

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Posgrado en Historia del Arte

del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura

Tesis que para obtener el título de
maestría en historia del arte presenta:
Elsa Minerva Arroyo Lemus

Director de tesis: Jaime Cuadriello

Asesores: Nelly Sigaut

Pablo Amador

Ariel Rodríguez Kuri

José Luis Ruvalcaba Sil

Ciudad Universitaria, Diciembre de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Como en todas las iniciativas académicas de este tipo, el resultado es reflejo de la participación de numerosas personas e instituciones. Mi agradecimiento a todos los amigos, maestros y colegas que con entusiasmo, crítica y solidaridad me ayudaron a resolver las numerosas cuestiones surgidas durante la investigación. En particular quiero expresar mi gratitud al director de esta tesis: Jaime Cuadriello, quien impulsó desde el principio mi interés por estudiar desde múltiples aristas la pintura que aquí presento. He recibido apoyo invaluable de mis asesores: Nelly Sigaut, Pablo Amador, José Luis Ruvalcaba y Ariel Rodríguez Kuri, para dar forma y afinar cada estadio en la biografía del objeto. Un reconocimiento especial para Pedro Ángeles quien puso a mi disposición la mayor parte de los documentos de primera mano que he utilizado, ni qué decir de las muchas consultas que le hice. A quienes orientaron gran parte de mis preguntas: Linda Báez, Isabel Medina, Rogelio Ruiz Gomar, Renato González Mello, José Luis Barrios y Gabriela Siracusano.

El estudio científico de la *Virgen del Perdón* y las ricas discusiones en torno a las implicaciones de la materialidad de la obra en su significación histórica y cultural se generaron en el marco del Proyecto DGAPA PAPIIT IN402007, “Estudio científico de patrones de referencia de la pintura del siglo XVI”, del Instituto de Física y el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Agradezco la complicidad de Tatiana Falcón, Sandra Zetina, Eumelia Hernández y Víctor Santos, así como Manuel Espinosa y Alejandra Quintanar, todos involucrados en los viajes al interior de la materia del arte.

Las instituciones y personas que me permitieron llevar a cabo el estudio *in situ* de la obra y la investigación de fuentes fueron: el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (INBA), el Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (INAH), el Archivo Manuel Toussaint (IIE), la Hemeroteca Nacional y el Sr. Helios Soto.

Siempre estaré en deuda con el cariño e interés de quienes vieron crecer este trabajo, mis amigos y familias, aunque en primerísimo lugar con el más apasionado lector y seguidor de mis intelectualizadas o simples elucubraciones: Isaac Morales.

ÍNDICE

	Página
Agradecimientos	
Introducción	4
El incendio	8
La polémica	12
La ruina prematura	22
La ruina hoy	26
La imagen	30
El mito	49
Conclusiones	56
Bibliografía	60
Lista de figuras	66

INTRODUCCIÓN

We do not explain pictures: we explain remarks about pictures –or rather, we explain pictures only in so far as we have considered them under some verbal description or specification.

Michael Baxandall, *Patterns of intention*, 1985

Este es un capítulo más en la historia escrita de la *Virgen del perdón*, pintura sobre tabla del siglo XVI, que de un día a otro se convirtió en una ruina, dejando atrás de la imagen perdida un mito y una leyenda nutrida por páginas y páginas de interpretación histórica. Su tema, autoría y contenido simbólico son parte de un marco de explicación cubierto de ficciones.

Aquí se discute el estado de pintura como un objeto que ha perdido su identidad originaria tras el colapso de la imagen y con ella, el espacio de representación. Me interesa explorar las causas y efectos de su preservación como ruina y las razones por las que esta obra –más que ninguna otra de la misma época– se debate entre lo que se pierde y lo que se conserva. Los testimonios del pasado en cualquiera de sus formas de representación: objetos, tradiciones, prácticas, etc., no son ajenos a su suerte, participan del destino según su peso dentro del imaginario colectivo. El destino, a veces personificado por fuerzas sobrenaturales o manifiesto en la sucesión de hechos es el antagonista de la libertad y de la voluntad humana.

La *Virgen del perdón* se quemó durante el incendio de la Catedral de México en 1967. La contingencia del siniestro es el pretexto más atractivo para tejer su explicación histórica. Ya no existe la ‘imagen’ de este cuadro, así que lo mejor que podemos decir o pensar sobre ella se encuentra fuera del cuadro mismo. El hecho condiciona la explicación [figs. 1 y 2].

Para exponer el devenir de la pintura en la historia y sus enfrentamientos con el destino, me inclino por el planteamiento metodológico que ofrece la *biografía*. Aunque se trata de una ‘cosa’, las respuestas a la agencia y valor sociológico de ésta, se convierten en

datos sobre el contexto original de producción del objeto, su carrera, los marcadores culturales y cambios en el valor de uso del mismo.¹

El contenido de la presente tesis comienza en el momento que la pintura dejó de ser una renombrada pieza del arte novohispano para convertirse en un conjunto de restos carbonizados. Se reconstruye el avance físico-químico del fuego y se valoran sus consecuencias en el contexto social del México de 1967. Enseguida, utilizo el concepto de ruina prematura para reflexionar sobre el valor de uso contemporáneo de la obra.

La parte medular del trabajo plantea la pregunta: ¿hasta dónde es posible llegar con el análisis de la imagen, su significado, las implicaciones de su tema y el estudio de su materialidad? Aquí se ha hecho una labor de tipo arqueológico; en la medida en que los restos de pintura conservada y el armado de los tablones han sido estudiados por métodos de aproximación científica y análisis de laboratorio, se han trazado líneas hacia el conocimiento de la época y manera en que fue creada la obra.

El último apartado teje algunas noticias sobre el artífice y su obra, se ha reunido información que va desde el periodo virreinal hasta el siglo XIX con la intención de desenredar los mitos acerca del origen y trayectoria de vida de la *Virgen del perdón*. Esta pieza fue colocada y recolocada en distintos momentos sobre diversos altares, que fueron levantados y modificados de acuerdo con los distintos gustos de cada época. Quemada, al igual que la mayor parte del altar del perdón, la pintura no se mandó en los carros de basura que se llevaron los despojos de la ornamentación catedralicia reducidos a celulosa, hierro y aceite carbonizado. Su preservación en estado de ‘ruina’, así como la reconstrucción total del altar del perdón, son indicios de la necesidad del siglo XX por construir sobre ejemplos tangibles su memoria histórica. Entre los restos quemados de la pintura subyace su potencial como instrumento de activación de la memoria.

Es inherente al hombre de occidente el culto a la “cosa”: las reliquias, el *souvenir* arqueológico, el cacharro del coleccionista; en fin, todo fragmento del pasado. La cosa es lo crudo, lo que de la naturaleza se transforma y da lugar al objeto. Para Heidegger, en el objeto visto como materia, se hace patente algo del mundo. Ésta idea es la que me interesa al estudiar la *Virgen del perdón*, de la cual sólo quedan trozos de significado: “Aquello que

¹ Véase, Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: commoditization as process” en Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things*, USA, Cambridge, 1986, p. 64-91.

da a las cosas permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremia sensiblemente, lo coloreado, lo sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia (υλη) ya está puesta, al mismo tiempo la forma (μορφη). Lo permanente de una cosa, la consistencia, el modo en que una materia está unida con una forma. [...] Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso.”²

Se puede decir que la historiografía del arte mexicano ha enterrado a la *Virgen del perdón* después del incendio. Desaparecida y perdida han sido los adjetivos que encontramos comúnmente acompañando las descripciones de esta pieza. Sin embargo, subsiste, sigue siendo una realidad tangible, una especie de fetiche. No por otra cosa se le colocó en el año 2000 como pieza testera de la exposición museográfica *Imágenes transfiguradas. Actos de Fe*, que se presentó para inaugurar el ‘Laboratorio Arte Alameda’ en el edificio antes ocupado por la Pinacoteca Virreinal de San Diego, a un costado de la Alameda Central de la Ciudad de México. En la pinacoteca se encontraban las obras virreinales que sobrevivieron al proceso de Reforma de la Iglesia en México y a la modernización de la Academia en el siglo XIX.³ En la exhibición, las obras de arte dialogaban entre presente y pasado y en su discurso asomaba la alternancia entre la fe, la religión, el dominio y la pérdida (fig. 3).

La tabla articulaba un mensaje muy alejado de su originalidad, era ajena a ese espacio museístico, no pertenecía al grupo de cuadros descontextualizados y valorados por su antigüedad o calidad artística que antaño conformaban el acervo de la Pinacoteca Virreinal, sin embargo estaba ahí, haciendo las veces de escenografía. Al igual que una instalación de arte contemporáneo era percibida por los espectadores no con la razón con que se mira una pieza del último tercio del siglo XVI, sino con la piel de gallina, con estremecimiento, con el sentido morboso de quien mira un cadáver tras el accidente. El museo como lugar en el que confluyen prácticas sociales vistas a través de un grupo de

² Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, (Trad. de Samuel Ramos), México, FCE, 1958, p. 50.

³ Sobre la conformación de las colecciones nacionales de arte virreinal, véase: Aurea Ruiz de Gurza, “Introducción” en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, Tomo II, México, CONACULTA/UNAM-IIE, 2004, p. 12-56.

objetos reunidos por efecto del coleccionismo,⁴ funcionaba como escaparate de un discurso momentáneo, en él, la *Virgen del perdón* era un objeto de utilería perfecto.

Este es el panorama del estudio que presento, una tabla resignificada que ahora, convertida en un despojo del tiempo está almacenada en espera de servir de documento, texto con grietas y lagunas,⁵ fragmento de materia alterada.

⁴ Susan Pearce, *Interpreting objects and collections*, London, Routledge, 1996, p. 1.

⁵ Aquí recupero la noción de texto de Foucault como signatura del lenguaje, que para el siglo XVI lo explica no como un espejo del mundo, sino como cosa opaca, misteriosa y cerrada sobre sí misma... forma una red de marcas en la que cada una desempeña el papel de contenido, signo, secreto o indicio. Una cosa que hay que descifrar. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Siglo XXI, p. 42-52.

EL INCENDIO

La mañana del 18 de enero de 1967 los diarios de circulación nacional despertaron a sus lectores con la noticia de un incendio en la Catedral de México. Destrucción, pérdidas y escombros, eran las palabras clave en los encabezados. El fuego se originó a las 11:45 pm, en el interior de la pequeña sacristía que se ubica entre la parte posterior del coro y el altar del perdón, misma que tiene acceso por la puertecilla izquierda del retablo.¹ La causa: un cortocircuito en la instalación eléctrica (fig. 4).

Si se imagina el avance del fuego y la altura de las llamas en ascenso sobre el coro, es posible inferir que el cortocircuito se originó en una fuente de iluminación colocada “provisionalmente” al centro del espacio intermedio entre el altar y el coro, quizá sobre la plataforma de sustentación de este último. El incendio, contingencia previsible en recintos que conservan objetos susceptibles a arder con facilidad y que no cuentan con instalaciones eléctricas adecuadas, comenzó y se propagó por negligencia. Un camión de bomberos llegó al lugar 20 minutos después de avistado el humo.

Las llamas proliferaron hasta las 2:45 de la madrugada. Tres horas de combustión en cadena sobre materiales altamente inflamables y un ambiente con escasas fluctuaciones de aire cuyo contenido de oxígeno producía, mientras tanto, un desarrollo homogéneo del fuego, no podía tener otra consecuencia que enormes llamaradas y una atmósfera saturada de bióxido de carbono. Sin luz, los bomberos dirigieron los chorros de agua sobre el lugar donde se había originado el incendio, justamente sobre el medio punto que cerraba la estructura del altar del perdón.

Los daños que sufrió la Catedral se concentraron en el primer tercio de la nave mayor pero los elementos más afectados fueron: la sillería del coro, obra de Juan de Rojas de 1697; los dos órganos del siglo XVIII, -el del lado oriente conocido como el órgano español construido por Jorge de Sesma alrededor de 1693 y el órgano mexicano, ubicado en el lado poniente, obra del maestro José Nazarre fue estrenado en 1736-; dos obras de Juan Correa, una era la enorme pintura con el tema del *El Apocalipsis* que testereaba el coro y la

¹ Eduardo Téllez Vargas, “El altar del perdón, el coro y valiosas pinturas, destruidos” en *El Universal. El gran diario de México*, Miguel Lanz Duret (director), año LI, tomo CCVI, Número 18156, México DF, miércoles 18 de enero de 1967, primera plana.

otra era un tríptico de la *Asunción de la Virgen* ubicado en el muro que cierra las naves;² el Altar del Perdón obra dedicada en 1737³ y la pintura mural al templo de Rafael Ximeno y Planes de 1812 ubicada en la cúpula, que se dañó no por el fuego sino por la emisión de calor que subió hacia la bóveda y se concentró en la cúpula. El recuento de los daños fue contundente: en la sillería del coro se destruyeron totalmente 75 siales, 2 quedaron casi destruidos y se conservaron 22; el fascistol se quemó en uno de sus costados; en los órganos se fundieron las flautas y los muebles sufrieron daños en su decoración; se calcinó por completo el remate del altar del perdón, el primer cuerpo perdió el dorado, las estípites se desplomaron y “desaparecieron” las cinco pinturas. En la cúpula se destruyó “gran parte” de la pintura.⁴

En el lugar de origen del incendio, las llamas consumieron más rápidamente la sillería que el retablo del perdón por dos razones simples: el movimiento ascendente del fuego y la naturaleza de los materiales constitutivos. En la imagen se aprecia cómo las llamas escaparon por debajo de la silla del obispo, extendiéndose hacia el lado izquierdo del coro (fig. 5).

La madera en tanto material combustible se descompone químicamente a temperaturas superiores a 120° C, originando carbón y gases inflamables. La resina presente en la madera comienza a hervir después de los 100° C y es posible que el incendio haya alcanzado alrededor de 236° C.⁵ En cambio, la decoración del retablo descansa en una base de preparación constituida por una carga inorgánica, sulfato o carbonato de calcio, que funge como una excelente barrera de aislación térmica. Ello permitió la conservación de la

² La noticia sobre las pinturas de Juan Correa que se perdieron durante el incendio de 1967 se encuentra en: Elisa Vargaslugo “ Vicisitudes de las colecciones pictóricas de la Catedral de México” en *La Catedral de México, Problemática, restauración y conservación en el futuro*, 2° Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, México, UNAM-IIE, 1997, p. 80.

³ La factura del Altar del Perdón se ha atribuido a Jerónimo de Albás y su fecha aproximada es 1725, aunque se carece de documentos históricos que lo afirmen. El altar se dedicó en 1737 como consta en la *Gaceta de México*, T. III. *Apud*, Rogelio Ruíz Gomar, “El Altar del Perdón” en *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 495-513.

⁴ *Cfr.*, “Dictamen del seminario de Historia de la Arquitectura. Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM” en Agustín Piña Dreinhofer, *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica en el tercer aniversario del incendio, enero 18 de 1970*.

⁵ Temperatura máxima alcanzada al reproducir experimentalmente en laboratorio un incendio forestal, Véase: Luis Zárate López, “Estudio de las características físicas y geométricas de la llama en los incendios forestales”, Tesis doctoral, Universidad de Cataluña, 2004, p. 79. Versión electrónica: <http://www.tdx.cat/TDX-0503104-095443>

zona inferior del retablo de madera que no estuvo expuesta a la punta de las flamas, del mismo modo, impidió que tres horas de calor pudieran reblandecer el aceite y la cola que, como aglutinantes, están presentes en las capas pictóricas. La pérdida de la decoración se relaciona más con la acción del chorro de agua de los bomberos que diluyó con facilidad la base de preparación y acabados del retablo, muebles, pinturas y esculturas.

En cuanto a la pintura de la *Virgen del perdón* que ocupaba el tramo central del retablo, el vidrio que cubría toda la superficie pictórica y el marco con recubrimiento de plata detuvieron el avance de la flama, pero más importante fue la protección que le brindó la propia estructura del panel. Los siete travesaños que sujetaban las tablas verticales, controlaron el avance del calor, lo mismo hizo el espesor de tres milímetros en promedio que conforma la base de preparación. Se trata de una mezcla de yeso (sulfato de calcio) con un entramado de gruesas fibras textiles. La madera más superficial, se conservó sana por estar en contacto con la base de preparación que no permitió que entrara en combustión (fig. 6). De los tres centímetros que conformaban el espesor de los tablones originalmente, quedaron solo dos milímetros, suficientes para sostener el carbón y la estructura de siete travesaños. El tercio superior del panel de madera fue el más dañado y en la mitad izquierda hay zonas donde se calcinó por completo la obra, dejando grandes huecos faltantes.

Por un fenómeno de convección –transferencia de calor debido al movimiento de aire o de líquido–, el calor generado por el fuego se elevó y condensó en la bóveda de la Catedral. Los efectos seguidos fueron la alteración de los materiales con los que entraba en contacto: algunos vitrales estallaron, la parte superior de los retablos ubicados en el ábside sufrió abombamientos de la capa de dorado y en la cúpula, el programa mural pintado al temple, se deterioró por completo.

A la 1:30 am fue instalada una planta de luz para iluminar el interior de la Catedral. Desde ese momento empezaron a contabilizarse los daños, sin poder controlar por completo el fuego y sin una evaluación del deterioro que el aire y el humo continuaban produciendo sobre los objetos. Las primeras fotografías tomadas el miércoles, muestran las puertas de la Catedral por las que aún escapa un humo espeso y en el primer tramo del recinto, entre materia quemada y húmeda, agua y polvo, las autoridades recorren el desastre (fig. 7).

El arzobispo revestido y acompañado de su cabildo, hizo ese mismo día un recorrido de reconocimiento de daños que fue grabado, posteriormente las imágenes circularon en cine y televisión.

LA POLÉMICA

Las consecuencias del incendio del 17 de enero desataron una pugna ideológica y política manifiesta en el discurso mediático sobre lo acontecido, y en la que se traducía una crisis de identidad cultural, ya latente en la década de 1960. En la sección editorial del periódico *Excélsior*, a sólo dos días del incendio, se publicaron las primeras opiniones controvertidas que apuntaban el problema ideológico que involucraría a la clase intelectual de la época, a propósito de las decisiones respecto a la reconstrucción del coro y altar calcinados.

Por un lado, la columna de Ramón de Ertze Garamendi, canónigo vasco de la catedral metropolitana, hizo un recuento de las pérdidas y declaró que el incendio debía ser visto como oportunidad para reivindicar el espacio de la nave catedralicia de acuerdo con las “exigencias de la liturgia”.¹ Páginas adelante, Francisco de la Maza, desde una perspectiva académica e institucional, evaluaba con fundamentos históricos la dimensión del deterioro y culpaba a toda la sociedad por el desastre.² Finalmente, para la opinión del lector común, la discusión quedó diluida tras la orden presidencial de reconstruir los daños causados por el fuego.³

En la prensa, la postura resolutiva del gobierno fue contundente. El presidente de México Gustavo Díaz Ordaz giró órdenes al Subsecretario de Patrimonio Nacional, Jorge L. Medellín, para que de manera inmediata se iniciaran las obras de reconstrucción y restauración. Tan pronto se formó una comisión general para decidir y llevar a cabo los trabajos de restauración: arquitectos Luis Ortiz Macedo y Manuel González Galván, los señores Manuel del Castillo Negrete y Manuel Carvallo, por el INAH; arquitecto Fernando Cortina, ingeniero Guillermo Orozco y el señor Juan Lainé, por la Comisión Diocesana de

¹ Ramón de Ertze Garamendi, “Suma y resta en Catedral” en diario *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967, página editorial. En relación con Ertze Garamendi, cabe señalar su participación en las modificaciones realizadas en el templo de San Lorenzo de la Ciudad de México.

² Francisco de la Maza, “Desidia nacional. Incendio en la Catedral” en diario *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967, página editorial.

³ “Por orden presidencial ayer mismo se inició la restauración de la Catedral” en diario *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, viernes 20 de enero de 1967, primera plana.

Arte y Decoro; y por la Secretaría de Patrimonio Nacional (SEPANAL) los arquitectos Alberto LeDuc, Carlos Castellón y Luis García Lemus.⁴

Sin mucha distancia de lo acontecido, desde la Santa Sede se hicieron llegar notas en nombre del papa Paulo VI que alentaban a reparar las ‘heridas’ del recinto litúrgico de manera pronta, ello acompañado de recursos financieros provenientes de manera directa de las arcas vaticanas, situación que reflejaba que las decisiones sobre la Catedral serían de la atención de las más altas autoridades eclesiásticas (fig. 8).⁵

La polémica formal se había confinado al ámbito académico. De manera paulatina, se conformó una disputa abierta entre dos grupos, cuya arena era la plataforma mediática. Por un lado, los historiadores Edmundo O’ Gorman, Arturo Arnaíz y Freg y Francisco de la Maza; los arquitectos Agustín Piña Dreinhofer, Manuel González Galván y Luis Ortiz Macedo, así como Raúl Noriega, director de *México en la Cultura*, y el arzobispo primado de México Miguel Darío Miranda, proponían la reconstrucción del coro y altar del perdón, bajo un criterio de valoración del pasado virreinal como esencia y presencia de la unidad catedralicia. Del otro bando, el grupo autodenominado “modernista” –donde se encontraba la historiadora del arte Ida Rodríguez Pamprolini, los arquitectos Mario Pani y Ricardo de Robina, así como Juan Lainé encargado de la Comisión de Orden y Decoro y el obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo, principal impulsor de la modernización de los espacios eclesiásticos–, pretendía lograr una redefinición del espacio de la nave con fines litúrgicos y estéticos, apoyados en la base teórica de las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano Segundo.

La división se manifestó abiertamente y desde las primeras discusiones ya estaban perfilados los objetivos de uno y otro lado: “La opinión sobre lo que debe y conviene hacer en la Catedral con motivo de los daños que le causó el incendio del 18 de enero se ha dividido claramente en dos bandos: el llamado de la “renovación” que pretende demoler el altar del perdón y el coro para darle a la Catedral una distribución enteramente distinta a la que hoy tiene, y el bando que quiero llamar y debe llamarse de la “reparación” puesto que,

⁴ “Emprenderá el gobierno la reconstrucción del altar del perdón, en la catedral” en *El Día. Vocero del Pueblo Mexicano*, diario, Director Enrique Ramírez y Ramírez, México D.F., año V, núm. 1644, jueves 19 de enero de 1967, Primera Plana.

⁵ “Donativo de Paulo VI para la restauración de la Catedral”, por José Falconi, en *El Herald de México*, diario, Director Gabriel Alarcón, México D. F., año II, núm. 431, sábado 21 de enero de 1967, Primera Plana.

como lo indica el término pretende que se reparen los daños causados por el siniestro y se respete la tradicional distribución del templo.”⁶

En el primer semestre de 1967 apareció el número 96/97 de la revista *Arquitectura México*,⁷ donde el grupo modernista expuso sus argumentos para la renovación de la Catedral y daba respuesta a los ataques que, desde tiempo atrás, se le hacía como defensor de las modificaciones arquitectónicas que reformaban los espacios religiosos. De hecho, la discusión tras el incendio de la Catedral se desenvolvía en una arena que tenía varios antecedentes. Las soluciones arquitectónico-artísticas llevadas a cabo en la Catedral de Cuernavaca, la Catedral de Zacatecas, la iglesia de San Lorenzo, la parroquia de Azcapotzalco y la iglesia de Santiago Tlatelolco habían sido tema de enérgicas polémicas. El mismo descontento había provocado la propuesta artística de Matías Goeritz para las ventanas de la Catedral de México. Para 1967, las discusiones habían llegado a un punto irreconciliable.

Los vitrales de Goeritz en debate fueron sometidos a agudas críticas por el arquitecto Agustín Piña Dreinhofer, quien las calificó como símbolo de aberración y mal gusto: “se están colocando mangueterías irregulares con vidrios de color que en lo particular me parecen magníficos para un cabaré, pero que en la Catedral representan una verdadera catástrofe”.⁸ En respuesta, Goeritz presentó los argumentos estéticos de su defensa pública: desde una perspectiva artística, se trataba del primer *environment* o conjunto monocromático que creaba un espacio lumínico específico para el interior de la Catedral. Defendió así las propuestas de renovación para los espacios litúrgicos: “creo que llegará el día en el cual algunas gentes menos iconoclastas lamentarán lo sucedido y se culpará al trébol mencionado [De la Maza, Dreinhofer y Pérez Palacios], por ignorantes, atrasados y rancios.”⁹

Detrás de la polémica, lo que se estaba discutiendo eran los “grandes tópicos de la cultura moderna en México: de una parte, los juicios históricos, cultural y estético de la herencia barroca y de sus relaciones con la identidad de lo mexicano en el mundo

⁶ Edmundo O’ Gorman, “La Catedral de México, Renovación o reparación” en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XXVI, núm.4, octubre-diciembre de 1967, México. p. 351

⁷ Mario Pani (presidente), *Arquitectura México 96/97*, Primer semestre 1967.

⁸ Agustín Piña Dreinhofer, “Ventanas a GO-GO en la Catedral de México”, en *México en la Cultura*, 11 de septiembre de 1966, p. 12-13.

⁹ Mathias Goeritz, “Vitrales modernos en templos antiguos. (Una reacción comprensible)” en *Arquitectura-México*, Sección de Arte, Num. 29, p. 1.

contemporáneo; de la otra, las dificultades en la recepción y asimilación de las vanguardias del siglo XX.¹⁰ El grupo de los intelectuales defensores del barroco y mal tildados como conservadores –entre ellos Edmundo O’Gorman, Francisco de la Maza, arquitectos, restauradores, ciudadanos devotos y organizaciones católicas–, ejercieron las acciones de “mayor peso para definir a la catedral tanto en términos de monumento histórico como de síntesis de la nacionalidad y de lo mexicano”.¹¹

En la práctica, “los modernistas” pedían abrir el espacio de la nave, trasladar el coro justo frente al altar mayor pero solamente con los elementos que sobrevivieron al incendio, con lo que se ganaría la perspectiva espacial de las cinco naves desde el acceso principal. Desde esta postura resultaba significativo que la pérdida se ubicara en dos estructuras que ya no tenían una función directa para las actividades litúrgicas contemporáneas: el coro donde se reunía el cabildo y el altar donde se rezaba para el perdón de las ánimas del purgatorio, colocado detrás del coro, cuya utilidad tenía su origen en el siglo XVII por similitud con algunas catedrales españolas. Por supuesto que la valoración hincada en la funcionalidad de la obra corría el riesgo de cuestionar la pertinencia misma del recinto antiguo y ponía en crisis la idea de unidad del monumento histórico.

Entre las preocupaciones de la contienda, el papel que supuestamente jugaba el pueblo y la cultura de masas fungió como agente central de las disposiciones sobre el patrimonio y marcó una línea discursiva muy interesante para ubicar las posturas ideológicas y la autodefinición de los grupos en contienda. Ida Rodríguez denunciaba la obstinación de los restauradores: “Parece que estos historiadores o arquitectos que se atreven a predicar sus conceptos sobre lo que debe ser la reconstrucción, quieren robar la Catedral a esta gente, a este pueblo de México, para apoderarse de ella y convertirla en un edificio-museo de espíritu muerto, un espacio frío de exhibición de cosas del pasado.”¹² Frente a aquello, las observaciones de Francisco de la Maza no pudieron ser más contundentes: “A todos causó dolor el desastre, pero hay un grupo refinado, analítico, progresista y aún temeroso de Dios al que, en el fondo, le dio regocijo. ... según ellos una

¹⁰ Ariel Rodríguez Kuri, “La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la Catedral de México, 1967-1971”, en *Historia Mexicana*, LVI:4, México, El Colegio de México, 2007, p. 1315.

¹¹ *Ibid.*, p. 1314.

¹² Ida Rodríguez Prampolini “Catedrales vivas o catedrales muertas” en *Arquitectura México*, 96/97, Primer semestre 1967, México, p. 29.

catedral debe ser abierta, longuilínea, ópticamente recta hasta perderse de vista, capaz para las muchedumbres de frente, porque ¡OH! el pueblo, ¿cómo olvidarlo en estos tiempos?”¹³

La primera publicación de carácter académico por parte de los defensores del proyecto de reconstrucción, apareció en el número de octubre de 1967 de *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, y fue Edmundo O’Gorman el principal exponente de los razonamientos a favor de la restauración. Con gran erudición y fundamentos históricos, teóricos y prácticos, su artículo derribó los planteamientos del ala “moderna”. O’Gorman elaboró un análisis bajo tres aspectos: el histórico, el estético y el funcional, donde confrontaba la propuesta de modernización de la Catedral frente a la intención de reconstrucción del espacio catedralicio para dejarlo como estaba antes del incendio. En cada apartado fue desmontando los postulados renovadores, y al final, invitó a los miembros del otro bando a que defendieran de la misma manera su proyecto y sometieran a crítica los argumentos contrarios. Esta fue una de las exposiciones más sólidas para inclinar la balanza a favor de la reconstrucción del coro y altar del perdón, aunque no cabe duda que el peso académico y político de O’Gorman, más allá de sus argumentos, fue un factor decisivo para la reconstrucción.

Por otro lado, Francisco de la Maza contribuyó con argumentos históricos sobre los diferentes momentos constructivos de la Catedral, fue el primero en explicar la funcionalidad de los espacios destruidos y su valor dentro del recinto. Su texto abunda en la función del coro como espacio simbólico de la autoridad del cabildo catedral, la ubicación en la nave central y el valor excepcional del altar del perdón dada su singularidad.¹⁴

Otra de las discusiones sobre la mesa, de índole más pragmática que teórica y que jamás llegó a ser bien discutida, fue el grado de reconstrucción al que se llegaría para cada uno de los elementos y obras destruidos. En este sentido, el destino de la reja de Macao siempre estuvo ausente de la polémica sostenida en la prensa y en la academia. En cambio, sí se planteó la conveniencia de introducir obra contemporánea en el ajuar catedralicio a

¹³ Francisco de la Maza “Falsa y deleznable es la invocación de abrir espacios para el pueblo”, publicado en diario *Novedades*, 16 de abril de 1967, *Apud.* Agustín Piña Dreinhofer, *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica en el tercer aniversario del incendio*, enero 18 de 1970, p. 29.

¹⁴ Francisco de la Maza, “La Catedral en Capilla. Pros y contras” en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XXVI, núm.4, octubre-diciembre de 1967, México, p. 339-350.

modo de sustitución más acorde con el gusto del siglo XX: se sugirió que la pintura de la cúpula de Ximeno y Planes podría sustituirse con obra de José Luis Cuevas o Tamayo.¹⁵

Al final, la postura historicista resultó vencedora. Con base en fotografías, estudios formales, históricos y estilísticos, se decidió la reconstrucción del monumento perdido hasta donde fuera posible.

El agente externo que ayudó a los defensores de la Catedral barroca fue la legitimidad que les dio la opinión pública especializada desde el extranjero: historiadores como Chueca Goitia y Diego Angulo en Madrid y figuras importantes en el ámbito de la conservación del patrimonio cultural como Paul Philippot y Guglielmo de Angelis D'Ossat del ICCROM (Internacional Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) en Roma; algunos de ellos involucrados con las discusiones en boga respecto a la legislación para la protección del patrimonio.

Para darle un matiz de legitimidad y trascendencia a la decisión, incluso se llegó a identificar en los especialistas elegidos para la restauración, a descendientes directos de los artistas novohispanos. Una confirmación más del postulado nacionalista por ubicar sus raíces en un barroco pretendidamente esencialista. El arzobispo primado de México, Miguel Darío Miranda declaró muy factible la reconstrucción ante la prensa: “nuestro país tiene verdaderos artífices, capaces de labrar la madera con tanta perfección como lo hicieron los artesanos del siglo XVI, pues muchos de aquellos son descendientes de estos”.

16

En 1971 se encomendó al arquitecto Miguel Ángel Soto Rodríguez la dirección de las obras de reconstrucción del altar del perdón y del coro.¹⁷ Los trabajos fueron realizados con base en testimonios fotográficos bajo el criterio de lograr una reconstrucción fiel y de gran calidad del altar original. El señor Soto tenía un taller de trabajo de la madera en donde laboraban sus 13 hijos: Miguel Ángel, María de los Ángeles, Virginia, Elvia, Margarita, Teresa, Edmundo, Leonardo, Cuauhtémoc, Alejandro, Carlos, Ezequiel y Helios Soto. Aunque también colaboraron otros maestros carpinteros y ayudantes: Rafael Arreola,

¹⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ “Tan bellos como los originales” en *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967, p. 18.

¹⁷ Magdalena Vences, “Coro” en *Catedral de México, Patrimonio artístico y cultural*, México, SAHOP, 1986, p. 472-473.

Benito León Martínez, Vicente Montoya, Manuel Montoya, Manuel y Carmen Prieto.¹⁸ Se recuperaron todos los elementos del retablo cuya fuerza estructural permitiera volver a colocarlos en su lugar y se reforzaron con injertos de madera nueva aquellos que habían perdido volumen, es el caso de los tres pies derechos o postes que sujetaban todo el cuerpo del retablo.

El equipo de trabajo funcionaba bajo un sistema casi gremial: los hombres se encargaban de la talla y corte de la madera, mientras que las mujeres hacían el dorado y policromado. Los materiales empleados fueron cola animal y pegamento blanco marca Goma mina como adhesivos; pasta de resane para madera hecha de aserrín y cola; base de preparación de carbonato de calcio y cola. El dorado fue aplicado con hoja de oro importada de 23 kilates y la policromía fue básicamente al óleo.

Durante todo el proceso el altar fue recubierto por una cortina amarilla con el fin de evitar más comentarios polémicos. En diciembre de 1974 se dio por terminada la obra pero los trabajos en la sillería del coro continuaron hasta 1978. Aunque vale la pena mencionar que hacia 1994, todavía se cambiaron algunas piezas de escultura y pintura para completar el nuevo discurso iconográfico que había quedado totalmente desfuncionalizado tras la reconstrucción,¹⁹ por citar un ejemplo de estos cambios, en el centro del tímpano se colocó primero una escultura de San Juan Bautista que en los noventa se cambió por otra escultura de María Magdalena y hoy en día lo que se ve ahí es un óleo sobre tela de la misma santa.

En la actualidad el retablo del perdón reconstruido funge como telón de teatro para la misa diaria (fig. 9). El discurso iconográfico que daba significación a las pinturas y esculturas colocadas en el altar del perdón a inicios del siglo XVIII es lo que se perdió con el incendio. No así la función original como altar de indulgencias para pedir por las ánimas del purgatorio que seguramente había desaparecido desde antes, cuando ese culto dejó de ser uno de los más socorridos por los fieles. De hecho, es muy posible que los visitantes

¹⁸ Agradezco al Sr. Helios Soto la información sobre el proceso de reconstrucción del altar del perdón. Entrevista realizada en la Ciudad de México, 21 de agosto de 2008.

¹⁹ Según Helios Soto, para la nueva decoración del altar del perdón se tuvo que esperar que se trajeran las nuevas pinturas que ocuparían la calle central del altar, mientras tanto, se recuperó la figura de un santo que se encontraba en la bodega de la Catedral y se revistió con escayola de yute y carbonato de calcio para complementar el discurso iconográfico. Se trata de la imagen que se ubica en el remate de la calle lateral derecha. Otros datos sobre la nueva ornamentación del altar se encuentran en: Enrique Salazar Híjar y Haro, "Historia del altar del perdón de la Catedral Metropolitana" en *México en el tiempo*, México Editorial Jilguero/ INAH, Año 2, Num. 11 febrero-marzo de 1996, p. 56.

asiduos a la Catedral en la década de 1960 desconocieran la función original del altar. Su valor era más bien histórico y simbólico, ya que ocupaba un espacio muy importante del recinto en Catedral. No se olvide que el coro y su trascoro eran el sustento del poder simbólico del Cabildo, el más alto poder eclesiástico después del Obispo. El término ‘coro’ significa: “una recinzione o un apparato di sedili che marca un luogo riservato ad alcuni gruppi del clero durante la liturgia; oppure individua un insieme di stalli destinato alla celebrazione dell’ufficio divino da parte di comunità clericali o religiose.”²⁰ Y detrás del coro, inmediatamente después de la entrada por la puerta central, el trascoro es la primera imagen con que se topa el visitante. En fecha más reciente y con el fin de revalorar este espacio, se colocó frente al altar del perdón la milagrosa escultura del Cristo del Veneno.

Con la reconstrucción del coro y altar del perdón el bando historicista y la iglesia más conservadora fincaron nuevamente las raíces de la época contemporánea en el pasado barroco. Se aferraron a la idea clásica que mira al pasado como testimonio y memoria de una época añorada, un tiempo mejor al momento actual y del que debe aprenderse para construir el futuro. No se detuvieron a analizar que la Catedral de México más que ningún otro edificio religioso es un símbolo que fue modificándose a lo largo de 300 años, sus etapas constructivas fueron muchas y siempre cada época dejó huellas de su responsabilidad y espíritu. Considero que el bando modernista tenía un ingrediente más utópico, pensar que los edificios pueden renovarse conforme a nuevas corrientes artísticas, ponerlos al día. Pero la única huella del arte mexicano de vanguardia que fue permitido en Catedral –las ventanas ‘a go go’ de Goeritz–, siguieron en riesgo de pérdida. No fue ponderada su conservación sino hasta las intervenciones más recientes. A finales de este año 2008, se llevará a cabo un programa integral de conservación para las ventanas de la Catedral.

De regreso al problema de reconstrucción del altar del perdón, desde el principio emergieron cuestionamientos imprevistos. Por ejemplo, ¿qué hacer para reponer las pinturas de caballete que no pueden ser reconstruidas so pena de caer en una falsificación? La solución técnica entraba en tensión con el proyecto historicista. Como es sabido, el arte pictórico tiene un estatus fincado en la intelectualidad, en la invención, tiene un “aura”. Su

²⁰ Véase, Sibbe de Blaauw, “Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e cinquecento: la perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata” en *Lo Spazio e Il Culto, Relazione tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Italia, Marsilio, 2003, p. 39

autoría impide plantear cualquier posibilidad de reproducción o reproductibilidad técnica. A diferencia de ello y en cuanto a los inmuebles, los arquitectos sí pudieron asumir la posibilidad de una reconstrucción. Recurrieron a herramientas teóricas y las usaron de forma arbitraria para fundamentar sus intenciones: la Carta de Venecia y los documentos generados alrededor de la experiencia europea durante la reconstrucción de las ciudades y monumentos devastados por la II Guerra Mundial.²¹

Agustín Piña Dreinhofer aprovechó a su conveniencia los 15 artículos de la Carta de Venecia para explorar las posibilidades de reconstrucción del coro y el altar del perdón.²² En el terreno de la *praxis*, la teoría sustentó la reconstrucción total del altar, aunque al ya no existir las pinturas de caballete, se mutó el valor artístico del retablo hacia la categoría de escenografía simbólica. Al distorsionar el mensaje iconográfico también se olvidó la función original del retablo, que era la de pedir por las ánimas del purgatorio.

Durante la reconstrucción del retablo se reubicaron algunos objetos rescatados del incendio, por ejemplo, los estípites y el gran marco de plata de la *Virgen del perdón*. Las pinturas que sustituyeron a las anteriores fueron: un *Divino rostro* anónimo del siglo XVIII, una imagen del *Descanso en la huida a Egipto*, tabla procedente de Zinacantepec y un *San Juan Evangelista*, cuya colocación respondió a un criterio meramente formal: el santo aparece con la cabeza levantada y girada hacia el mismo lado en que estaba representado *San Sebastián*.²³

¿Cuándo y por qué se decidió rescatar de las cenizas la *Virgen del perdón*? Al parecer la tabla permaneció en su sitio unos meses hasta que se iniciaron los trabajos de reconstrucción. Ahí, cubierta de hollín, ya sin la estructura portante del retablo que le ayudase a mantener resistencia mecánica y un equilibrio con el medio ambiente, debió acelerarse más su degradación. Posteriormente fue confinada a una bodega de la Catedral

²¹ El concepto ilustrado de *monumento*, bien conocido por los historiadores mexicanos del siglo XX, y cuya principal definición la encontramos en la Carta de Atenas de 1931 y la Carta de Venecia de 1964, fue uno de los ases manejados a favor de la reconstrucción del patrimonio de la Catedral.

²² “La restauración de la catedral a la luz de la carta de Venecia” publicado en *México en la Cultura*, 2 de abril de 1967, *Apud.*, Agustín Piña Dreinhofer, *op. cit.*, p. 23-28.

²³ Rogelio Ruíz Gomar, “El altar de perdón”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, p. 495-504.

donde esperó hasta su traslado al Centro de Restauración de Churubusco, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al parecer en 1973.²⁴

Es posible que desde antes, en el ambiente polémico de la reconstrucción del retablo, flotara también la posibilidad de restauración de la pintura.²⁵ Un miembro de la comisión encargada de la restauración de la Catedral era Manuel del Castillo Negrete, Director del Centro de Restauración hasta 1970. En espera quizá de una “renovación”, la tabla permaneció en el Centro de Restauración alrededor de 30 años.

²⁴ En la fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural se conserva una serie de diapositivas sobre el traslado de la tabla a manos de personal del INAH, desde su embalaje en la bodega de la Catedral, hasta su llegada a Churubusco. En las monturas se lee la fecha de Julio de 1973 y como responsable aparece consignado “Arq. Zepeda”.

²⁵ Manuel Chacón “Doblan las campanas” en *Excélsior. El periódico de la vida nacional*, Año L, Tomo I, México DF, Jueves 19 de enero de 1967, Editorial p. 8-A.

LA RUINA PREMATURA

En las más de cien notas periodísticas que salieron en la semana del incendio de la Catedral, siempre se aludía a la valoración histórica, religiosa y artística de los objetos perdidos. En todas se hizo hincapié en la pérdida total de las pinturas del altar del perdón pero curiosamente, la mayoría de los diarios colocaban una imagen de los restos quemados donde se ve la materia alterada pero todavía reconocible (fig. 10).¹ ¿Y no es justamente este carácter dialéctico entre el recuerdo y el olvido, la presencia y la ausencia lo que define a la ruina?

La falta de identidad y el estado de conservación de la tabla del Perdón fueron los detonantes del olvido. Su ruina empezó cuando perdió su función original.

La *Virgen del perdón*, extraída violentamente de su contexto “arqueológico”, el mismo que por emplazamiento tenía desde el siglo XVI, se convirtió en la antítesis del objeto de culto. De un momento a otro fue transformada en un puñado de materia. Cosa deteriorada drásticamente, el recuerdo de un evento contingente que dejaba tras de sí la sensación de una pérdida estúpida: “Todos vivimos con esa impresión falsa de que las grandes obras de arquitectura y escultura no pueden perecer; de que la naturaleza o el hombre se detendrán ante la bondad, la verdad y la belleza de la obra de arte, pero vivimos equivocados. Se nos olvidan los accidentes como este de la Catedral de México; se nos olvidan los errores de los hombres y su afán destructivo”.²

Todo habría cambiado si el fuego hubiera consumido por completo la tabla. El problema fueron los restos reconocibles. La operación de resignificación entró en acción. En un principio no se sabía qué hacer con ella, ni a dónde enviarla ni quién podría hacerse cargo de su restauración.

Sólo las ruinas valoradas desde la concepción de Occidente ejemplifican el punto de tensión permanente entre lo que se conserva y lo que se pierde, lo que todavía puede ser entendido y lo que necesita ser interpretado o reconstruido. Es indudable su carácter como

¹ El pie de foto dice: “El Altar del Perdón quedó convertido en ésto. Pinturas, tallas, marcos de oro y plata, joyas reunidas durante siglos, fueron destruidos por el incendio que comenzó en la pequeña sacristía”, en *Novedades. El mejor diario de México*, Jueves 19 de enero de 1967, Año XXXII, No. 9349, p. 12, Sección Información Nacional.

² Francisco de la Maza, “Incendio en la Catedral”, Página Editorial, *Diario Excelsior. El periódico de la vida nacional*, Año L, Tomo 1, México, DF, Jueves 19 de enero de 1967.

evocadores de recuerdos, como testigos de un pasado de gloria que no regresaría jamás y que debía mantenerse así, objeto del irremediable paso del tiempo. Desde el punto de vista de Ruskin los monumentos en ruinas sirven como ejemplo del pasado de la humanidad y funcionan como advertencias morales:

“For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stone, not in its gold. Its glory is in its Age and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity”.³

Pero la *Virgen del perdón* carece del romanticismo que imprime el paso del tiempo en la materialidad y que es parte inherente a la noción más común de ruina. No es un objeto que haya cambiado por un proceso paulatino de transformación. El deterioro que ostenta y que comunica con violencia por efecto de las quemaduras, es resultado de una eventualidad rápida y devastadora, su caso está más relacionado con los lugares arrasados por una guerra o por un fenómeno natural terrible.⁴

El incendio provocó de súbito una ruina. Un objeto estetizado por los efectos del desastre. El fuego fue el nuevo pincel de la pintura, lo que se puede observar hoy en la superficie del cuadro dejó de ser una capa pictórica construida según la técnica artística del siglo XVI, es ahora un área de texturas con craqueladuras y burbujes, con abrasión y desvanecimiento del material (fig. 11). Michael Roth llama *ruinas prematuras* a este tipo de objetos transformados radicalmente de un momento a otro. Éstas no producen en el espectador fascinación y nostalgia, son más bien detonadoras de sensaciones crueles, violentas y tristes.⁵ La destrucción ostensible en este tipo de ruinas hace que no sea cómoda su aceptación y necesita pasar cierto tiempo para que podamos disfrutarlas y discutir sobre ellas. Para la *Virgen del perdón*, pasaron alrededor de 20 años antes de que pudiera ser presentada socialmente, fuera de la esfera académica.

³ John Ruskin, “The lamp of the memory”, en *The Seven lamps of Architecture* (1880), New York, Dover Pub, 1989, p. 186-187

⁴ Para una tipología de la destrucción de imágenes véase: Bruno Latour and Peter Weibel, *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, Karlsruhe, ZKM Center for art and media/MIT Press Cambridge, 2002, p. 96-134.

⁵ Michael Roth, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Ángeles, Getty Institute, 1997, p. 8

La tabla del perdón es una de esas pinturas cuya aura es definitoria de su propio destino. Dicha aura se encuentra íntimamente ligada a su valor de autenticidad. Esta noción escapa a los límites impuestos por la historia y la estética de la obra. Cada sociedad que vive, usa, estudia y recrea el objeto artístico define la autenticidad del objeto.⁶ Tiene un valor de enunciado contemporáneo, de hecho, los valores conferidos al arte son también contemporáneos a su enunciación pública. Los argumentos sobre la autenticidad de la obra llegan a sacralizar los objetos, como pasa con las reliquias o los fetiches: “la creciente importancia de la unicidad de la obra de arte como un objeto material, la visibilidad de su valor y las medidas tomadas para protegerlo han incrementado la tensión entre el deseo de apropiárselo y el interés de su preservación.”⁷

La obra permaneció en el Centro de Restauración de Churubusco –hoy Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural– hasta el año 1999 (fig. 12). Se le hicieron dos restauraciones antes de que pudiera ser presentada socialmente en el marco de la exposición inaugural del Laboratorio Arte Alameda. La primera propuesta de restauración fue emitida por un grupo de alumnos en formación dentro del taller de caballete de la escuela de restauración en el año de 1992. Más adelante, el restaurador Juan Hernández se encargó de la intervención directa que consistió en la consolidación y estabilización de las capas pictóricas (fig. 13). Alrededor de 1999 y con miras a la exposición en el Laboratorio Arte Alameda, la tabla sufrió una tercera restauración en la que se consolidó nuevamente la capa pictórica, se aplicaron resanes de pasta sintética y se reintegró cromáticamente para disimular las lagunas presentes en el interior de los fragmentos.⁸ En la fotografía ultravioleta, destacan las reintegraciones de ese momento como manchas oscuras sobre los faltantes (fig. 14).

⁶ Jukka Jokilehto, “Authenticity: A General Framework for the Concept” en Knut Einar Larsen (editor), *Nara Conference on Authenticity, Japan, 1994, Proceedings*, París, UNESCO/ICCROM/ICOMOS, 1995, p. 19.

⁷ Dario Gamboni, “Image to Destroy, Indestructible Image” en Bruno Latour, *Iconoclash, op. cit.*, p. 90.

⁸ Información obtenida por entrevista con la restauradora Micaela G. Catalán del CENCROPAM- INBA, 10 de mayo del 2008.

Después de su debut museístico, el peso del deterioro la colocó de nueva cuenta en una bodega. En 2001 se trasladó a las bodegas del Museo Nacional de Arte y en 2004 fue dada de baja del inventario. Al final, como pasa con todo el patrimonio que no es museable, fue a parar a las bodegas del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble del INBA (CENCROPAM) donde se encuentra hasta ahora.

En los talleres de restauración de Churubusco, la tabla se utilizaba como ejemplo didáctico de la tecnología de la pintura en época virreinal, como parte del programa del taller de restauración de pintura de caballete en la licenciatura en restauración de bienes muebles. Y al mismo tiempo, era sometida a tratamientos para estabilizar el panel de madera: inyecciones de cola animal y pastas de resane. Resultaba impresionante el efecto que los tablones carbonizados ejercían sobre el espectador. La obra había adquirido la función de objeto de interés científico. Como en el grabado de Charles Estienne *De dissectione partium corporis humani* de 1545, a veces la ruina nos permite ver cómo fue hecho el cuerpo, los principios de su construcción. La metáfora se ilustra con la ruina como respaldo del cadáver (fig. 15).⁹

Encontramos en Walter Benjamín esta idea de los restos como testigos. La ruina es en el presente lo que en un pasado fue algo y del que ahora solamente quedan sus restos. La historia pasada es la ruina, la escena de la muerte.¹⁰

⁹ Michael Roth, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 171.

LA RUINA HOY

Emplazada en un pasillo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM – INBA), hoy la tecnología constructiva de la obra se presenta de forma violenta e impactante. El tamaño del desastre es dramático por la dimensión de los restos y el color negro del pino transformado en carbón. La ruina prematura descansa dentro de un cajón de madera al lado de marcos inutilizados (fig.16).

Al estar frente a ella, fue evidente la conveniencia de realizar un estudio científico de materiales para establecer con precisión los fragmentos y saber hasta dónde se había preservado la imagen.¹ En ese momento era imposible saber si el material conservado permitiría investigar cómo había sido pintada la obra. El resultado es contundente: resta solamente entre 15 y 20 por ciento de la capa pictórica original.

En la mitad superior sólo hay islas de pintura con fragmentos de los paños de los ángeles y una parte del rostro de María (fig. 17). Al centro, en una franja horizontal se alcanza a ver el cuerpo desnudo de Jesús, el brazo y una parte del manto azul de su madre, el ojo y frente de santa Ana y a san José que es la figura más completa, ubicado a la izquierda del cuadro. San José conserva la mayor parte de sus paños, la pierna e inclusive, la vara florida.

En las dos esquinas superiores hay un corte de los tablones de madera en forma diagonal. Al parecer, en alguna de las reutilizaciones de la *Virgen del perdón* para colocarla como imagen central del retablo, se modificó el tamaño. No es posible saber cuándo se recortó por primera vez o cómo era la obra original, sin embargo, en el Altar del perdón que se dedicó en 1737 a espaldas del coro,² ya tenía estas adecuaciones, de otro modo no habría coincidido con el espacio rectangular en el que fue montada la pintura. En los detalles tomados en la fotografía de la obra antes del incendio, se aprecia el área de recorte (fig. 18):

¹ En abril de 2008 se realizó el estudio completo de la obra. En él participó un equipo de especialistas de diversas disciplinas con experiencia en la caracterización de materiales del arte. Véase: Elsa M. Arroyo Lemus, *La Virgen del perdón, Informe técnico*, documento interno del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, septiembre de 2008, s/p.

² Rogelio Ruíz Gomar, *loc. cit.*

El soporte es un panel de madera de aproximadamente 2.70 de alto por 2.20 metros de ancho. Está conformado por siete tablones de pino (*pinus sp.*)³ de dimensiones irregulares unidos entre sí a madera viva mediante cola animal y sujetos a través de siete travesaños de madera de cedro (*cupressus sp.*) de 10 cm de ancho, con alrededor de 15 clavos de hierro en cada uno, que fueron clavados a intervalos regulares por el frente del panel (fig. 19). El peso que habría tenido la tabla antes del incendio estaba alrededor de los 135.94 kg.

En la superficie de los tablones se aprecia un patrón de líneas diagonales incisas que fueron hechas para facilitar la adherencia de la base de preparación. Este tipo de preparación de la tabla ha sido observada mediante tomas con rayos X en pinturas de tradición flamenca en España, como la tabla de *Cristo con la cruz a cuestas* de Juan de Borgoña, en Toledo.⁴

Una tecnología similar a la que tiene la tabla del perdón en cuanto al armado del panel se ha observado en pinturas tempranas de Andrés de Concha realizadas en la Nueva España, se trata de los temas que ocupan los primeros cuerpos en el retablo mayor de Yanhuitlán, iglesia ubicada en la mixteca oaxaqueña. Los paneles tienen la misma disposición de travesaños de manera horizontal unidos con clavos de hierro desde el frente de las tablas y sin ningún tipo de ensamble, así como la gruesa capa de enfibrado que se extiende sobre toda la superficie, cuya función era impedir el movimiento de los tablones y el agrietamiento de los estratos pictóricos.⁵

Al analizar muestras de la base de preparación de la *Virgen del perdón* y observar su estratigrafía bajo el microscopio, fue revelador encontrar una manera compleja de construcción de las capas. La pintura fue trabajada siguiendo cada uno de los pasos que sugiere Pacheco en *El Arte de la pintura* (1649): “Las tablas en que se suele pintar al olio, de borne o cedro, después de enervadas o encañamadas por detrás las juntas, se les da una

³ La identificación de las maderas que conforman el panel fue realizada por la bióloga Alejandra Quintanar, Departamento de Biología Celular, Universidad Autónoma Metropolitana.

⁴ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 222 y 223.

⁵ Aunque no hay estudios publicados de la técnica y materiales de las pinturas de Yanhuitlán, la observación *in situ* de sus características constructivas permitió establecer similitudes con la pieza que aquí se estudia. Sobre la producción pictórica de Andrés de Concha en la Nueva España véase: Carmen Sotos Serrano, “Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXV, núm. 83, otoño de 2008, pp. 123-152.

giscola de guantes con sus ajos, no muy fuerte y templado su yeso grueso vivo y cernido, se le dan tres o cuatro manos, aguardando a que seque cada una y plasteciendo los hoyos, se templa el [yeso] mate, no muy fuerte, con que se le dan otras cinco o seis manos...”⁶ Cabe destacar que ya desde el tratado de Cennino Cennini (1437), ésta era la manera más adecuada para aparejar las tablas.

En las microfotografías obtenidas por microscopía electrónica de barrido con energía dispersiva de rayos X (Scanning Electron Microscopy back-scattered images), se observó la cristalización y orientación del yeso y la interfase de cada capa aplicada por el artista (figs. 20a y 20b) El estrato de yeso grueso posee un ligero color rojizo y fue extendido sobre la superficie en una sola capa gruesa muy porosa; se trata de una mezcla heterogénea de sulfato de calcio anhidro (anhidrita), partículas de hematita (óxido de hierro) y de carbón vegetal aglutinados con cola animal en solución. Llama la atención el tamaño de los cristales de yeso y de los conglomerados de hematita, asimismo la gran cantidad de impurezas encontradas en la mezcla: cuarzos de sílice, calcita y tierras.⁷ En contraste, la capa de yeso fino es totalmente homogénea y de color blanco puro, su espesor es de aproximadamente 254 micras. Se compone de una mezcla de sulfato de calcio dihidratado con agregados de cargas de cuarzo aglutinados con cola animal. Por medio de un estudio de Difracción de Rayos X se definió el porcentaje en peso de los minerales presentes en la base de preparación:⁸

FASE CRISTALINA	% EN PESO (SEMICUANTITATIVO)
Sulfato de calcio hidratado $\text{CaSO}_4(\text{H}_2\text{O})$	5.4 %
Anhidrita CaSO_4	93.3 %
Cuarzo Si O_2	1.3%

Un método de trabajo tan complejo para la preparación de los aparejos indica el alto nivel de especialización que tenía el taller del artista de la *Virgen del perdón*. Otros estudios publicados sobre la técnica de pinturas sobre tabla creadas en la Nueva España, muestran

⁶ Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 480-481.

⁷ El estudio de Microscopía Electrónica de Barrido (MEB) con microsonda de análisis químico elemental a través de la técnica de energía dispersiva de RX (por sus siglas en inglés EDX) fue realizada por el Dr. Manuel Espinosa en el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ), México.

⁸ La caracterización de los minerales presentes en la base mediante la técnica de Difracción de Rayos X fue realizada por el Dr. Manuel Espinosa en el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ), México

procedimientos de preparación mucho más simples. Es el caso de dos obras relacionadas con el pincel de Andrés de Concha y que fueron realizadas después de 1580: *La Sagrada familia con san Juan niño* y *El Martirio de San Lorenzo*, en las que se ha identificado la aplicación de una sola capa de yeso grueso como base de preparación de la pintura.⁹

⁹ Pablo Amador, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos de Italia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 92, México, IIE-UNAM, primavera de 2008. En prensa.

LA IMAGEN

El problema que presenta la explicación de la *Virgen del perdón* como ‘imagen’ es que justamente eso es lo que se ha perdido. El fragmento, el resto, hace difícil evocar el hecho representado en el momento de su creación.

Por ello, para este estudio recurrimos al documento. Existen dos placas fotográficas formato 5x7 que fueron tomadas por Félix Leonelli alrededor de 1965,¹ una de ellas fue usada para ilustrar el primer libro que abordó integralmente y desde la perspectiva de la historia del arte, a la pintura creada durante el virreinato novohispano. Se trata de la primera edición del libro de Manuel Toussaint, que editó Xavier Moyssén.²

Primero, se colocaron las placas debajo de un microscopio estereoscópico, con el cual se observaron los detalles de la reproducción fotográfica. Después, las sometimos a un proceso de ‘intervención’ digital,³ a partir del cual recuperamos la imagen: colores, formas, planos de composición y detalles, fueron develados gracias a los recursos de la tecnología.

Durante la inspección de las placas, se logró distinguir una inscripción en el peralte del primer escalón del trono. Desafortunadamente, esa zona se perdió con el incendio. Se trata de un texto en dos renglones dibujado con pincel delgado y pintura blanca donde se lee con dificultad: IMON PERÍN y abajo PINIEVAT. En el archivo fotográfico del IIE hay una fotografía con esta inscripción, así como la imagen de Manuel Toussaint y un acompañante no identificado, quienes señalan hacia el lugar en que ubicaba el texto y lo inspeccionan con lupa. (fig. 21).

Esta inscripción fue observada por primera vez en 1892 por Manuel G. Revilla y después Xavier Moyssén y Justino Fernández lograron verla en julio de 1965.⁴ Dado que la

¹ Las placas fotográficas se encuentran en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

² Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.

³ La digitalización de la placa y la corrección digital del color, fue realizada por Agustín Estrada con un scanner Imacon de Hasselblad y la tarjeta Greta Macbeth. La imagen final es de 24 bits, a una resolución de 300 dpi, tamaño de 85 megabites.

⁴ Xavier Moyssén dejó constancia del ‘descubrimiento’ de la firma de Pereyns en el artículo “Las pinturas pedidas de la Catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 39, México, IIE-UNAM, 1970, p. 89, así como en un comentario manuscrito con bolígrafo al final de una nota de Diego Angulo en la que atribuye la *Virgen del Perdón* al pincel de Frans Floris o su círculo. Esta nota está publicada en el *Archivo Español de Arte*, No. 208, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez, 1979, p. 439 y el ejemplar sobre el que comentó Moyssén se encuentra en la Biblioteca del IIE. No deja de causar extrañeza que Manuel Toussaint no se haya percatado de la inscripción en la *Virgen del*

obra ha sido objeto de varias atribuciones en la historiografía sobre el arte virreinal mexicano, vale la pena hacer una digresión en cuanto a si se trata o no, de la firma de Simón Pereyns.

En el detalle de la placa de 1965, se aprecia una mancha de polvo superficial que fue removida sin cuidado, como cuando se pasa la mano encima de una ventana empañada con el objetivo de mirar hacia fuera. Esta mancha dificulta la lectura de las letras. Al observar cuidadosamente el texto, extraña que sea tan tenue, como si quisiera pasar desapercibido. Si se le compara con las dos firmas que se conocen de este artista,⁵ se deduce que esto tiene otra intencionalidad (fig. 22). No es una firma clara ni enmarcada en una cartelita como acostumbraba hacerlo el pintor, sino un texto en versales tipográficas con pintura blanca.

Otro problema es el área donde se encuentra la inscripción. Una observación minuciosa bajo el microscopio de la fotografía de 1965 permitió señalar las zonas donde hay repintes o intervenciones en la pintura. Se trata de pinceladas gruesas con pintura mate, extendidas sin cuidado en las zonas donde la tabla había tenido deterioros. Parecen repintes antiguos colocados con el criterio de homogeneizar el efecto cromático de la superficie del cuadro, no de embellecerlo ni ocultarlo, solo repararlo (fig. 23).

La zona con mayor intervención se extiende en vertical por encima de la grieta de unión de los tablones que coinciden con el rostro de Jesús y la rodilla derecha de María. Es la región aladaña a donde se ubica la inscripción. Por ello, no se puede descartar que esta parte haya sido un repinte. Con esto la autoría de la pieza no se pone en duda, solamente la presencia de una firma autógrafa. Es muy posible que nos encontremos frente a un caso más en que la firma fue escrita por los receptores de la obra y no por el pintor. En estos casos, la inscripción tiene un valor retentivo, sirve para que no se borre la memoria de quién fue el artífice del cuadro. Hay otros casos como éste en la época virreinal, demostración del prestigio de artistas importantes y la posesión de obras de su pincel.

perdón cuando estudió la pintura de cerca y sin el vidrio, a propósito de su libro *Catedral de México* publicado en 1948. Pese a ello, no dudó en atribuirla a Pereyns, reconociendo que detrás de ella había una tradición oral que daba razón de la obra, su momento de creación y su autor. Posteriormente, alrededor de 1945 Toussaint hizo una nueva inspección de la pintura que quedó registrada en la fotografía que aquí se presenta. Esta imagen junto con el detalle del texto, llegó al IIE en 1995 en el acervo que donara la Sra. Margarita Latapí. Agradezco esta información a Cecilia Gutiérrez Arriola.

⁵ Las únicas firmas del artista se conservan en la pintura con el tema de *Magdalena penitente* ubicada en la predela del altar mayor de Huejotzingo, Puebla, fechada en 1586 y en la tabla de *San Cristóbal*, perteneciente a la Catedral de México, fechada en 1588.

Aunque no existe un contrato que pruebe la fecha ni la comisión precisa de la *Virgen del perdón*, la sola existencia de una inscripción comprueba la estima social que Simón Pereyns tuvo desde la época virreinal. Este estudio coincide con la atribución.

Una vez frente a la imagen recuperada gracias a la digitalización y los detalles descubiertos bajo el microscopio, restaba clarificar el significado de lo representado para entender el sentido de la pintura. Las preguntas a responder: ¿Qué tipo de cuadro es? ¿Cuál es su tema? ¿Cuál fue el papel del pintor o su intención al recrear esta escena? Pero no se olvide que aunque la obra ha sido objeto de muchísimas interpretaciones y artículos académicos, no se sabe con precisión en qué año fue pintada ni cuál fue su función original. Tampoco ninguna de las publicaciones se ha ocupado de explicar la imagen. Será acaso porque el tema representado no es nítido o tal vez porque la distancia histórica nos ha colocado lejos de ser capaces de leer el mensaje como sí lo hubiera hecho una persona del siglo XVI.

El tema que el pintor desarrolló en la tabla del perdón no es narrativo, es más bien simbólico. Considero que la escena se divide en regiones representativas con varios conjuntos iconográficos: la Virgen con el niño en un trono, la Sagrada familia con santa Ana, la parentela de María, la Coronación de la Virgen y el baldaquino o tienda que se abre en el interior de un presbiterio figurado con una sucesión de pilastras clásicas. El recorrido sobre la imagen irá dando pistas más precisas.

En el centro del cuadro, María está representada como *Hoditigiria*,⁶ es decir, solemnemente sentada sostiene al niño sobre su pierna derecha. La reina del cielo, coronada por los ángeles, descansa en un lujoso trono de piedra tallado con roleos y cabezas de león. Ésta es una versión de la muy conocida *Virgen trono*.⁷ El trono simboliza la Iglesia. María es aquí la Madre Iglesia, el equivalente del espacio de oración. Ella es la Iglesia que articula

⁶ *Hoditigiria*, es la imagen de la madre de dios e intercesora privilegiada por su hijos . Es la representación que fincó su tradición como figura tutelar desde la reforma de la Iglesia hacia finales del siglo XI y en los primeros decenios del XII, en los Estados de Mathilde de Canossa. *Vid*, Daniel Russo, “Les représentations mariales dans l’art d’Occident. Essai sur la formation d’une tradition iconographique” en Iogna-Prat, Dominique, Éric Palazzo y Daniel Russo (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, Beauchesne, 1996, p. 243.

⁷ Esta iconografía se remonta al pontificado de Juan VII (705-707), la virgen trono ubicada en el ábside de la iglesia como devoción particular del papa sería mantenida y cada vez más representada en el arte de Occidente, como en la Catedral de Notre Dame de Chartres donde la virgen en el trono con el niño es la intercesora de los fieles a la entrada del templo. La cumbre de este tipo de representaciones fueron los cuadros de altar del Quattrocento italiano, como la Maestá de Duccio en Siena. El trono es también una clara alusión a la Jerusalem celeste. Sobre este tema hay una amplia bibliografía. *Vid*, Daniel Russo, *op. cit.*, p. 183-234.

la Jerusalem terrestre con la ciudad celeste. Maria como una de las estructuras de la cristiandad (fig. 24).

Estamos frente al ‘momento’ en que la Madre Iglesia se aparece ante la mirada de los hombres. Dos pequeños *putti* todavía flotan en el aire levantando la tela de entrada del lujoso baldaquino bordado con hilos entorchados de oro y plata que circunda el área de un presbiterio imaginario. Este baldaquino simboliza el tabernáculo, tienda o santuario portátil que hizo Moisés por orden de Dios para que se llevara durante su peregrinación por el desierto. Representa el templo cristiano en el cual Dios elige su morada entre los hombres. Esta tienda es el *sancta sanctorum*, imagen del Sagrario donde Jesús está presente día y noche en la hostia. El vaso del maná es reemplazado por “el copón que encierra el verdadero pan del cielo, las tablas por el evangelio que antiguamente se conservaba en la iglesia junto al Santísimo.”⁸

Según la Biblia, dentro del tabernáculo se guardaba también el Arca de la Alianza. Era una caja de madera de acacia negra con una guirnalda de oro que la rodeaba en su parte superior y sobre la tapa descansaban dos querubines dorados. De ahí que en la tabla del perdón los dos angelillos desnudos porten las guirnaldas o anillos de oro. El Arca de la Alianza contenía los Mandamientos o Tablas de la Ley que fueron escritas por Dios y se llevaba al frente de batalla cada vez que había una guerra. Debe su nombre a que simboliza la unión de Dios con el pueblo.⁹ En la escena, la misma Virgen es el Arca de la Alianza. Este tipo iconográfico remite a la tradición literaria de las Letanías de la Virgen que desde el siglo XV se constituirá como un repertorio completo de estereotipos de representación con los atributos marianos.¹⁰

Entonces, el mensaje simbólico se reitera: la arquitectura invoca un espacio sagrado -el más sagrado de todos para la Iglesia católica-, el baldaquino encierra el Santísimo, que es la promesa de salvación de los hombres y la Virgen, que es la Iglesia misma, porta al hijo de Dios, el Salvador de la humanidad.¹¹

⁸ En la Biblia se relatan las instrucciones que recibió Moisés para la construcción de la tienda: “Y harás un velo de jacinto, púpura, escarlata, carmesí y lino fino torcido con querubines. Ha de ser una obra maestra”, *Éxodo* 25:8.

⁹ *Ibid.*, 26:31.

¹⁰ Daniel Russo, *op. cit.*, p. 285.

¹¹ La Virgen con el niño en majestad, remite también al tema salvífico de la co-redención. El tema es frecuente en obras del Renacimiento italiano, como lo muestra la obra de Fra Angelico, *Virgen de la Humildad* (1433 a 1455). Aunque esta representación tuvo gran fortuna también en la obra de artistas

Jesús está bajo la protección de su madre, por ello, jala sobre sus hombros el manto protector. Desde la Anunciación ella fue la elegida para darle vida, en ella se realiza la Encarnación.

Sobre la vara reverdecida de José, como protector y custodio de la Sagrada Familia, se ha posado la paloma del Espíritu Santo. Con sus alas abiertas, en pleno descenso, refuerza la idea del ‘momento’ que tiene lugar en el cuadro. Está ahí para fijar la escena y hacer efectivo el tiempo sagrado que discurre. Este artilugio de la pintura dirigido a fijar una escena en un momento particular, fue explotado por la pintura italiana del siglo XVI y en particular, por los pintores venecianos para quienes era fundamental evocar el ambiente y la atmósfera de una ‘historia’ a través del color y la luz. Si la pintura del Renacimiento había logrado humanizar el espacio de representación a través de la perspectiva, ahora lo que se pretendía era tener el control de la dimensión temporal en el cuadro (fig. 25).¹²

En esta escena sacra, solamente Jesús mira hacia fuera del escenario. El niño es el protagonista que juega con la atención del espectador. Se trata de una especie de *festaiolo*, mediador entre el que mira la obra y los hechos representados. Ahí, en el centro de la composición, el niño simboliza lo más sagrado para la Iglesia: es el salvador de los hombres. En el gesto del niño que jala sobre su hombro el manto de la madre, la cita a la *Madonna del Foligno* de Rafael es evidente. Aunque como ya lo ha expuesto Santiago Sebastián, quizá no se trata de una cita directa dada la amplia circulación durante el siglo XVI, de por lo menos tres grabados de Marcantonio Raimondi que representan el mismo conjunto (fig. 26).¹³

flamencos formados en Italia como Roger Van der Weyden. En el arte hispano flamenco y en las pinturas del Renacimiento en España, hay múltiples representaciones con la Virgen como trono en un interior lujoso, aludiendo a distintas advocaciones. Baste señalar las obras de Alejo Fernández en Sevilla. *Vid.*, Daniel Benito y Nuria Blaya, “La Madonna. Concepto y fortuna historiográfica” en *Madonnas y Vírgenes. Siglos XIV-XVI*, Catálogo de exposición, Alicante, 1995, pp. 16-47 y Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 128-137.

¹² Marcia Hall, *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance Painting*, USA, Cambridge Univ Press, 1992. p. 68.

¹³ El grabado de Marcantonio Raimondi que aquí se presenta fue realizado a partir de un apunte de la *Madonna del Foligno* (1511-1512) de Rafael. Véase, Hind, *Marcantonio and Italian Engravers and Etches of*

Desde mi punto de vista, vale la pena considerar dos cosas en relación con Simón Pereyng, la utilización de grabados del italiano Raimondi y la cita a Rafael. La primera es que ya se ha observado la utilización de grabados de Marcantonio Raimondi en algunas obras novohispanas del siglo XVI, lo cual indica la preferencia de Simón Pereyng y su círculo de compañeros como Andrés de Concha, por estas composiciones.¹⁴ Pero, la segunda consideración es la posibilidad de que el propio Pereyng haya sido plenamente consciente de la referencia a Rafael. Es sabido que él conocía la fortuna crítica de la que gozaba la pintura italiana desde el siglo XV. Era el tema cotidiano con el que cerraba las cenas y conversaciones nocturnas que entablaba con sus socios, mientras ejecutaban algún trabajo retablistico en las ciudades del interior de la geografía novohispana.¹⁵

Por otra parte, en el grabado no aparece el resto de los elementos que integró el artista en la tabla del perdón y mucho menos, la resolución plástica del colorido. En esta pintura, el manejo del *rilievo*, es decir, la apariencia de una forma modelada en su volumen,¹⁶ o en otras palabras, la ejecución plástica de las luces que se utilizan para proyectar el volumen de una figura, es espectacular. El pintor coloca la luz como si siguiera el avance de la fuente de iluminación que nos permite percibir la escena. En cierto modo es como si el espacio celeste se abriera y el sol iluminara desde el ángulo superior izquierdo y según esta idea, pareciera que el artista hubiese hecho caso a las indicaciones de Cennini y Alberti para la pintura. El primero, en el *Libro dell' Arte* (1437) recomienda: “Así pues cuando dibujas, procura tener luz templada y que el sol te dé sobre el lado izquierdo”.¹⁷ Por su parte, Alberti en *De Pictura* (1435) señala que para lograr la correcta representación de la luz según entra en el plano de la pintura, el color debe ser modulado de tal manera que el tono puro quede al centro de la imagen y se haga claro hacia la fuente de luz y oscuro en el

the XVI Century, Apud, Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyng” en *Anales del IIE*, No. 35, México, IIE-UNAM, 1966, p. 45-47.

¹⁴ Cfr. Nelly Sigaut “El Martirio de San Lorenzo” en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, tomo II, p. 159-167 y Pablo Amador, “Y hablaron de pintores famosos de Italia”, *loc. cit.*,

¹⁵ En la declaración que el pintor Francisco de Zumaya presentó en 1578, para acusar a Simón Pereyng ante el Santo Oficio por palabras que dijo en contra de la fe católica, expone que mientras estaban cenando, Simón declaró que “al buen moro y al buen negro Dios le dará su Gloria y al malo su pena” ante lo cual, Zumaya prefirió que cambiaran la conversación “y hablaron de pintores famosos de Italia.” Documento presentado en: Manuel Toussaint, *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México*, Suplemento al No. 2 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1938, p. 38.

¹⁶ El concepto de *rilievo* fue desarrollado por Alberti y se extendió como la definición de un recurso del taller del pintor, Véase: Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁷ Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, Trad. Ricardo Restá, Buenos Aires, Argos, 1947, Cap. VIII, p. 29.

lado opuesto: “Y finalmente hay que advertir cómo las sombras siempre corresponden a la parte opuesta de las luces, pues en ningún cuerpo hay superficies iluminadas en donde no repares que las partes opuestas están en sombras”.¹⁸

En este cuadro, tal como ocurre en una obra teatral, la luz con la que inicia el primer acto, dirigida y dramática, es la que fija la inercia de la acción que se va a desarrollar. En el borde y resalto de cada una de las telas, en los reflejos del bordado del baldaquino, del oro y de las joyas de la corona e incluso, en los perfiles de la arquitectura, la luz es un punto o una pincelada cuya efectividad se debe a la concordancia de su ubicación respecto a la fuente luminosa (fig. 27a). Del mismo modo, la solución al trabajo de sombras fue muy cuidadoso. La sombra también ocupa un espacio. Por ejemplo, las sombras que se proyectan sobre las pilastras y que se producen por el cuerpo de los ángeles en vuelo, superpone el matiz oscuro generado por las mismas estrías de la pilastra, con la sombra café más cálida de los ángeles (fig. 27b). Cada cuerpo genera un tipo específico de sombra, acorde con su masa y emplazamiento dentro de la escena. Que los ángeles proyecten sombras tan definidas se debe a su corporeidad, sólo así sabemos que no se trata de fantasmas. Ello refuerza la noción de que la aparición de la imagen sagrada en este cuadro es un hecho ‘real’ y vale la pena recordar que la representación de lo ‘real’ en la pintura fue el paradigma más caro a la producción pictórica del Renacimiento. Según ese paradigma, cualquier imagen es un reflejo o prolongación de la realidad¹⁹ y en este sentido, la perspectiva, las reglas de composición y los artilugios del manejo de luz y sombras, sirven para hacer efectiva la historia narrada en la pintura. Las sombras refuerzan el poder de ilusión que tiene el cuadro. Cuando Pereyngs enfatiza la importancia de la luz y la sombra en el cuadro, hace constar que estaba bien enterado de las leyes físicas que la pintura del Renacimiento había desarrollado. Sabía también que era indispensable conseguir que la pintura actuara como ‘reflejo’ de la realidad. Alberti explica esta capacidad del artista: “Y considero que no es pintor, o lo es mediocre, el que no comprenda a fondo cuánta fuerza

¹⁸ Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, (Trad. Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 1999, Libro II, 46, p. 109.

¹⁹ Víctor I. Stoichita discute el esquema de representación especular en torno al arte del Renacimiento y el origen en la filosofía de Platón, del estadio del espejo como desviación-superación del estadio de la sombra, en *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1997, p. 42.

tienen las luces y las sombras en toda la superficie [...] Esto puedes aprenderlo muy bien de la naturaleza y de las cosas mismas.”²⁰

Lo anterior conduce a afirmar que la luz y la sombra son, plásticamente hablando, los principales protagonistas del cuadro.

De regreso a la imagen, en el mismo acto ocurren otras acciones que ya no derivan del grabado. Dos ángeles diferentes, ahora representados como niños y vestidos con túnicas de preciosa seda con bordes dorados, descienden suavemente cargando una prominente corona ducal de oro y piedras preciosas con la que coronarán a la virgen. La textura de las telas es exquisita. Una base de tono nacarado lograda mediante el uso de albayalde fino y laca roja o amarilla como pigmento, es oscurecida mediante una combinación de lacas traslúcidas, rosadas y cafés y al final, la zona más resaltada de los pliegues se ha trazado con una base de albayalde mezclada con algún pigmento de brillo intenso: minio o amarillo de plomo estaño, según se trate de seda roja o amarilla. Pero no acabó ahí la ejecución: el filo de la tela fue resaltado con un fino brillo de partículas de oro en emulsión. Los recursos dorados aparecen también en la palma que los ángeles vestidos portan en la mano izquierda (fig. 28).

En el primer tercio de la composición y ubicados en un primer plano, santa Ana y san José asisten piadosamente a la ‘aparición’. Ella hincada, parece hacer reverencia a la escena, mira hacia Jesús, mientras coloca las manos en actitud de plegaria. Está preocupada por el niño, quizá su función es hacer recordar al espectador el destino de Jesús. En términos iconográficos sería posible asociar la presencia de santa Ana con un significado inmaculista contenido en el cuadro. Ella, como madre de la Virgen reforzaría el misterio de la pureza de María y afirmaría la legítima genealogía de Jesús descendiente de David. Sin embargo, la sola representación de Santa Ana con la Virgen y el niño no son prueba de su vinculación inmaculista, tendría que complementarse con otros temas emplazados en el contexto original del retablo para poderse considerar como un programa que aludiese a la Inmaculada Concepción. Como lo ha explicado Suzanne Stratton, el culto a la imagen de santa Ana fue socorrido tanto en contextos inmaculistas como maculistas y la representación iconográfica de la santa a lo largo del siglo XV fue muy ambigua.²¹ Solo si

²⁰ Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 108-109.

²¹ Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, USA, Cambridge University Press, 1994, p. 28-34

se contara con el contrato de la obra o una descripción de su contexto original podría fundamentarse un significado relacionado con la concepción de María sin pecado. También cambiaría la interpretación de la imagen si en lugar de San José estuviera San Joaquín, en ese caso, la genealogía de la Virgen inmaculada sería preponderante.

Los atributos iconográficos de santa Ana no son claros, de hecho, está representada como una mujer de mediana edad, vestida de blanco con toca y manto. Éste último es un textil interesante, es muy pesado, posiblemente el pintor trató de imitar un terciopelo. Tiene doble tela, gris al exterior y rojo en el interior, ambas con dos tonos producidos según la presencia o ausencia de luz. En la superficie, el color transita de un negro violáceo hacia el gris aperlado y por dentro, la tela tiene un tono guinda traslúcido en las sombras que producen los brazos y cambia hacia un rojo naranja intenso en el área donde le pega la luz. En cuanto a los materiales con los que se logró esta transición, la combinación de pigmentos es sorprendente dada la mezcla de pigmentos de tonos básicos y secundarios: rojo-azul, naranja-rojo y azul-violeta. La tela roja se creó al sobreponer una capa gruesa de color guinda, mezcla de laca orgánica roja y azul esmalte. Sobre este color de base se aplicaron pinceladas en fresco cuya función es la de modelar la tela. En la zona en sombra, vemos pinceladas de rosa claro producto de la mezcla de albayalde y laca orgánica roja y enseguida, una gruesa capa de azul grisáceo. Para la manga iluminada, la misma base guinda se aclara con laca roja y bermellón mezclados con albayalde, y encima, pinceladas delgadísimas a modo de ‘baño’ que se componen de bermellón de partículas muy finas y laca roja. Las secciones transversales de las muestras de pintura tomadas del manto de santa Ana demuestran esta compleja mezcla de colores y las partículas de los pigmentos que entonan cada capa. He colocado pequeños recuadros con el color en abstracto para hacer más gráfica la superposición de las capas (fig. 29).

Por su parte, José tal como lo señalaban los evangelios apócrifos, es un anciano. Con la rodilla izquierda sobre el piso, hace reverencia a la coronación. Posa sobre su pecho la mano izquierda y con la otra, apenas retiene una larga vara florida que apoya también en el suelo. La vara florecida es el símbolo de su papel como esposo de María y custodio del niño.²² Él es el soporte de la Sagrada Familia, su paternidad adoptiva encubrió y protegió el misterio de la Encarnación.

²² Evangelio de Mateo, 1:20.

Hasta aquí, se resume que este cuadro es como el primer acto de una gran obra teatral donde ocurren varias acciones simultáneas. El artista representó paralelamente estos temas iconográficos: la Virgen trono como Madre Iglesia y Arca de la Alianza; Virgen coronada como reina del Cielo; La Sagrada Familia; el tabernáculo y el *Sancta Sanctorum*; aunque existe también la evocación a otros temas como: la Encarnación y la Redención. Asimismo, se alude a dos espacios, uno terrenal y uno sagrado. ¿Qué buscaba el artista con esta simultaneidad de significados y de acuerdo con esta intención, a dónde estaría destinado el cuadro?

La funcionalidad más directa según el tema central de la pintura sería sin duda, la ubicación del cuadro en un retablo mayor. Pensado como el tabernáculo divino que resguarda el santísimo, la comunión entre el pueblo y la divinidad a través de Jesús. Sería factible que en el mismo retablo detrás del altar mayor operara esta pieza como imagen central y debajo de ella, un sagrario para el cáliz y la hostia.

Respecto al tipo iconográfico como cuadro de altar, obra producida en el último tercio del siglo XVI, vale la pena recordar la funcionalidad de este tipo de obras en la época. Sus funciones canónicas eran: 1) debía narrar la escritura de forma clara; 2) provocar un sentimiento apropiado sobre la cuestión narrada y 3) imprimir la *Idea* de la imagen en la memoria.²³

Los cuadros de altar gozaron de gran popularidad en el Renacimiento. Se constituían como una especie de representación teatral donde la interacción devocional entre el espectador y el cuadro era sugerida por los elementos representados en dos niveles: uno, la participación del espectador en la escena o la sola evocación del evento divino; y el segundo nivel de interacción en el que incluso se llegaba a ver la ‘aparición’ de la imagen divina. Recuérdese la misma *Madonna del Foligno* de la que ya se ha hablado antes, o la *Madonna Sistina* (1515-1516) también pintada por Rafael. Esta última, llegó a ser considerada como el ‘gran’ cuadro de altar, en palabras de Vasari, “el panel pintado para el altar mayor de S. Sixto en Piacenza, es verdaderamente una obra sin paralelo”.²⁴ Ahí la figura de María con el niño se revela como una visión ritual. No es que el cuadro *contenga*

²³ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 124.

²⁴ *Apud*, Hans Belting, *Likeness and presence. A History of the image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 480.

la aparición divina, sino que *es* la aparición divina, la *idea* de una imagen que nos lleva a un orden de realidad distinto.²⁵ En este sentido, Leonardo da Vinci justificaba la nobleza de la pintura con el estatus que alcanzaba la imagen de culto, cuando lograba su efectividad en el momento de la revelación frente a los devotos.²⁶

La funcionalidad del cuadro del Perdón como pieza de altar se confirma en la propia imagen. El cerramiento arquitectónico con una hilada de pilastras que se fugan hacia el centro y se proyectan en vertical hacia fuera del cuadro remite a un lugar sagrado, el espacio más sagrado dentro del templo. En una iglesia, este espacio opera en el presbiterio, lugar del altar mayor y donde se resguarda el Santísimo Sacramento.

A considerar tres datos importantes. En 1561 la capilla mayor de la Catedral carecía de un retablo decoroso, como lo señaló el Cabildo en su reunión del 19 de agosto; hacia 1584 se contrató con varios pintores, entre ellos a Simón Pereyng, para los seis lienzos que decorarían el nuevo retablo del altar mayor y finalmente, según el inventario de los bienes catedralicios de 1588, se reporta que el retablo grande estaba en el altar mayor en toda su perfección, –sería el que se empezó en 1584–, mientras que el altar que antes ocupaba el espacio central en el presbiterio, había sido trasladado a las dependencias del Cabildo: “el retablo grande de madera, pilares y molduras doradas y estofadas, y las imágenes de en medio al óleo de pincel; en un tablón grande de Nuestra Señora de los Remedios y la peana los cuatro evangelistas a media tabla, dorado y estofado que es el que estaba en el altar mayor de la iglesia vieja, está ahora en el Cabildo. Hízole Simón Prins.”²⁷

Es atractiva la descripción física de la tabla y la mención de su autoría, aunque la iconografía no corresponde. Cabe mencionar que en todo el inventario de 1588 sólo para la imagen de la virgen pintada por Pereyng se hace alusión al pintor que la hizo. Interesante pensar que haga referencia a la tabla del perdón y es posible que el encargado de levantar el inventario haya confundido el tema iconográfico, ya que en la entrada anterior del listado,

²⁵ *Ibid*, p. 481-484.

²⁶ “...and then, at the moment of unveiling the great multitude of people who have gathered there immediately throw themselves to the ground, worshipping and praying to the deity, who is represented in the picture, for the repairing of their lost health and for their eternal salvation, exactly as if this goddess (*Iddea*) were there as a living person.” Leonardo da Vinci, *Apud*, Martin Kemp, *Leonardo on painting*, p. 20.

²⁷ Documento del Archivo de la Catedral de México, *Inventarios*, vol, 2 exp. 2, fs. 78-79v. “Inventario de los retablos y de algunos lienzos de la Catedral de México”, presentado por: Carmen Sotos y Pedro Ángeles, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, UNAM/IIE, 2007, p. 103.

se menciona otro cuadro con el mismo tema de la Virgen de los Remedios.²⁸ Esto indica que habrían dos pinturas con ese tema o quizá se haya reducido la denominación “Virgen de los Remedios” a toda imagen de María con su niño. Si se acepta que la pintura a la que hace referencia el inventario de 1588 es la misma tabla del perdón, constaría que ya para ese año gozaba de prestigio por su ubicación y su autoría. En resumen y siguiendo el inventario de 1588: había una Virgen de los Remedios en el altar mayor de la Catedral antigua, fue pintada por Pereyng mucho antes de 1588 y considerando la referencia a su tamaño, podría haber sido la misma pintura que ahora denominamos como *Virgen del Perdón*. Pero todo son hipótesis, no existe evidencia documental que permita saber con precisión cuándo se hizo este cuadro y cuál fue su ubicación original.

Otra posibilidad respecto a la función del cuadro nos la da la propia obra y la clave es la mirada del niño. Si nos encontramos frente a la representación del momento en que se aparece la divinidad en el presbiterio, es para permitirnos elevar plegarias hacia el redentor, casi podemos dialogar con él, nos está mirando. Y en una relación causa-efecto, lo lógico es pensar que le estaríamos pidiendo perdón por nuestros pecados, sabemos que él se sacrificará por la humanidad, será el redentor de los pecados del mundo. El espacio de diálogo con la imagen sagrada, creado por la verosimilitud de la escena, es un tópico bastante difundido en la pintura de esa época. La explicación de Vasari es contundente: “La pintura debía contribuir a presentarle al fiel los hechos legendarios o bíblicos como si sucedieran delante de sus ojos”.²⁹

En cuanto al perdón de los pecados, el pintor podría haber proyectado en el cuadro su propia condición de pecador. Considérese que en 1568 Simón Pereyng fue condenado por el Santo Oficio por haber dicho palabras en contra de la fe cristiana, se sospechaba que

²⁸ Cabe destacar que en el mismo inventario de 1588 se señala la existencia de una imagen de “Nuestra Señora de los Remedios que era la que estaba antiguamente detrás del coro, pintada en lienzo con los santos San Joseph y Santa Ana”. Esta noticia coincide también con la iconografía de la *Virgen del Perdón* y con su ubicación detrás del coro. Por ello, la información documental hasta ahora no es suficiente para afirmar qué nombre recibía la obra, su emplazamiento y función dentro de la Catedral Antigua.

²⁹ *Apud*, E. H. Gombrich, “Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana” en *Nuevas visiones de viejos maestros. estudios sobre el arte del Renacimiento*, 4, Madrid, Debate, 2000, p. 95. También Leonardo da Vinci justificó la nobleza de la pintura con el estatus de la imagen de culto, el cual lograba su gran efectividad en el momento de la revelación: “...and then, at the moment of unveiling the great multitude of people who have gathered there immediately throw themselves to the ground, worshipping and praying to the deity, who is represented in the picture, for the repairing of their lost health and for their eternal salvation, exactly as if this goddess (Iddea) were there as a living person”, citado por Hans Belting, *Likeness and presence*, *op. cit.*, p. 481.

tuviera un linaje herético y daba mucho que pensar su preferencia por hacer retratos y no imágenes religiosas.

El largo juicio al que fue sometido constituye el documento más importante para conocer la vida de Simón Pereyng.³⁰ Las informaciones que dan los testigos invitados a declarar en el juicio permiten inferir la personalidad del artista, su trayectoria y su capacidad como pintor. El fallo que siguió a las declaraciones y la tortura física del artista fue sentenciado por el provisor y vicario general del arzobispado de México, doctor Estevan Portillo: “condeno a que dándole todo recaudo al dicho simón pereyng pinte a su costa el retablo de nuestra señora de la merced desta santa iglesia muy devoto y a mi contento”.³¹

Esto significa que el provisor supervisaría el trabajo, del mismo modo en que funcionaba la relación comitente-pintor desde el Renacimiento.³² Aunque es posible que el mismo Pereyng hubiera propuesto otra composición con un tema mariano, es decir, hiciera una traza o plan previo y le fuera aceptado. Era el momento de demostrar que sí era “uno de los más excelentes pintores que a avido y ay en esta nueva España”.³³

También es posible que Pereyng quisiera impresionar con una composición que nunca antes se hubiera realizado en territorio novohispano, algo que reuniera temas de probada efectividad, de acuerdo con las condiciones de decoro de la época. Y qué imagen más devota que la contenida en la *Virgen del perdón*, presentada como *Idea*, como aparición que articula varios mensajes en uno solo, todos relacionados con el misterio de la Salvación de la humanidad. Una imagen que implica la salvación- redención podría haberse destinado a operar en un altar de indulgencias.

³⁰ Manuel Toussaint fue el primero y único que ha publicado el documento completo sobre el juicio a Pereyng: *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México*, op. cit. El documento ha estado desde el siglo XIX en manos de coleccionistas. Luis González Obregón lo usó como fuente para su libro *México Viejo* publicado en 1900 y fue él mismo quien dio una copia del manuscrito a Toussaint. Pedro Ángeles Jiménez presentó información nueva sobre el paradero del documento con el juicio inquisitorial en la conferencia “Diálogos fingidos y diálogos recordados: sobre algunos aspectos de la pintura del siglo XVI en la Nueva España” dictada en la Basílica de Guadalupe, junio de 2008.

³¹ *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México*, op. cit., p. 36.

³² La primera declaración de Pereyng fue hecha frente al fraile dominico Bartolomé Ledesma, provisor general del arzobispado de México, figura importante entre la orden dominica. En 1563 fue nombrado maestro de teología en la Universidad de México y en 1565 se acepta su magistratura en teología dentro de la Orden y se nombra calificador del Santo Oficio. Fue autor de *La Summa de Septem Novae Legis Sacramentis Summarium* publicada en México en 1566, donde presenta todo el material necesario para comprender la doctrina de los sacramentos. Véase, Mauricio Beuchot, “Bartolomé de Ledesma y su suma de sacramentos” en *Dominicos en Mesoamérica: 500 años*, México, Provincia de Santiago de México, 1992, p. 253-254.

³³ *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México*, op. cit., p. 25.

Por otro lado, Pereyngs en su intento por impresionar a su ‘comitente’ habría decidido recurrir a una fórmula de éxito probado: la *Madonna del Foligno*, primer cuadro de altar del periodo de Rafael en Roma hecho para una devoción particular entre 1511-1512 y cuya relación formal con la *Virgen del perdón* ya ha sido explicada arriba. En el ámbito artístico, el reconocimiento de la pintura de Rafael como pieza importantísima circuló por Europa después de la publicación del libro de Vasari en 1550. No se olvide que Pereyngs hablaba del arte italiano durante la cena. Recordar también su período de trabajo en Madrid, quizá como miembro del equipo de pintores a servicio de la corte de Felipe II. La mayoría de los pintores de corte como Antonio Moro, Juan Fernández de Navarrete y Gaspar Becerra, todos ellos se habían formado en Italia.³⁴ Tendrían las noticias presentes y las difundirían entre su círculo de colaboradores.

Asimismo, en el modo artístico de aplicación del colorido y en la técnica de manufactura de la *Virgen del perdón*, también se ha encontrado información que vincula a Pereyngs con el trabajo de los pintores de la Corte de Felipe II. Como es sabido, el conocimiento en el manejo y selección de los materiales era parte del aprendizaje de un pintor en el taller gremial, la aplicación y mezcla de los colores para lograr efectos específicos no era una cuestión experimental, sino una repetición de efectos bien conocidos.³⁵

El color de fondo que modela la figura del manto de la virgen así como en las mezclas violáceas que construyen el cuerpo de la tela guinda en el manto de santa Ana y en las sombras oscuras del vestido de san José, se ha encontrado la utilización extensiva del pigmento azul conocido como esmalte o *smalte*.³⁶ El esmalte es un vidrio coloreado con óxido de cobalto.³⁷ En el manto de María está mezclado con albayalde para crear un color de fondo de tonalidad azul claro, su función era servir como color de base sobre la que

³⁴ Fernando Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, *passim*.

³⁵ Como ejemplo de la transmisión del conocimiento artístico en el taller gremial, basta citar los tratados de Cennino Cennini (1437) y Francisco Pacheco (1649).

³⁶ Son pocos los estudios científicos publicados sobre las técnicas y materiales presentes en la pintura sobre tabla novohispana del siglo XVI. A la fecha, la *Virgen del perdón* es la obra más temprana en la que se ha identificado la utilización del pigmento azul esmalte, material importado de Europa, futuras investigaciones podrán abundar en las posibilidades cromáticas de este material y la difusión de su uso en la Nueva España. El estudio de los modos de utilización del color, selección de materiales y técnicas de aplicación de la pintura del siglo XVI es un campo de investigación apenas explorado en los últimos años.

³⁷ Sobre el origen, composición y propiedades físico-químicas del esmalte véase, Bruno Muhlethaler “Smalt” en *Artists’ Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2, New York, Oxford/National Gallery of Art, 1993, p. 113-130.

después el artista fue construyendo el paño a través de un modelado color rosa en el que mezcló cinco pigmentos: laca orgánica, hematita, minio, ocre y albayalde. En la superficie aplicó pinceladas de azurita mezclada con negro, rojo laca, hematita y esmalte para las sombras y la misma mezcla pero con albayalde según fueran las áreas de luz (fig. 30). La intención del artista al sobreponer colores contrastantes es multiplicar la capacidad de los pigmentos para crear colores fuertes en intensidad y brillo, el manto tiene una apariencia pesada y lustrosa, con una tonalidad imprecisa entre azul intenso, luces metálicas y sombras violáceas. Aquí importa más la vibración que produce un tono sobre el otro que el propio color puro del pigmento presente. Este característico manejo del color también tiene un linaje rafaelesco. En la *Transfiguración* (Pinacoteca Vaticana, Roma, 1520) Rafael aplicó colores contrastantes debajo de la superficie visible, por ejemplo, debajo del azul ultramarino de la mujer en el primer plano, hay una capa rosa intenso. Del mismo modo, en el cielo de *Santa Cecilia* (Pinacoteca de Bologna, 1513-1517) debajo de la superposición de azul ultramarino y azurita, hay una capa homogénea de color rosa creado a partir de una mezcla de albayalde y laca orgánica roja.³⁸

En las microfotografías de una sección transversal de la pintura tomada del manto de la Virgen (fig. 31), se aprecia la morfología de los cristales. Se trata de partículas translúcidas de entre 5 y 80 micras, de fractura concooidal y bordes irregulares. El esmalte se analizó para conocer su contenido elemental e incluye: sílice (Si 20.35%), potasio (K 7.27%), cobalto (Co 1.93%), calcio (1.58%), arsénico (As 4.49%) y hierro (Fe 1.51%), como componentes característicos.³⁹

El uso del esmalte como material de pintura se generalizó en Europa en el siglo XVI. Los centros productores se ubicaban en dos ciudades: Flandes y Venecia. La principal fuente de obtención del mineral de cobalto en toda Europa era desde 1470, las minas de Sajonia en Alemania.⁴⁰

³⁸ Véase: Ilaria Borgia, *et al.*, “Raphael’s Saint Cecilia in Bologna: New Data About its Genesis and Materials”, p. 95 y Barbara H. Berrie, “Raphael’s Alba Madonna”, p. 106 en Ashok Roy y Marika Spring (editors), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, Proceedings of the Eu-ARTECH workshop, Italia, Nardini, 2007.

³⁹ La caracterización del esmalte se realizó mediante Microscopía Electrónica de Barrido (SEM por sus siglas en inglés) con microsonda de análisis químico elemental a través de la técnica de energía dispersiva de RX (EDX por sus siglas en inglés). El estudio fue realizado por Manuel Espinosa en el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ).

⁴⁰ Rocío Bruquetas, *op. cit.*, p. 149.

Respecto a su uso en la década de 1560 en España, es importante la serie de documentos que en 1563 se emiten alrededor de la compra de materiales de pintura para las obras de Gaspar Becerra en el Palacio Real del Pardo. El documento del 20 de julio es un mandato de compra que se envió al cardenal Granbella en Bruselas, con el listado de colores que se han de traer de Flandes. Ahí se especifica: "...y para el olio, azul esmalte, veinte libras". Hay otro documento con fecha del 10 de diciembre del mismo año que explica el envío de los materiales para Becerra conforme se pidieron y dice: "Premier ung sacquet du plus fin d'esmalto a olio de maistre bernard pesant I libre, la libre a IIII florins. Item ung aultre sacquet d'esmalto a olio de moienne sorte pesant II libres, la libre a XXVI patars." Existe una tercera comunicación del mismo año y traducida al italiano, que contiene un listado de materiales que se habían de traer de Italia, donde especifica que los colores deberán ser especiales para pintar al fresco: "primeramente cinquanta libre de esmalto de bon colore e sottile".⁴¹

Estas noticias indican la preferencia de Becerra por el uso del esmalte, no sólo en la pintura al fresco sino también para el óleo. Estudios recientes sobre la técnica de la pintura centro - italiana en obras de Il Perugino y Rafael, exploran las búsquedas plásticas de estos artistas al utilizar el esmalte y otros colores de vidrio como pigmentos capaces de crear tonalidades transparentes en las capas de pintura y asimismo, como materiales ideales para acelerar el secado de la película de aceite.⁴²

Cabe destacar que la fecha de los documentos sobre los encargos de esmalte emitidos por Gaspar Becerra en Madrid es 1563, sólo tres años antes de la llegada de Simón Pereyns hacia la Nueva España. En la declaración del testigo Juan Telmo⁴³ durante el juicio inquisitorial de Pereyns asienta que: "En la villa de Madrid vido este testigo al dicho Simon

⁴¹ Archivo General de Simancas, AGS.CSR, Leg. 275, fol. 22; AGS. CSR, Leg. 275, fol. 28 y AGS.CSR, Leg. 275, Fol. 21-22, documentos publicados de manera íntegra en: Rocío Bruquetas, *Op. Cit.*, p. 446-447.

⁴² En estudios recientes sobre pinturas de Rafael, Pontormo, Bronzino y Perugino pertenecientes al acervo de la National Gallery de Londres, se ha identificado el uso extensivo de vidrio incoloro como pigmento, secativo y extendedor. Las partículas encontradas son ricas en sodio, calcio, sílice y tienen cierta cantidad de manganeso, proveniente de las impurezas de hierro presentes en la arena que se usó para fabricar el vidrio. Las referencias históricas respecto al uso de vidrio como material de pintura se encuentran en el manuscrito de Mayerne (1620). Véase, Marika Spring, "Perugino's painting materials: analysis and context within sixteenth-century easel painting", en Brunetto Giovanni Bruneti, (ed.), *The Painting Technique of Pietro Vanucci, called Il Perugino*, Proceedings of the LabS TECH Workshop, Nardini Editore, 2004, p. 21-28.

⁴³ Juan Martín Telmo era natural de Lérida, soltero, hijo de Sebastián Martín y de Esperanza de las Heras. Pasó con licencia a la Nueva España, como criado del virrey marqués de Falces el 20 de mayo de 1566. Véase, Luis Romera Iruela y Ma. del Carmen Galbis Díez, *Catálogo de Pasajeros a Indias Siglos XVI, XVII y XVIII, Vol. IV, (1560-1566)*, Sevilla, Ministerio de Cultura, 1980, entrada 4.963, p. 594.

Pérez pintar en la sala de su majestad juntamente con los maeses que en ella estaban u que por su habilidad merecio alcanzar licencia de su majestad para sacar su retrato todas las veces que quisiese...”.⁴⁴

Hasta ahora, no es posible vincular a Pereyng con algún trabajo específico en la Corte española antes de su traslado a la Nueva España, pero sí es posible inferir a través de la selección de los temas iconográficos y de los materiales empleados en la tabla de la *Virgen del perdón*, un linaje artístico aprendido con seguridad al lado de algún pintor como Becerra que sabía manejar los efectos pictóricos relacionados con la pintura centro italiana y en particular, con los herederos de la escuela de Rafael.

Tras el estudio de los materiales y la técnica de aplicación del color en la *Virgen del perdón* se evidenció un modo de utilización del color complejo. Ninguna figura ni zona de representación fue plasmada con menos de tres capas de color sobrepuestas. Las convenciones más repetidas se observan en las encarnaciones donde sobre una capa base se fueron aplicando sutiles veladuras de mezclas de albayalde con bermellón, laca orgánica roja, azul esmalte, tierra café y hematita. La transición entre áreas de luz y sombra se logró mediante el difuminado suave de la pintura. Por otra parte, en la ejecución de los paños encontramos los efectos más interesantes. Para crear el efecto de las telas tornasoladas de los ángeles el pintor hizo una sobreposición de capas traslúcidas de lacas orgánicas y en las zonas de luz abunda el amarillo de plomo estaño, minio y hasta oro, colores que conforman la paleta más brillante del siglo XVI.

En algunos paños hay transiciones irreales de color, lo que se conoce como *cangiante* o efecto tornasolado,⁴⁵ por ejemplo en la banda que cubre la desnudez del ángel que flota en el cuarto superior izquierdo del cuadro, el color transita del violeta hacia el rojo intenso o hacia el amarillo brillante.

El vestido rosado de María da la sensación de ser una tela finísima, aparentemente seda. Es ésta una de las construcciones más ricas del cuadro en términos de color y mezcla de pigmentos. Para empezar la forma, el artista extendió una capa delgada de color rosa (32

⁴⁴ Manuel Toussaint, *Proceso y denuncias...*, op. cit., p. 17.

⁴⁵ El efecto *cangiante* es un recurso inventado en el Renacimiento y que utilizaron pintores como Duccio y Nardo Di Cione. Consiste en superponer pintura de colores complementarios o contrastantes en las áreas de la sombra y de luz de manera diferenciada con semitonos que gradualmente pasan de un color a otro. Véase: David Bomford et al., *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 126-139.

a 47 micras) mezcla de albayalde y rojo de laca orgánica, lo que se traduce en un tono de alta intensidad. Cuando esta base hubo secado, se aplicaron varias pinceladas sucesivas de pintura fresca mezcla de laca orgánica roja y bermellón creando un estrato de entre 32 y 43 micras (fig. 32). Siguiendo el sistema de claroscuro, el pintor tradujo las áreas donde golpea la luz como pinceladas muy gruesas de albayalde dispuestas sobre una capa de laca orgánica roja y bermellón, pinceladas que se difuminan hacia las zonas de sombra que fueron entonadas mediante el uso de rojo de laca orgánica y azul esmalte, son así, sombras violáceas que se entremezclan en fresco con el rosa del vestido, su espesor es alrededor de 20 micras, casi la mitad que las capas subyacentes y muchísimo más abundante en aceite. Del manera similar, en el vestido verde de San José las sombras fueron plasmadas con pinceladas de azul violeta que nunca pierden cierta tonalidad verde profundo propia del resinato de cobre con el que se construyó la tela.

El pintor de la *Virgen del perdón* sabía muy bien cómo construir a partir de transparencias y sacar provecho de las bases claras en aras de obtener superficies de brillo y color intenso. En este cuadro –como ya lo había empezado a hacer la pintura italiana de la segunda década del siglo XVI–, se explotaron dos o más modos de aplicación del color, dependiendo la significación de cada forma representada: *cangiantismo* (utilización artificial de dos colores contrapuestos para generar telas tornasoladas) en las telas de los pequeños ángeles desnudos, *rilievo* (efecto que busca generar la sensación de un relieve escultórico en la pintura mediante el resalto de los bordes donde se refleja la fuente de luz) y claroscuro (recurso que explota la coexistencia de luces altas y sombras generadas con blanco y negro para producir un efecto teatral) en los vestidos de los ángeles, claroscuro y unión tonal (sistema en el que interactúan de forma armoniosa los colores y nunca pierden su tono original) en el vestido de María y San José y finalmente, sólo claroscuro para la arquitectura y el fondo.

En la *Virgen del perdón* del mismo modo en que se combinan los temas iconográficos y se les representa simultáneamente en múltiples niveles de lectura, los colores y recursos plásticos se sobreponen con la finalidad de mantener el misterio y la

confusión en el espectador. La complejidad y la elección de ‘modos híbridos’ o variedad del modo de aplicación del color, son parte del carácter de la pintura manierista.⁴⁶

La paleta de la *Virgen del perdón* se compone de ocho colores básicos, obtenidos a partir de diversos pigmentos puros y sus mezclas.

COLOR	PIGMENTO	COMPOSICIÓN
Azul	Azurita	$2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$
	Esmalte	Vidrio con SiO_2 , K_2O , As_2O_3 , CoO e impurezas de CA, Al y Fe
Verde	Resinato de cobre	$\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$
Rojo	Laca orgánica roja	colorante no identificado
	Bermellón	HgS
	Minio	Pb_3O_4
Tierras	Ocre	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$
	Rojo	Fe_2O_3 o $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$
	Sombra tostada	Fe_2O_3
Blanco	Albayalde	$2\text{PbCO}_3, \text{PB}(\text{OH})_2$
	Calcita (extendedor)	CaCO_3
Amarillo	Amarillo de plomo estaño tipo II	$\text{Pb}(\text{Sn}, \text{Si})\text{O}_3$
	Laca orgánica amarilla	colorante no identificado
	Oropimente	As_2S_3
	Litargirio o amarillo de plomo (secativo)	PbO
Negro	Negro de humo	Carbón
	Negro de carbón	
Dorado	Polvo de oro en emulsión	Au

⁴⁶ Sobre el colorido y diferencias plásticas marcadas por la pintura manierista respecto a las obras del Renacimiento véase: Marcia Hall, *op. cit.*, p. 149-158.

EL MITO

En el siglo XIX, la obra que ocupaba el lugar central del Altar del Perdón gozaba de una fama fundada en leyendas y de una suerte de poder mágico vinculado con su capacidad de dotar de indulgencias a los fieles que rezaban frente a ella. No es posible establecer con precisión cuándo comenzó a utilizarse como intermediaria para la salvación de las ánimas del purgatorio.

Es muy probable que con motivo de la reestructuración de la Catedral de México emprendida en la década de 1580 y tras la remoción del viejo Altar Mayor, la tabla del perdón se refuncionalizara colocándose en un altar de indulgencias.¹ El tema representado serviría como obra de devoción para el perdón de los pecados y es posible que ya desde ese momento haya sido parte de la nueva configuración del trascoro.

En la antigua Catedral de México existía un altar de indulgencias. En el inventario de 1588 se registró de esta manera: “En el altar de la indulgencia un retablo de talla dorado y estofado, la imagen de nuestra señora y otras imágenes que hay en él de pincel [...]”² Tras la nueva configuración del espacio catedralicio en la primera mitad del siglo XVII, se dedicó un nuevo altar de indulgencias perteneciente a la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves.³ Esos dos altares de indulgencias podrían estar relacionados entre sí y sería poco probable que la *Virgen del perdón* fuera la imagen que en 1654 decorara el altar de la Hermandad de la Virgen de las Nieves. Es más factible que se ubicara en el altar del trascoro, pervivencia del retablo que funcionaba antes de la construcción de la catedral renovada.

¹ La imagen de indulgencias tiene su origen en el periodo tardomedieval. Los libros de oración del siglo XV contenían frecuentemente oraciones conectadas con indulgencias específicas. Posteriormente, ciertas imágenes también se conectarían con promesas de remisión de los pecados. Motivos como la Verónica, el Varón de Dolores, la Virgen en el sol y la Virgen del rosario deben su popularidad a su uso como imágenes privadas de indulgencias. Véase, Sixten Ringbom, “Devotional images and imaginative devotions” en *Gazette des Beaux Arts*, No. 73, 1969, p. 159-170.

² Documento del Archivo de la Catedral de México, *Inventarios*, vol. 2 exp. 2, fs. 78-79v. “Inventario de los retablos y de algunos lienzos de la Catedral de México”, presentado por: Carmen Sotos y Pedro Ángeles, *op. cit.*, p. 102.

³ Gregorio M. Guijo, *Diario de sucesos virreinales*, *Apud*, Rogelio Ruiz Gomar, “El Altar del Perdón” en Catedral de México, *op. cit.* p. 497.

Se ha llegado a afirmar que en 1650 la *Virgen del perdón* ya estaba en el altar detrás del coro,⁴ la fuente de ese dato es el Diario de Gregorio Martín de Guijo con fecha del 1 de febrero de 1656 cuando se dedicó una de las etapas constructivas de la Catedral de México. Pero concretamente, la información que presentó Guijo relata sólo la ubicación del altar del perdón dentro de la nave de la iglesia, no la pertenencia de la *Virgen del perdón* al mismo. La cita completa es la siguiente:

... “diose principio a los divinos oficios, y repartiase la capilla en cuatro trozos que fueron, el coro principal, la capilla del Santo Cristo, la capilla de los Reyes, la de San Felipe de Jesús y en cada uno su órgano y mistriles, e hizo el oficio de la bendición el deán en el altar principal; tardóse en repartirlas hora y cuarto por la mucha clerecía que asistió con sobrepellices; diose al virrey, Audiencia, ciudad y tribunales, y rodeó la procesión toda la iglesia, haciendo estación en el altar del perdón, que mira a las tres puertas que hacen rostro a la plaza de la ciudad y luego prosiguió hasta el sagrario, donde dicha la oración se acabó este acto.”⁵

¿Dónde estuvo colocada la pintura durante el siglo XVII? Las fuentes conocidas hasta ahora no permiten afirmar nada pero es muy posible que haya pertenecido al altar del trascoro cuya importancia era tal, que con las nuevas modificaciones a la Catedral realizadas en paralelo con la erección del Altar de los Reyes, se promovió la construcción de un retablo nuevo, acorde con el gusto estético de la pilastra estípite. La *Virgen del perdón* era la pieza central del altar ubicado a espaldas del coro y que se dedicó el 19 de junio de 1737.⁶ En la *Gaceta de México* publicada por Castorena y Ursúa, se encuentra la noticia de la dedicación del nuevo Altar del Perdón y una descripción profusa que denota los elementos formales del retablo. Estaba ‘primorosamente tallado’ y tenía ‘corpulentos estípites’: “[...] remata en perfecto medio punto, en que se ve la imagen de San Sebastián, y a plomo en el principal lugar la que de estos cultos Milagrosa Imagen de Nuestra Señora, pintada con gran destreza en una puerta; dicen, que por mano de un preso, que se hallaba en

⁴ Cfr., Francisco de la Maza en su libro: *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1968, p. 40, afirma, “Y el coro existía desde antes, seguramente todo de madera, pues en 1650 dice Guijo que se estrenó el Altar del Perdón, con la Virgen de Pereyus –que estaba ya en el altar de ese nombre en la Catedral vieja- y pinturas de los apóstoles y de los evangelistas. Este altar estaba, como ahora, en la cabecera del coro”, menciona como su fuente el Diario de Guijo pero ahí no es explícita la pertenencia de la tabla al altar del perdón.

⁵ Gregorio Martín de Guijo, *Diarios de sucesos virreinales*, México, J.Mortiz, 2002, p. 57.

⁶ No existen documentos que confirmen la autoría ni la fecha de creación de este retablo, Véase: Rogelio Ruíz Gomar, “El Altar del Perdón” *op. cit.*, p. 495-513.

la cárcel de la corte, y que habiéndosele concedido libertad por esta causa, por la misma se llamó, como hasta ahora se llama, Nuestra Señora del Perdón [...]”⁷ La recolocación de la pintura en el Altar del Perdón se destacó con un costoso marco de lámina de plata repujada que tenía un remate de plata. Todavía a mediados del siglo XIX, en el remate de plata se encontraba la representación de la Trinidad rodeada por una ráfaga dorada “puesta en nuestros días por el devoto D. Francisco Ontiveros”.⁸ También se le colocó un vidrio grueso para protegerla del intemperismo.⁹

Interesa el valor que dio el redactor de la nota consignada en la *Gaceta de México* a la leyenda que envolvía la imagen: “dicen que por mano de un preso”, ahí hay un ingrediente de escepticismo, sin embargo, es lo que se sabía en 1737. En ese momento, el mito del encarcelamiento y la ejecución de la pintura ya eran una historia repetida. A la postre, la valoración social de la imagen bajo la advocación de la *Virgen del perdón* y su estimación efectiva como un medio de comunicación entre el hombre y la divinidad, se comprueba con la existencia de dos grabados de 1764 y 1815, sobre el culto de la ‘milagrosa’ imagen como fuente de indulgencias (figs. 33 y 34). La tabla había adquirido un valor por su función social y ritual, más allá de la imagen. El cuadro estaba dotado de cierto poder de persuasión, tenía una personalidad propia acuñada en la *praxis*: “los objetos solo pueden ser valiosos cuando están dotados efectivamente de ciertas propiedades objetivas”.¹⁰ Como se ve en el grabado de 1764, la escena se ha abierto para dejar entrar en un primer plano a las ánimas del purgatorio que, placenteras y piadosas, asisten a la Coronación y asumen la solemnidad de la familia sagrada. Las ánimas son los retratos del comitente, Don Nicolás Ximénez y un compañero religioso, a saber por la cabeza tonsurada de ambos en la representación. Parece que esta estampa circulaba en la época como una de tantas imágenes devotas creadas o copiadas por un grabador de apellido Zapata. Fue

⁷ Juan Ignacio Castorena y Ursúa, *Gaceta de México*, p. 915-916.

⁸ José María Marroquí, *La Ciudad de México*, México, Jesús Medina Editor, 1969, p. 469. En el inventario de los bienes de la Catedral de 1863 la tabla del perdón se reconoce bajo el tema de Nuestra Señora de Belén. Ahí se encontró la noticia de que el remate de plata junto con otros muchos ornamentos litúrgicos, había sido fundido por órdenes del Cabildo, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Inventarios*, Inventario de 1863- 1870, Rollo 158, libro 12, foja 10.

⁹ En el mismo inventario de 1863 consta que el vidrio que cubría la imagen de Nuestra Señora de Belén del coro, costó 500 pesos.

¹⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Ética*, México, Grijalvo, 1975, p. 112.

incluida por el fraile capuchino Francisco de Ajofrín en la publicación de su diario de viaje a la Ciudad de México en 1763.¹¹

Juan de Viera, administrador del colegio de San Ildefonso hizo entre 1777 y 1778 una crónica sobre la Ciudad de México donde describió el Altar del Perdón de la Catedral. Es importante la cita completa del texto porque no sólo mencionó que la *Virgen del Perdón* estaba pintada sobre una puerta, sino que incrementó el mito al punto de atribuir a judíos la propiedad del cuadro:

“A espaldas del coro esta el altar, que llaman del Perdón, y en él se venera una imagen de Nuestra Señora con el Santo Niño en los brazos, que a tradición unos judíos tenían pintada en la puerta de una caballeriza, y bajo de esta pintura se perciben unas cabezas de unos clavos, y al pie del marco de plata maciza, que con su cristal tiene esta soberana imagen está una Verónica o rostro santísimo de Cristo que en la hoja de una ventana tenían en el mismo paraje estos pérfidos enemigos de la ley de Cristo.”¹²

No es lugar de abundar en la postura antisemita del administrador del colegio de San Ildefonso pero sí de destacar el recurso a la tradición e importancia histórica de la pieza para justificar posturas religiosas. La capacidad de la imagen para activar el imaginario social queda manifiesta en estos ejemplos del siglo XVIII: estampas, crónicas y noticias. En el pensamiento ciudadano ya se había fincado una explicación para los ‘poderes mágicos’ de la pintura, calificada de milagrosísima en la estampa de 1815. La funcionalidad del Altar del Perdón se extendería hasta finales del siglo XIX, como lo demuestra la alusión en el texto de José María Marroquí a la concesión de indulgencias en el altar del trascoro: “[...] es antiquísimo, tal vez contemporáneo de la erección de la catedral, es de ánima perpetua y está enriquecido con mil gracias e indulgencias a favor de las ánimas del Purgatorio, por diversos sumos pontífices y de aquí, en concepto nuestro tuvo origen su nombre.”¹³

¹¹ Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que hizo a la América en el Siglo XVIII* el p. fray Francisco de Ajofrín, Mexico, Instituto cultural hispano-mexicano, 1964.

¹² Véase, *Juan de Viera, Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, México, Instituto Mora, 1992. (Instituto Mora colección facsímiles. Presentación de Jorge Silva Riquer), p. 23.

¹³ José María Marroquí, *La Ciudad de México*, Tomo III, 2ª edición facsimilar, México, Jesús Medina editor, 1969, p. 460.

La historia de la *Virgen del perdón* se enredó durante el siglo XIX al mezclar la tradición popular con información de tipo histórico. En la década de 1880 apareció la documentación original sobre el juicio inquisitorial de Simón Pereyng y su castigo. El documento pasó de mano en mano entre cronistas y eruditos hasta perderse a principios del siglo XX y aparecer, finalmente, en uno de los lotes con fuentes de archivo que se vendieron en Estados Unidos, donde se localiza hasta la fecha.

Fue durante el siglo XIX bajo el sello de la República independiente y la búsqueda de la historia nacional, que se escribieron los grandes libros de la historia de México correspondiente al virreinato novohispano. La obra de Manuel G. Revilla, el *Arte en México*, publicada en 1893, fue la primera en mencionar el juicio inquisitorial de Simón Pereyng y su posible relación con el altar del perdón. El documento que narra el proceso inquisitorial era propiedad de José María de Agreda y Sánchez, quien se lo mostró a Manuel G. Revilla y a José María Marroquí, y luego lo pasó a Luis González Obregón.¹⁴

Éste último dejó escrita la leyenda en torno a la *Virgen del perdón* en su libro *México Viejo*.¹⁵ Desde el principio del relato nos advierte su objetivo: “desenredar la leyenda que el vulgo narraba e incluso poetas cantaban acerca de una pintura que fue hecha por un judío sobre la puerta de una cárcel”. En este sentido, recuérdese que González Obregón fue el primer editor de la crónica de Juan de Viera.

En su libro, González Obregón conjunta una serie de notas, anécdotas y tradición popular que ilustran la conformación de la Ciudad de México en la época virreinal y las costumbres de sus pobladores. Preocupado por hallar sus raíces en el pasado virreinal, hace una narración amena acerca de la suerte que han sufrido edificios relevantes y de las tradiciones que pasaban de boca en boca. En cierto modo, *México Viejo* es un libro que pretende despejar los misterios de su época: “aspiramos a buscar la verdad, a decirla sin temer las censuras de los sectarios, ni las de tal o cual partido, y a hacer que la historia se sienta y se viva a despecho de indigestos eruditos y de áridos compiladores”.¹⁶

¹⁴ Como se mencionó antes, Luis González Obregón le dió una copia del documento a Manuel Toussaint quien lo publicó completo. Durante el desarrollo de esta tesis, el investigador Pedro Ángeles me dió generosamente una copia del documento e información sobre el paradero actual del original.

¹⁵ Luis González Obregón, *México Viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1900, Cap. XI, p. 93-98.

¹⁶ *Ibidem*, “Introducción”, p. XIII

El capítulo XI está dedicado a la *Virgen del perdón* y sitúa su leyenda como una de las que las abuelas contaban a sus nietos. La tradición decía que la pintura había sido hecha por un judío en la puerta de un calabozo de la Inquisición. Con esta base, González Obregón dedica varias páginas a explicar la “verdadera” historia del cuadro. El historiador tenía en sus manos el documento del juicio inquisitorial de Simón Pereyng y nada más que eso, era lo que debía tomarse en cuenta para combatir la creencia popular con criterios de ‘verdad’.

Para él, la obra que se veía en el Altar del Perdón era de Baltasar de Echave, *el viejo* y la información sobre el juicio de Simón Pereyng era independiente a la creación de la *Virgen del Perdón*. Ofrece un resumen del documento y concluye que Pereyng hizo el retablo de Nuestra Señora de la Merced para la primitiva Catedral de México y nada más.

El *México Viejo* fue ilustrado por artistas de la época y la ilustración al capítulo XI es de Julio Ruelas (fig. 35). Interesante, el grabado firmado y fechado en 1898, traslada el imaginario romántico del artista melancólico a una producción artística del siglo XVI. Por la manera en que se representa el cortinaje que cierra la escena en la parte superior, es posible que Ruelas haya hecho el dibujo a partir de un grabado y no de la observación directa de la pintura. Este dibujo consolida la figura del artista heroico que pinta en la cárcel pese a las vicisitudes, por efecto de la revelación divina y su gran genio creador.

Por otro lado, existe un poema de Juan de Dios Peza donde el mito del encarcelamiento de Pereyng se eleva exponencialmente. Desde el título donde se alude a la “tradición” queda señalado el contenido romántico del texto donde Pereyng resulta de nacionalidad portuguesa, un hereje declarado y martirizado por la Santa Inquisición. Quizá la parte más interesante para entender la influencia del mito sea el final:

Han corrido varios siglos, y la Catedral aún guarda
en el mismo altar, el cuadro que aquel portugués pintara.
Y cuantos de los devotos que elevan ahí sus plegarias,
ignoran que es una puerta por un mártir decorada,
más bien que con los pinceles con el dolor y las lágrimas.¹⁷

¹⁷ El poema titulado “El Altar del Perdón, tradición del Siglo XVI”, escrito por Juan de Dios Peza (1852-1910) fue publicado por Xavier Moyssén en “Las pinturas perdidas de la Catedral de México”, *op. cit.*, p. 109-112.

En suma, hacia finales del siglo XIX, la historia de la *Virgen del perdón* se entretrejía de datos históricos y tradición oral, la imagen estaba re-significada y no importaba si había ‘verdad’ histórica en su tratamiento; no importaba si de pronto alguien veía en la escena a una monja en lugar de la figura de santa Ana y tampoco si se le veía la firma. Estaba activada en el culto y en la memoria colectiva, era una pintura antigua, estaba hecha sobre una puerta y su artífice había sido un extranjero hereje. Como objeto tomaba parte en una de las actividades más recurrentes por las que un fiel visita la iglesia: el perdón. La que en su momento de creación había sido una obra devota, acorde con el *decorum* y las categorías de convenciones representativas¹⁸ propias del XVI, había mutado en el siglo XIX a otra esfera de significado, no menos impactante en lo social. La imagen, su función presencial, nunca agotó la capacidad de respuesta por parte del receptor, se constituyó así como un agente cultural. “Los objetos operan como parte del desarrollo social en el que adquieren la capacidad de ser libres de su significación original y se vuelven sujetos activos, que por sí mismos son capaces de enfrentar los cambios o de renovar su significado.”¹⁹

¹⁸ Michael Baxandall, “El ojo de la época”, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona Gustavo Gili, 2000, p. 45-137

¹⁹ Susan Pearce (ed.), *Researching Material Culture*, UK, Universidad de Leicester, 2000, p. 1

CONCLUSIONES

La biografía cultural de la *Virgen del perdón* se puede abordar como un relato dramático y simple, como en el cine, las novelas y los programas de televisión cuya función es presentarnos mundos paralelos para abstraernos de la cotidianidad. Esta historia de “vida” cava hondo en el significado de la pintura y los seres humanos somos sensibles a esas historias.

En el siguiente esquema se ha sintetizado cada uno de los estadios en la biografía del cuadro:

FECHA	SUCESO	IMPLICACIÓN
4 de diciembre de 1568	El Santo oficio condenó a Simón Pereyng a pintar un retablo de Nuestra Señora de la Merced con recursos propios.	Origen del cuadro.
Diciembre de 1568-1569?	Creación de la Virgen del perdón y ubicación en el altar mayor de la Catedral antigua.	Nacimiento del objeto como cuadro de altar.
1585	Modificaciones en la ornamentación del interior catedralicio a causa del Concilio Mexicano y traslado del altar a las dependencias del Cabildo.	Cambio de ubicación del cuadro.
1588	Inventario donde se menciona que el retablo pintado por Pereyng se encuentra en las dependencias del Cabildo Catedral.	Posible colocación del cuadro en otro retablo.
1656	Noticia de Gregorio Martín de Guijo sobre el Altar del Perdón en el trascoro.	Posible ubicación del cuadro en el altar de indulgencias del trascoro.
1737	Dedicación del Altar del Perdón según Gaceta de México de Castorena y Ursúa.	Denominación del cuadro como <i>Nuestra Señora del Perdón</i> e inicio del mito de que fue pintada por un preso en la puerta de una cárcel.
1764	Estampa que circulaba en México en el siglo XVIII, procedente de un grabado firmado por un artista de apellido Zapata.	Función como cuadro de indulgencias para el perdón de las ánimas del purgatorio.
1819	Estampa y grabado de Manuel Araoz para el colector de ánimas de	Función como cuadro de indulgencias para el

	la Catedral.	perdón de las ánimas del purgatorio.
17 de enero de 1967	Incendio en la Catedral de México.	Ruina prematura.
1967-1973	Embodegada en la Catedral de México.	Estado de indefinición.
1973	Traslado al Centro de Restauración de Churubusco, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).	Reconocimiento contemporáneo de los valores de la obra.
1994	Primeros tratamientos de conservación y restauración en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (INAH).	Primera restauración.
1999	Traslado a la Pinacoteca Virreinal y nueva restauración a cargo de personal del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (INBA).	Segunda restauración.
2000	Exhibición museográfica: <i>Imágenes transfiguradas. Actos de Fe</i> , inauguración del 'Laboratorio Arte Alameda' en el edificio antes ocupado por la Pinacoteca Virreinal.	Primera exposición museográfica.
2001	Traslado a las bodegas del Museo Nacional de Arte	Almacenamiento.
2004	Baja del inventario del Museo Nacional de Arte, en la ficha de catálogo se le consignó como pérdida total y se trasladó al Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble del INBA (CENCROPAM).	Deshecho.
2008	Investigación interdisciplinaria en torno a la historia y materialidad de la obra.	Revaloración académica.
Noviembre o diciembre de 2008	Exposición museográfica: Museo Mural Diego Rivera (CONACULTA-INBA).	Segunda exposición museográfica.

Esta imagen, más que ninguna otra del siglo XVI novohispano, ha sufrido mutaciones en la significación de lo representado. Los objetos artísticos no son creados con la garantía de lo que será su destino, de hecho, el artista nunca podrá estar seguro del efecto de su obra. Las

respuestas que generan como agentes son consecuencia de los ajustes culturales en la dimensión del tiempo y el espacio. Hay objetos especiales como éste que sobreviven a los usos y explicaciones de las épocas.

En la *Virgen del perdón* lo que fue concebido como una devoción particular se transformó en una iconografía útil para la cúpula eclesiástica interesada en obtener ganancias por concepto de indulgencias. Desde la bula *Unigenitus Dei Filius*, del Papa Clemente VI emitida el 25 de enero de 1343, las indulgencias constituían el tesoro de la Iglesia.¹ La pintura con la aparición de la Virgen entronizada con su niño en los brazos ya convertida en un cuadro de indulgencias, funcionó durante tres siglos como un tesoro, una imagen milagrosa que ayudaba a la remisión de los pecados y la obtención de la gloria. Las ánimas sufrientes del purgatorio permanecen entre llamas hasta que los sufragios de los cristianos vivos logran su ascenso al cielo.

El cuadro, al igual que un ánima del purgatorio, fue rescatada del fuego. Se convirtió en la ruina prematura y sacra de aquélla aparición divina.

A partir del incendio, el valor de la *Virgen del perdón* no se encuentra en su materia o estructura, no es algo intrínseco a la ‘cosa’, sino una noción contemporánea. Otra vez el peso de la tradición y la estima social de la obra la conservaron como objeto de activación de la memoria. No se trata de cualquier pintura quemada sino de una que tiene un pasado importante. Su superficie pictórica adquirió una nueva estética, el fragmento burbujeado y craquelado provoca intriga por su nivel de destrucción. Hoy podemos ver el frente y revés del cuadro al mismo tiempo, esa nueva condición es la que ha promovido su colocación en recientes exhibiciones de arte. La obra quemada es un pasado vivo rodeado de tal cantidad de información que nos permite entender la imagen en ruina. Su ‘aura’ es ineludible.

La conservación de una pieza quemada es resultado de la tensión entre lo que debe guardarse para la construcción de la identidad de un pueblo y la resignación de perder memoria histórica. Es parte de un proceso de toma de decisiones complejo donde interactúan dos esferas, la de los actores, individuos con poder intelectual, político o religioso que dirigen la toma de decisión y la esfera de la dimensión histórica, presente en

¹ Jaime Morera, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias” en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex/UNAM, 2005, p. 447

la agencia de los objetos de cultura. El siglo XX demostró que podemos destruir y volver a hacer ciudades enteras, que la tecnología montada para la industria de la construcción puede demoler y volver a levantar edificios de materiales modernos, que el panorama urbano cambia continuamente y que somos responsables del patrimonio artístico heredado del pasado. Nuestra costumbre a la destrucción no es nueva, Ruskin estaba en lo mismo: “The regular rhythms of nature have been replaced in our time by the enormity of our capacity for ruination [...]”.²

El altar del perdón fue reconstruido dejando atrás todo indicio de deterioro, se recuperó la imagen prístina del mueble como si nada hubiera pasado. El espacio se refuncionalizó con fines de culto a modo de un gran escenario para llevar a cabo el ritual de la misa.

Ahora la *Virgen del perdón* descansa en un pasillo al lado de los marcos y despojos de madera que han sido retirados de los cuadros en exhibición dentro de los museos del INBA. Una tabla de ese tamaño no es fácil de guardar, ni de esconder pero sí de olvidar. Su capacidad como agente cultural sigue en potencia, aunque cada vez más reducida por el deterioro.

² John Ruskin, *op. cit.*, p. 20.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, (Trad. Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 1999.

Amador, Pablo, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos de Italia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 92, México, IIE-UNAM, primavera de 2008. En prensa.

Angulo, Diego, “Frans Floris: ‘La Virgen del Perdón’ de la Catedral de México” en *Archivo Español de Arte*, No. 208, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez, 1979, p. 439.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

_____, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Belting, Hans, *Likeness and presence. A History of the image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 480.

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Benito, Daniel y Nuria Blaya, “La Madonna. Concepto y fortuna historiográfica” en *Madonnas y Vírgenes. Siglos XIV-XVI*, Catálogo de exposición, Alicante, 1995.

Berrie, Barbara H., “Raphael’s Alba Madonna”, en Ashok Roy y Marika Spring (editors), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, Proceedings of the Eu-ARTECH workshop, Italia, Nardini, 2007.

Beuchot, Mauricio, “Bartolomé de Ledesma y su suma de sacramentos” en *Dominicos en Mesoamérica: 500 años*, México, Provincia de Santiago de México, 1992.

Bomford, David, *et al.*, *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

Borgia, Ilaria, *et al.*, “Raphael’s Saint Cecilia in Bologna: New Data About its Genesis and Materials”, en Ashok Roy y Marika Spring (editors), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, Proceedings of the Eu-ARTECH workshop, Italia, Nardini, 2007.

Bruquetas, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio, *Gaceta de México*, México, 1937.

Cennini, Cennino, *El Libro del Arte*, Trad. Ricardo Resta, Buenos Aires, Argos, 1947.

Chacón, Manuel, “Doblan las campanas” en *Excélsior. El periódico de la vida nacional*, Año L, Tomo I, México DF, Jueves 19 de enero de 1967, Editorial p. 8-A.

Checa, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

De Ajofrin, Francisco, Diario del viaje que hizo a la América en el Siglo XVIII el p. fray Francisco de Ajofrin, Mexico, Instituto cultural hispano-mexicano, 1964.

De Blaauw, Sibre, “Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e cinquecento: la perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata” en *Lo Spazio e Il Culto, Relazione tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Italia, Marsilio, 2003.

De Ertze Garamendi, Ramón, “Suma y resta en Catedral” en diario *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967, página editorial.

De la Maza, Francisco, “Desidia nacional. Incendio en la Catedral” en diario *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967, página editorial.

_____, “Falsa y deleznable es la invocación de abrir espacios para el pueblo”, publicado en *Novedades*, Diario, 16 de abril de 1967.

_____, “La Catedral en Capilla. Pros y contras” en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XXVI, núm.4, octubre-diciembre de 1967, México, p. 339-350.

_____, “Incendio en la Catedral”, Página Editorial, *Diario Excélsior. El periódico de la vida nacional*, Año L, Tomo 1, México, DF, Jueves 19 de enero de 1967.

De Viera, Juan, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, México, Instituto Mora, 1992. (Instituto Mora colección facsímiles. Presentación de Jorge Silva Riquer).

“Donativo de Paulo VI para la restauración de la Catedral”, por José Falconi, en *El Heraldo de México*, diario, Director Gabriel Alarcón, México D. F., año II, núm. 431, sábado 21 de enero de 1967, Primera Plana.

“El Altar del Perdón quedó convertido en ésto. Pinturas, tallas, marcos de oro y plata, joyas reunidas durante siglos, fueron destruidos por el incendio que comenzó en la pequeña sacristía”, en *Novedades. El mejor diario de México*, Jueves 19 de enero de 1967, Año XXXII, No. 9349, p. 12, Sección Información Nacional.

“Emprenderá el gobierno la reconstrucción del altar del perdón, en la catedral” en *El Día. Vocero del Pueblo Mexicano*, diario, Director Enrique Ramírez y Ramírez, México D.F., año V, núm. 1644, jueves 19 de enero de 1967, Primera Plana.

Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas*, (Trad. Elsa Cecilia Frost), México, Siglo XXI, 1979.

Gombrich, E. H., “Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana” en *Nuevas visiones de viejos maestros. estudios sobre el arte del Renacimiento*, 4, Madrid, Debate, 2000.

González Obregón, Luis, *México Viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1900, Cap. XI..

Goeritz, Mathias, “Vitales modernos en templos antiguos. (Una reacción comprensible)” en *Arquitectura-México*, Sección de Arte, Num. 29.

Guijo, Gregorio Martín, *Diario de sucesos virreinales*, México, Joaquín Mortiz, 2002.
Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, México, Jesús Medina Editor, 1969.

Hall, Marcia, *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance Painting*, USA, Cambridge Univ Press, 1992.

Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, (Trad. de Samuel Ramos), México, FCE, 1958.

Jokilehto, Jukka, “Authenticity: A General Framework for the Concept” en Knut Einar Larsen (editor), *Nara Conference on Authenticity, Japan, 1994, Proceedings*, París, UNESCO/ICCROM/ICOMOS, 1995.

Kopytoff, Igor, “The cultural biography of things: commoditization as process” en Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things*, USA, Cambridge, 1986.

“La restauración de la catedral a la luz de la carta de Venecia” publicado en *México en la Cultura*, 2 de abril de 1967.

Latour, Bruno y Peter Weibel, *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*, Karlsruhe, ZKM Center for art and media/MIT Press Cambridge, 2002.

Mazin Gómez, Óscar, *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Inventario y guía de acceso*, México, El Colegio de Michoacán/Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1999.

Morera, Jaime, “El cofre del tesoro de la iglesia: las indulgencias” en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España Siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex/UNAM, 2005.

Moyssén, Xavier, “Las pinturas pedidas de la Catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 39, México, IIE-UNAM, 1970.

Muhlethaler, Bruno, “Smalt” en *Artists’ Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2, New York, Oxford/National Gallery of Art, 1993.

O’ Gorman, Edmundo, “La Catedral de México, Renovación o reparación” en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XXVI, núm.4, octubre-diciembre de 1967, México.

Pacheco, Francisco, *El Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2001.

Pani, Mario, (presidente), *Arquitectura México 96/97*, Primer semestre 1967.

Pearce, Susan (ed.), *Researching Material Culture*, UK, Universidad de Leicester, 2000.

_____, *Interpreting objects and collections*, London, Routledge, 1996.

Piña Dreinhofer, Agustín, “Ventanas a GO-GO en la Catedral de México”, en *México en la Cultura*, 11 de septiembre de 1966.

_____, Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica en el tercer aniversario del incendio, enero 18 de 1970.

“Por orden presidencial ayer mismo se inició la restauración de la Catedral” en diario *Excelsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, viernes 20 de enero de 1967, primera plana.

Ruiz de Gurza, Aurea, “Introducción” en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, Tomo II, México, CONACULTA/UNAM-IIE, 2004.

Ruíz Gomar, Rogelio, “El altar de perdón”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.

Ringbom, Sixten, “Devotional images and imaginative devotions” en *Gazette des Beaux Arts*, No. 73, 1969.

Ruskin, John, "The lamp of the memory", en *The Seven lamps of Architecture* (1880), New York, Dover Pub, 1989.

Rodríguez Kuri, Ariel, "La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la Catedral de México, 1967-1971", en *Historia Mexicana*, LVI:4, México, El Colegio de México, 2007.

Rodríguez Prampolini, Ida, "Catedrales vivas o catedrales muertas" en *Arquitectura México*, 96/97, Primer semestre 1967, México.

Roth, Michael, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Ángeles, Getty Institute, 1997.

Romera Iruela, Luis y Ma. del Carmen Galbis Díez, *Catálogo de Pasajeros a Indias Siglos XVI, XVII y XVIII, Vol. IV, (1560-1566)*, Sevilla, Ministerio de Cultura, 1980, entrada 4.963.

Russo, Daniel, "Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique" en Iogna-Prat, Dominique, Éric Palazzo y Daniel Russo (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, Beauchesne, 1996.

Salazar Híjar y Haro, Enrique, "Historia del altar del perdón de la Catedral Metropolitana" en *México en el tiempo*, México Editorial Jilguero/ INAH, Año 2, Num. 11 febrero-marzo de 1996, p. 56.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Ética*, México, Grijalvo, 1975.

Sebastián, Santiago, "Nuevo grabado en la obra de Pereyng" en *Anales del IIE*, No. 35, México, IIE-UNAM, 1966.

Sigaut, Nelly, "El Martirio de San Lorenzo" en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, tomo II, México, CONACULTA, 2004.

Sotos Serrano, Carmen, "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXV, núm. 83, otoño de 2008.

Sotos, Carmen y Pedro Ángeles, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, UNAM/IIE, 2007.

Spring, Marika, "Perugino's painting materials: analysis and context within sixteenth-century easel painting", en Brunetto Giovanni Bruneti, (ed.), *The Painting Technique of Pietro Vanucci, called Il Perugino*, Proceedings of the LabS TECH Workshop, Nardini Editore, 2004.

Stoichita, Víctor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1997.

Stratton, Suzanne, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, USA, Cambridge University Press, 1994.

“Tan bellos como los originales” en *Excélsior, el periódico de la vida nacional*, Manuel Becerra (director), año L, tomo I, México DF, jueves 19 de enero de 1967.

Téllez Vargas, Eduardo, “El altar del perdón, el coro y valiosas pinturas, destruidos” en *El Universal. El gran diario de México*, Miguel Lanz Duret (director), año LI, tomo CCVI, Número 18156, México DF, miércoles 18 de enero de 1967, primera plana.

Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.

_____, *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México*, Suplemento al No. 2 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1938.

Vargaslugo, Elisa, “ Vicisitudes de las colecciones pictóricas de la Catedral de México” en *La Catedral de México, Problemática, restauración y conservación en el futuro*, 2º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, México, UNAM-IIIE, 1997.

Vences, Magdalena, “Coro” en *Catedral de México, Patrimonio artístico y cultural*, México, SAHOP, 1986.

Zárate López, Luis, “Estudio de las características físicas y geométricas de la llama en los incendios forestales”, Tesis doctoral, Universidad de Cataluña, 2004, p. 79. Versión electrónica: <http://www.tdx.cat/TDX-0503104-095443>

LISTA DE FIGURAS



Fig. 1 Simón Pereyngs, *La Virgen del perdón*
 óleo sobre tabla
 260 x 218 x 10 cm, estado actual
 Foto: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 2 Simón Pereyngs, *La Virgen del perdón*
 Foto: Félix Leonelli, ca.1965
 Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM



Fig. 3 Portal de la exposición en el Laboratorio Arte Alameda y la *Virgen del perdón* en 2000, en:

<http://www.artelameda.inba.gob.mx/indexpng.html>, Consulta mayo de 2008.



Fig. 4 *El Universal*, primera plana, jueves 19 de enero de 1967. Reprografía: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 5 Fotografía de Rodrigo Moya
Tomada de: Martha Fernández, “El coro de la Catedral de México”, *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 14 de abril de 2008



Fig. 6 Detalle de la superficie de las tablas y fragmentos de pintura conservados.
Fotografía: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 7 *El Heraldo de México*, página 12-A, jueves 19 de enero de 1967. Reprografía: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 8 *El sol de México*, primera plana, viernes 20 de enero de 1967.
Reprografía: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 9 *El Altar del Perdón* reconstruido
Fotografía: Eumelia Hernández, Septiembre de 2008



Fig. 10 *El Sol de México*, edición de la mañana, primera plana, jueves 19 de enero de 1967.

Reprografía: Eumelia Hernández, 2008

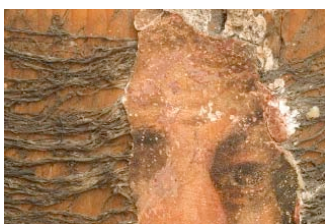


Fig. 11 En el detalle se aprecia la superficie del fragmento correspondiente a la cara de San José donde son evidentes las craqueladuras superficiales como efecto del fuego
Fotografía: Eumelia Hernández, LDOA

INSTITUCIÓN NACIONAL DE HISTORIA Y CULTURA
 DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
 INSTITUCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSO
 INSTITUCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSO
 INSTITUCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSO

RECIBI de la Coordinación Nacional de Restauración del
 Patrimonio Cultural INAH, UNA OBRA que a continuación se describe, Proce-
 dente de la CATEDRAL DE MEXICO y es entregada a la PINACOTECA VIRREINAL,
 Después de haber recibido tratamiento de conservación.

TITULO: VIRGEN DE LAS NIEVES.
 AUTOR: SIMON PAREYES.
 NO. DE INV: 528
 NO. DE CLAVE: 93/73

MEXICO D.F., A 6 de Diciembre de 1994.

ENTREGA
 LICENCIADO CEDILLO ALVAREZ
 DIRECTOR DE RESTAURACION.

RECIBE
 CLAYTON ADE DE ABOLLEA
 DIRECTORA DE LA PINACOTECA
 VIRREINAL.

Fig. 12 Documento del Archivo de la CNCPC-INAH
Reprografía: Eumelia Hernández, LDOA



Fig. 13 El restaurador Juan Hernández Jiménez durante la conservación de la tabla en
1994

Fotografía del Archivo de la CNCPC-INAH



Fig. 14 Detalle de las manos de la Virgen bajo luz ultravioleta. Las zonas oscuras indican
la extensión de la restauración

Fotografía ultravioleta: Eumelia Hernández, LDOA



Fig. 15 Una de las láminas del libro de Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres, á Carolo Stephano, doctore Medico, editi. Vná cum figures & inicifionum declarationibus, á Stephano Riurio Chirurgo cópofitis*, Parisiis, Apud Simonem Colinaeum, 1545, p. 210. Consultado en: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/estienne_biblio.html, agosto 2008



Fig. 16. A la izquierda se ve la obra en su ubicación actual. En la fotografía a la derecha, el reverso carbonizado del panel de madera
Fotografías: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 17. Detalle del rostro de María, a la izquierda como se ve actualmente y a la derecha un microdetalle de la placa de 1965.
Fotografías: Eumelia Hernandez, 2008

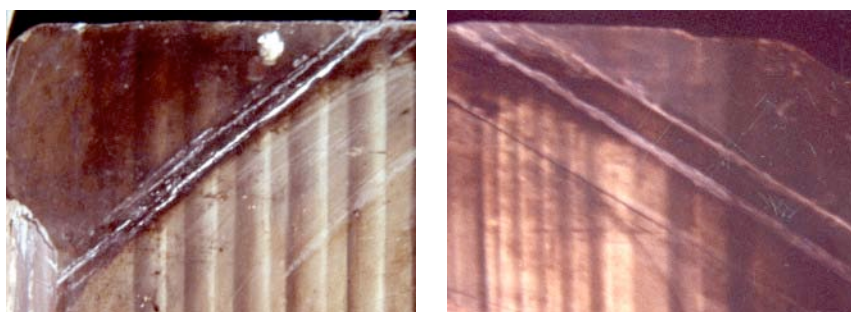


Fig. 18 Huellas de la alteración en las esquinas superiores de la obra, microdetalles tomados de la placa de 1965
Fotografías: Eumelia Hernandez, 2008



Fig. 19 Uno de los clavos de hierro atraviesa el travesaño en un área donde se calcinó por completo la tabla

Fotografía: Eumelia Hernandez, 2008

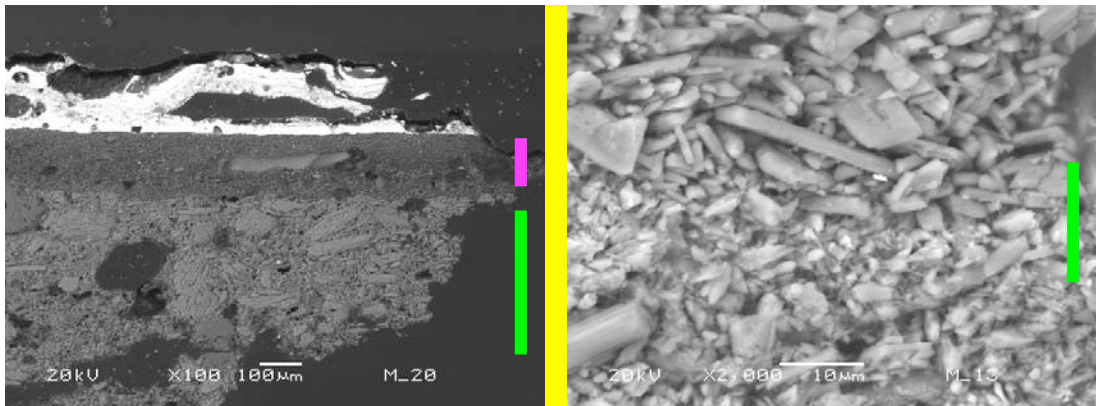


Fig. 20a Microfotografía de una sección transversal obtenida por microscopio electrónico de barrido en la que se ve la capa inferior de yeso grueso seguida de una fase gris oscura con dos aplicaciones de yeso fino Foto: Manuel Espinosa, ININ, 2008

Fig. 20b Microfotografía obtenida por microscopio electrónico de barrido a 2000 x donde se ve la interfase de las dos aplicaciones de yeso fino debido al diferente acomodo de los cristales de sulfato de calcio hidratado Foto: Manuel Espinosa, ININ, 2008



Fig. 21 En la fotografía de la izquierda, Manuel Toussaint durante la inspección de la tabla, c. 1945-1950. La fotografía a la derecha es el resultado de dicha inspección y en ella se aprecian los rasgos del texto

Fotografías: Archivo Manuel Toussaint, IIE-UNAM, Inv. 08-600761 CMT 2308



Fig. 22. A la izquierda, detalle de la inscripción sobre el peralte de las gradas del trono de la Virgen, a la derecha, la firma de Simón Pereyngs en la representación de *Magdalena penitente* ubicada en la predela del altar mayor de Huejotzingo

Fotografías: Eumelia Hernández, 2008 y 2006

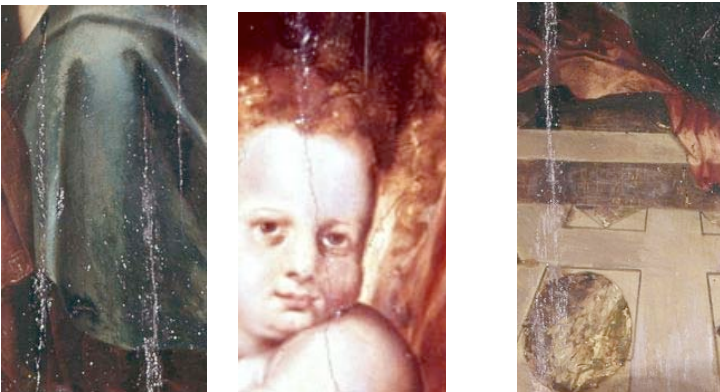


Fig. 23 En la placa de 1965 son evidentes las zonas ubicadas en la línea de separación de las tablas donde se ven los repintes antiguos, nótese la pincelada irregular y el cambio de tonalidad. Una de las zonas más repintadas es justamente donde está la inscripción

Fotografías: Eumelia Hernández, 2008



Fig. 24 Conjunto de la Virgen entronizada con el Niño Jesús
Microfotografía de la placa de 1965, Eumelia Hernández, 2008



Fig. 25 El Espíritu Santo en descenso
Microfotografía de la placa de 1965, Eumelia Hernández, 2008



Fig. 26a. Grabado de Marcantonio Raimondi, Siglo XVI. Tomado de: Hind, Marcantonio and Italian Engravers and Etches of the XVI Century, Apud, Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyng” en Anales del IIE, No. 35, México, IIE-UNAM, 1966, p. 45-47.

Fig. 26 b. *La Madonna del Foligno*, 1511-1512, óleo sobre tabla, 320 x 194 cm, Pinacoteca Vaticana, Roma.

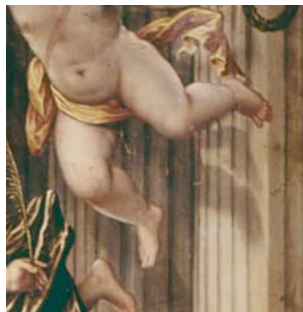


Fig. 27a. El efecto de *rilievo* en el paño del ángel conseguido por la sobreposición de oro en emulsión sobre una capa de laca orgánica roja y albayalde
Microfotografía de la placa de 1965, Eumelia Hernández, 2008

Fig. 27b. Sombra que proyecta el cuerpo del ángel sobre las estrías de la pilastra
Microfotografía de la placa de 1965, Eumelia Hernández, 2008



Fig. 28 Dos detalles de la aplicación de oro en emulsión para resaltar los pliegues de las telas o conformar los atributos iconográficos de los ángeles
Microfotografías de la placa de 1965, Eumelia Hernández, 2008

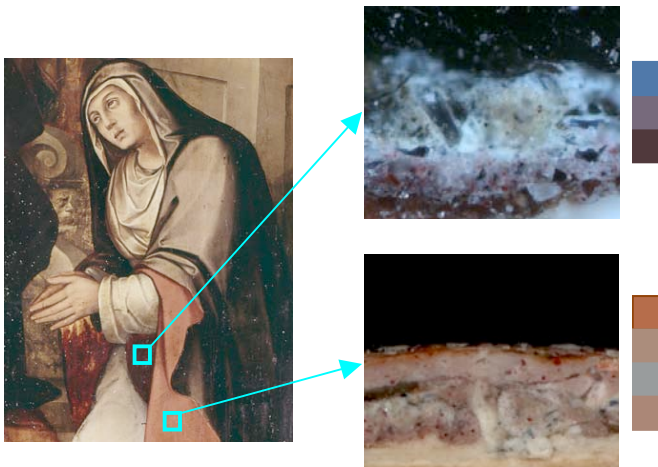


Fig. 29 a, b y c Dos secciones transversales de las capas pictóricas en el manto de Santa Ana, arriba el área de sombra violeta y abajo el color bermellón en las luces
Microfotografías de polarización, 20x, Eumelia Hernández, 2008

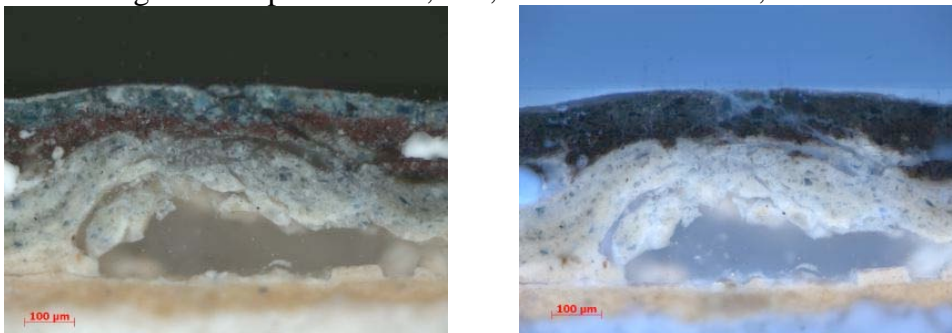
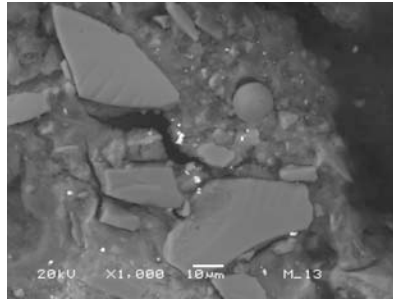
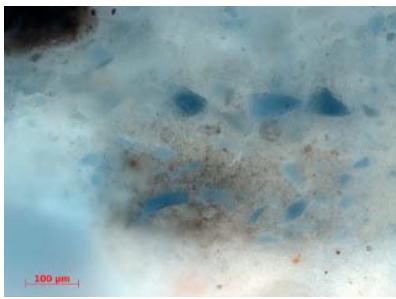


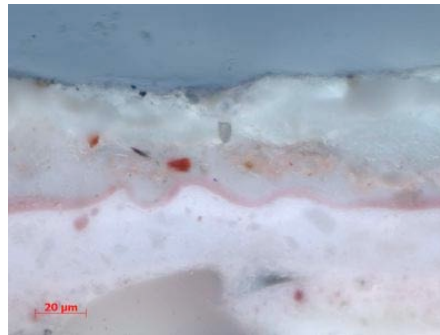
Fig. 30 a y 30 b. Dos secciones transversales del manto de María donde se aprecia la superposición de capas: azul, rojo y azul violeta. Microfotografías de polarización e iluminación ultravioleta Filtro 05, 10 x, Eumelia Hernández, 2008



SEM-EDX Azul esmalte	
Elmt	Element %
C	30,06
O	28,30
Al	0,22
Si	20,36
K	7,28
Ca	1,58
Fe	1,51
Co	1,94
As	4,50
Pb	4,26

Fig. 31 a. Morfología de las partículas de azul esmalte en el manto de la Virgen. Microfotografía de una sección transversal, Polarización 50 x, Eumelia Hernández, 2008

Fig. 31 b. Imagen de las partículas de esmalte observadas bajo con microscopio electrónico de barrido, 1000x, Manuel Espinosa, 2008



Figs. 32 a y 32 b

Sección transversal del vestido de la Virgen donde se aprecia la sucesión de capas traslucidas con partículas de bermellón en superficie sobre tres variaciones de blanco rosado en las capas inferiores, con una capa intermedia de laca roja pura que bajo ultravioleta tiene una fluorescencia rosa intensa. Microfotografías en campo oscuro, 50 x y con iluminación ultravioleta Filtro 05, 50 x



Fig. 33. Estampa de un grabado de Zapata, año de 1764. Apareció publicado en: Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el Siglo XVIII.*



Fig. 34. Manuel Araoz, dibujó y grabó en lamina de cobre *Nuestra Señora del Perdón*. No sabemos de dónde procede pero aparece publicado en Xavier Moyssén “Las pinturas pedidas de la Catedral de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 39, México, IIE-UNAM, 1970.



Fig. 35. Este grabado de Julio Ruelas de 1898 apareció publicado en el libro de Luis González Obregón, *México Viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1900.