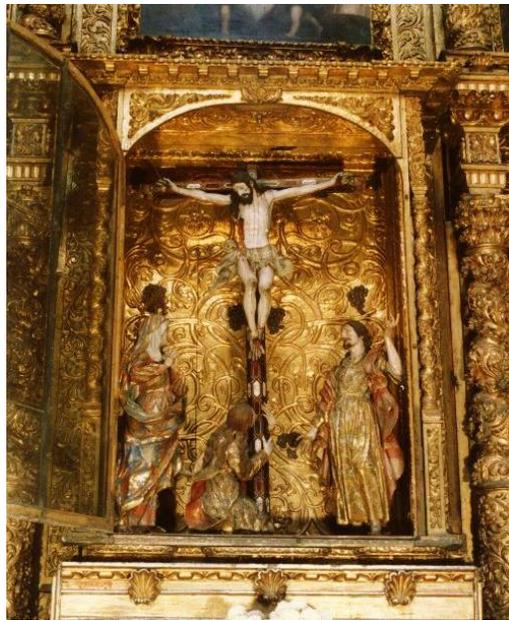


**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE**

**TESIS
“EL CONJUNTO ESCULTORICO DEL CALVARIO EN LA IGLESIA DE
REGINA COELI”
ELSA LAURA OGAZ SANCHEZ**



**DIRECTORA: DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
ASESORES: DRA. PATRICIA DÍAZ CAYEROS
MTRA. GABRIELA GARCÍA LASCURAIN
DR. PABLO F. AMADOR MARRERO
MTRA. LEONOR LABASTIDA VARGAS**

MÉXICO, D.F., OCTUBRE 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis de maestría en Historia del Arte, si bien ha requerido de esfuerzo y mucha dedicación por mi parte y mi directora de tesis, a quien agradezco profundamente, no hubiese sido posible su finalización sin la cooperación desinteresada de todas y cada una de las personas que a continuación citaré y muchas de las cuales han sido un soporte muy fuerte en momentos de angustia y desesperación.

Agradecer hoy y siempre a mi familia porque invariablemente han estado presentes tanto físicamente como con apoyo moral y financiero, porque sin el esfuerzo realizado por ellos, mis estudios no hubieran sido posibles. A mis padres Esmeralda y Héctor, mis hermanas Claudia y Jessica, por el ánimo, el apoyo y alegría que me brindan, sentimientos que me dan fortaleza para seguir adelante. También quiero agradecer a mis tíos Tomás y Alfredo porque siempre están presentes.

A Miguel Ángel por ser un apoyo importante en mi vida y por compartir el proceso de graduación conmigo.

De igual manera mi más sincero agradecimiento a la Doctora Clara Bargellini quien me apoyó y orientó en todo momento. Y por darme la oportunidad de trabajar por primera vez en el ámbito de la Historia del Arte dentro de la UNAM. A la Doctora Patricia Díaz Cayeros quien no sólo fue parte de mi jurado sino también en algún momento mi jefa dentro del proyecto *Catálogo Nacional de Escultura Novohispana*, que me abrió las puertas a muy buenas oportunidades de trabajo. A la Maestra Gabriela García Lascurain por sus valiosos comentarios y por su apoyo tanto en mi trabajo de tesis como cuando la conocí como restauradora en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Al Doctor Pablo Francisco Amador Marrero por enriquecer mi trabajo con sus invaluable comentarios, su buen humor y por alentarnos como alumnos para seguir estudiando y profundizar en los temas y a la Maestra Leonor Labastida Vargas por ser primero una gran compañera y ahora una parte inestimable como parte de mi jurado.

A mi prima Maricarmen y a mis amigos Gabriel, Oliver, Doris, Haydeé, Ana, Nora, Laura Alicia y Alejandro que me echaron porras cuando lo necesité. A la restauradora Martha Isabel Tapia a quien agradezco sus inestimables comentarios para con mi trabajo. En general quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que han vivido conmigo la realización de esta tesis, con sus altos y

bajos y que no necesito nombrar porque tanto ellas como yo sabemos que desde los más profundo de mi corazón les agradezco el haberme brindado todo el apoyo, colaboración, ánimo y sobre todo cariño y amistad.

Finalmente agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por darme la oportunidad de desarrollarme con éxito en el ámbito profesional y por enseñarme los valores éticos que posee el individuo. Para mí es un orgullo obtener el grado de Maestra en Historia del Arte en el centenario de la Universidad.

ÍNDICE

Introducción

Apartado I.	
Breve historiografía	10
Apartado II.	
La Capilla de los Medina Picazo y el retablo del Calvario	34
Apartado III.	
Análisis del conjunto escultórico del Calvario y su comparación con obras guatemaltecas y novohispanas	41
Apartado IV.	
El origen del Calvario. Conclusiones	96
Anexos	
Lista de imágenes	
Documental	
Bibliografía	

Introducción

La época virreinal y, con especial énfasis, el quehacer escultórico novohispano captaron mi atención durante el desarrollo de mis estudios de maestría; particularmente los retablos de la iglesia de Regina Coeli en la Ciudad de México,¹ donde sobresale un grupo escultórico que representa el Calvario de Jesús con una excelente calidad artística (il. 10). Dentro de la capilla de los Medina Picazo, o de la Inmaculada Concepción, se encuentra dicho conjunto que lleva por nombre: “Retablo del Calvario” y se ubica en la calle central del retablo colateral derecho. Se trata de cuatro esculturas que responden a la iconografía básica de la escena del Calvario de Jesús: Cristo está clavado en la Cruz al centro de la composición; la Virgen Dolorosa parada a su derecha; San Juan Evangelista al costado izquierdo y María Magdalena arrodillada a los pies de la Cruz.²

En la revisión de la bibliografía especializada en escultura novohispana y guatemalteca,³ me percaté que sólo tres textos hacen referencia al conjunto escultórico: Aline Ussel con su estudio *Esculturas de la Virgen María de la Nueva España*,⁴ Alma Rosa Rubí Vargas en su tesis “Tres iglesias de monjas concepcionistas en la Nueva España”⁵ y Gonzalo Obregón con la *Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*.⁶ De ellos, el último parece ser el único que tuvo contacto directo con la obra y que presenta una propuesta diferente respecto al origen de las piezas al insinuar que es producto de la tradición

¹ La iglesia de Regina Coeli se encuentra en la calle de Bolívar núm. 3, Col. Centro Histórico, Del. Cuauhtémoc.

² La escena del Calvario de Jesús puede tener varias representaciones de acuerdo al número de personajes que intervienen en ella.

³ Este trabajo hace uso de terminología actual, es por ello que se diferencia Guatemala como país independiente, a pesar de haber formado parte de la Nueva España.

⁴ Aline Useel, *Esculturas de la Virgen en la Nueva España*. México: INAH (Científica, núm. 24), 1975.

⁵ Ema Arriaga Valero, Alma R. Rubí Vargas y Luz M- Villalón, “Tres iglesias de monjas concepcionistas de la Nueva España” (Tesis de licenciatura en Historia del Arte). México: Universidad Iberoamericana, 1978.

⁶ Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*. México: Departamento de monumentos coloniales, 1971.

guatemalteca. Dicha moción se apoya en un análisis superficial que deja abierta la posibilidad de efectuar una investigación más profunda. En este sentido, mi propuesta es retomar esta clasificación como punto de partida para efectuar el estudio formal de las piezas de Regina y distinguir ciertos rasgos que pudieran particularizarla. Asimismo, planteo identificar aquellas características generales de la escultura novohispana y guatemalteca con la idea de ubicar el grupo dentro de una tradición u otra.

Respecto a los otros textos que tocan el tema del conjunto escultórico, ninguno clasifica las piezas dentro de la corriente guatemalteca. Se plantean conjeturas que sitúan a la obra como un producto extranjero o como un grupo novohispano con particularidades europeas, lo cual es lógico, pero ninguna fundamenta sus apreciaciones ni aborda el análisis de las piezas.

Así pues, el objetivo de mi investigación es determinar la génesis del grupo escultórico del Calvario de Regina como novohispano a partir del reconocimiento de las cualidades generales de la escultura novohispana y de aquellas que pudieran distinguir al conjunto.

Mi estudio retoma la metodología del análisis iconográfico y formal de las piezas. A partir de ello se plantea la comparación tanto con piezas guatemaltecas, como novohispanas. Como se verá a lo largo del trabajo, tras un largo proceso de investigación, determiné que el conjunto escultórico es novohispano. Esta afirmación se cotejó con un grupo de figuras novohispanas del mismo período; todo ello con el objetivo de identificar las características formales que el conjunto comparte con otras esculturas novohispanas de la época y dejar en claro cuál es

la raíz del grupo. Se hizo un registro fotográfico del conjunto escultórico así como los dibujos de sus estofados.

Esta etapa de la investigación fue fundamental ya que es una de las aportaciones significativas de mi trabajo debido a que no encontré, en ningún catálogo o texto, ni en alguno de los archivos fotográficos consultados, detalles que provean mayor información de las piezas de Regina, sólo se cuenta con vistas generales. Cabe destacar mi agradecimiento al párroco de la iglesia de Regina Coeli, el Señor Presbítero José Cenobio Ramírez Chávez, quien me dio la oportunidad de revisar el archivo de la iglesia e ingresar a la capilla (área actualmente restringida a los feligreses) para estudiar con atención al conjunto escultórico.

En el caso de Guatemala se hizo uso de material publicado, para el caso de México se realizó con piezas de la zona centro del país, aquí mis fuentes fueron catálogos, libros y fotografías tomadas por mí teniendo como guía dichos acervos. Hice uso de material escaneado de diversos libros, principalmente el de Luis Luján Muñoz y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de oro, Galería Guatemala II*, publicado en Guatemala por Corporación G&T en 1993. Por otro lado, tuve la oportunidad de consultar y reproducir parte del archivo del proyecto “Catálogo Nacional de Escultura Novohispana”⁷ de la UNAM y el Instituto de Investigaciones Estéticas, el archivo fotográfico Manuel Toussaint del mismo instituto y el fondo de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Asimismo, mis fotografías se

⁷ Cabe mencionar que hice uso del catálogo de la sede del Distrito Federal ya que desde el año 2009 se continuó trabajando (exclusivamente en este catálogo) desde el proyecto: “Bajo el signo de Proteo: la escultura en la Nueva España. Disciplinas en pos de herramientas para el estudio de imágenes versátiles” apoyado por el PAPIT. Actualmente el catálogo se denomina “Catálogo de Bienes Culturales Muebles contenidos en Recintos Religiosos”.

componen de esculturas que forman parte de templos y colecciones de museos de la Ciudad de México, de Cuernavaca-Morelos e Hidalgo. La comparación entre las esculturas en relación a las piezas de Regina se hizo respecto a cuatro elementos: volumen, gestos y expresión del rostro y cuerpo, indumentaria e iconografía.

El material gráfico para Guatemala se compone de 50 imágenes. La mayoría son figuras de bulto de la Virgen en diferentes advocaciones, la figura de Cristo en la Cruz, algunos santos y tan sólo cinco conjuntos escultóricos completos que representan el Calvario, que, sin embargo, son de formato pequeño y al parecer ninguno estuvo destinado a un retablo. Cabe destacar que tuve acceso a la mayor parte de las imágenes a través de libros, algunas otras pude observarlas directamente. Por lo que toca a la escultura novohispana, mis posibilidades documentales se extendieron. Hice uso de aproximadamente 70 imágenes, entre santos, santas, imágenes de la Virgen y Jesús, aunque tan sólo encontré dos conjuntos escultóricos completos, que forman parte del discurso iconográfico de un retablo.

Ahora bien, mi investigación está organizada en cinco apartados. El primero se refiere a la historiografía del tema, allí se esbozan problemas tales como la concepción de la escultura guatemalteca y novohispana, además de la apreciación sobre cómo han sido abordadas, la jerarquización de los elementos que identifican cada región, cuáles son las particularidades por las que se confunden ambas tradiciones escultóricas y dónde se encuentran los puntos de convergencia. El segundo apartado ubica el conjunto escultórico de Regina en su marco histórico y espacial. La tercera parte explora las diferencias y semejanzas iconográficas en la representación del grupo escultórico de Regina Coeli con respecto a otras

esculturas de Guatemala y México; así mismo abarca el análisis formal del conjunto, se hacen comparaciones con esculturas guatemaltecas y novohispanas del siglo XVIII; también se trabajó un inventario de los diseños que aparecen en el atavío de los personajes del Calvario de Regina. El cuarto apartado explica cuáles son los rasgos por los que considero que el conjunto escultórico del Calvario es una obra novohispana y no guatemalteca como lo propuso Gonzalo Obregón en 1971. Dentro de esta misma sección propongo incluir dos obras, la escultura de San José y el Niño, que se encuentra en el Retablo Relicario de San José en la iglesia de San Francisco Javier de Tepetzotlán y la pieza de María Magdalena en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en el Distrito Federal, como obras que presentan similitudes con el conjunto escultórico y que lo hermanan a la tradición novohispana. Esta es la contribución más importante que mi trabajo aporta al estudio de las piezas de Regina y a la disciplina de la historia del arte pues representa un avance importante en la búsqueda de piezas semejantes que pudieran, en determinado momento, establecer un posible taller.

Finalmente, se adjunta una lista de imágenes, la bibliografía en la que se fundamenta la investigación y un apéndice: el texto de la *Gaceta de México de 1728–1742*, que conserva la fecha de la bendición de la capilla (1733) y describe la disposición de cada uno de los retablos y la obra contenida en ellos.

1. Breve Reseña Historiográfica

Durante el proceso de investigación encontré poca información sobre la escultura novohispana del siglo XVIII y menos aún trabajos dirigidos al estudio de la escultura guatemalteca del mismo siglo. Por fortuna, actualmente la recopilación de datos acerca de estas artes ha tomado un nuevo impulso, como veremos más adelante. A continuación se observa la atención específica respecto al tema de esta tesis.

Dentro de los trabajos publicados en relación a la escultura guatemalteca, se considera que Víctor Manuel Díaz encabeza los estudios con su texto *Las Bellas Artes en Guatemala*⁸, trabajo, por cierto, muy criticado como se verá más adelante. En él el autor no habla propiamente de la escultura ni la analiza, más bien su texto hace una serie de atribuciones sin profundizar en los temas. Esto tal vez se deba a que Víctor Manuel Díaz era escritor y periodista, no historiador y menos especializado en arte, por lo que sus aseveraciones deben ser tomadas con mucho cuidado dado que, a lo largo de todo su texto, expone historia, fechas y personajes vinculados a imágenes de veneración como los Nazarenos de La Merced de la Nueva Guatemala, Candelaria, o Escuela de Cristo sin ninguna base documental fidedigna. Heinrich Berlín apuntó que el estudio de Díaz es “un híbrido de ciertos datos con una fantasía sin límite”⁹; asimismo Antonio Gallo aseguró que “recoge la tradición popular y sus contradicciones”¹⁰. En 1940, Salvador Toscano

⁸ Víctor Manuel Díaz, *Las bellas artes en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1934.

⁹ Heinrich Berlín, *Historia de la Imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952, pp. 9-10.

¹⁰ Antonio Gallo, *Escultura colonial en Guatemala, evolución estilística de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Guatemala: Dirección general de Cultura y Bellas Artes (Cuadernos de Arte, núm. 3), 1979, p.6.

escribió el artículo “La escultura colonial en Guatemala”¹¹, en el cual muestra cierta preocupación por distinguir la escultura de México y la de Guatemala. El autor asevera que ambas corrientes tienen como antecedente la escultura andaluza, pero que “con el transcurso del tiempo toman rumbos diversos”¹². Toscano explica que “el Barroco se manifestó de diferente forma en las dos regiones geográficas: mientras que en México el estilo subordinó a la escultura que quedó reducida a formar parte de los retablos, en Guatemala se le dio prioridad a las figuras y a sus vestimentas”¹³. Igualmente, el estudioso fija la atención en la policromía de las esculturas, describe cómo en México ésta es más variada, mientras que en Guatemala se reduce a uno o dos colores. Doce años después, sale a la luz el estudio de Heinrich Berlín, *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*¹⁴. El investigador sistematiza la información que localizó en el Archivo General de la Nación, en adelante AGN, de ese país, así como la de los archivos parroquiales del Sagrario y la iglesia de San Sebastián en Antigua. Aporta una nómina de imagineros con sus obras y posibles atribuciones. Llama la atención que el autor reconoce la participación activa de africanos en el arte guatemalteco, sin embargo, puntualiza que renuncia a todo enjuiciamiento estético y a cualquier ensayo de clasificación a base de apreciaciones visuales, por lo que su campo de estudio queda delimitado sólo a la documentación. Por lo que toca al mundo indígena, asevera que la escultura religiosa no solamente recibió contingentes de artistas, sino también un nuevo material con su técnica peculiar:

¹¹ Salvador Toscano, “La escultura colonial en Guatemala” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Número 5, Vol. II. México: UNAM, 1940.

¹² *Ibidem*, p. 45.

¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴ Heinrich Berlín, *Historia de la Imaginería colonial en Guatemala*, *loc. cit.*

las imágenes hechas de caña de maíz¹⁵. En 1978 se publica el texto de Xavier Moyseén titulado *Estofados en la Nueva España*, en él el investigador analiza la escultura tallada en madera de México y centra la atención en algunos ejemplos guatemaltecos. Entre aquellos aspectos importantes explica que en rigor debe hablarse de escultura policromada y no estofada pues argumenta que así lo han establecido los diferentes tratadistas que sobre la escultura española se han ocupado, con Francisco Pacheco a la cabeza. Dentro de las escuelas que el estudioso destaca se encuentra la peruana, la quiteña, la guatemalteca y la novoespañola, enfatizando las últimas tres. Y sobre ellas la guatemalteca por las proporciones en sus imágenes y por el brillo de las encarnaciones y el colorido empleado, amén de la esmerada calidad de sus estofados.¹⁶ Por otro lado, resalta las reducidas dimensiones de las figuras y manifiesta la perfección lograda en las labores del estofado, los cuales “parecen imitar los más fabulosos brocados, en los que el oro de los tejidos se combina admirablemente con la policromía de las sedas”.¹⁷ En tercer lugar cita a la escuela virreinal de México de la que subraya “es tan digna de competir con las anteriores, por la fastuosidad de sus estofados”.¹⁸

Un año después se publicó el texto de Antonio Gallo titulado *Escultura Colonial en Guatemala, evolución estilística de los siglos XVI, XVII y XVIII*¹⁹. El estudioso puntualiza, respecto a la escultura novohispana, que “para la segunda mitad del siglo XVII el estofado guatemalteco es más rico en adornos, y que el movimiento de los ropajes es más recargado y atrevido”²⁰. Afirma también que las

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24 y 28.

¹⁶ Xavier Moyseén, *Estofados en la Nueva España*. México: Ediciones de Arte Comeremex, 1978, p.p.9, 10 y 11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ Antonio Gallo, *Escultura colonial en Guatemala, evolución estilística de los siglos XVI, XVII y XVIII*, *loc. cit.*

²⁰ *Ibidem*, p. 138.

máximas obras de arte se realizan entre 1650 y 1689²¹. Por otro lado, identifica cuatro tipos de estofado en Guatemala:

“el primero hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en el que se aprecia la hoja de oro brillante y plana [...] (il. 1); el segundo tipo es el clásico de Antigua, en el cual la lámina de oro sirve de base para esmaltes y colores y recibe una decoración de punzones que aumentan el relieve, diseminando las piezas con dibujos de flores (il. 2); el tercer tipo exhibe un dorado fuertemente amarillo, no renuncia a adornos y flores pero el oro domina y envuelve la estatua en una luminosidad desbordante. Parece típico del siglo XVIII (il. 3). Por último, en el cuarto tipo [...] los estofados se tornan más controlados y oscuros. Las demás decoraciones casi desaparecen en una tonalidad más bien uniforme” (il. 4)²².



il. 1 Virgen del Rosario, (detalle estofado) anónimo, s. XVI, Parroquia, Santiago Sac., Guatemala. Foto: Antonio Gallo, *op. cit.*, p. 21.



il. 2 San Pedro de Alcántara (detalle estofado), anónimo, s. XVIII, Iglesia de la Recolectión, Guatemala. Foto: Lujan Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 2.



il. 3 Inmaculada Concepción, (detalle estofado) anónimo, s. XVIII, Colección particular, Guatemala. Foto: Lujan Muñoz Luis, *op. cit.*, p. II.



il. 4 Virgen Dolorosa, (detalle estofado) anónimo, s. XVIII, Palacio Arzobispal, Guatemala. Foto: Lujan Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 141.

Asimismo, Antonio Gallo explica que para el siglo XVIII los gestos de las figuras se concentran en “una grandiosidad enfática”²³. Las emociones se recargan con rasgos superficiales; por ejemplo, se resaltan los ojos, las venas, las arrugas de la frente, los dedos, como si fueran elementos más importantes que la misma construcción de la imagen. Por otro lado, uno de los aspectos del énfasis y el lujo que enaltece la escultura es el uso de plata que aparece con mayor abundancia en el decenio entre 1745 y 1755²⁴.

²¹ *Ídem*

²² *Ibidem*, p. 166.

²³ *Ibidem*, p. 213.

²⁴ *Ibidem*, pp. 213 y 215.

En 1982, Miguel Álvarez Arévalo publicó el libro *Algunas esculturas de la Virgen María en el arte guatemalteco*²⁵. El estudio abarca vírgenes de los siglos XVI, XVII y XVIII, tanto de escultura en piedra como en madera. El autor realiza breves estudios monográficos sobre el culto de diversas advocaciones de María en Guatemala, tratando cada una por separado. Respecto a la Dolorosa, toca tres puntos en específico: primero aborda el culto a la imagen en el Medievo para después hacerlo en España; luego analiza cómo se desarrollan el culto y la representación de la imagen en Guatemala, y por último realiza el análisis formal de la Dolorosa para determinar su iconografía. Para ello toma tres ejemplos: la escultura de Nuestra Señora de Dolores del Cerro; la Dolorosa de Machen, y la representación de la Piedad en los conjuntos escultóricos del Calvario. Álvarez Arévalo asevera que en Guatemala “la Virgen de los Dolores es encarnada con una daga o espada y usa resplandor con doce estrellas. Es la única representación mariana que no es coronada”²⁶.

Por su parte, en 1988, Luis Luján Muñoz publicó el artículo “La escultura colonial guatemalteca en México”²⁷. El mismo texto se inserta en el libro *Imágenes de oro, Galería Guatemala II*, publicado en 1993, que escribió junto con Miguel Álvarez Arévalo²⁸. Ahí los dos autores afirman que “los artistas guatemaltecos acentuaron esta vida propia y movimiento [de las esculturas] utilizando grandes cantidades de estofe [...] los pesados ropajes se cubrieron de doradas superficies

²⁵ Miguel Álvarez Arévalo, *Algunas esculturas de la Virgen María en el arte guatemalteco*. Guatemala: Centro América, 1982.

²⁶ *Ibidem*, pp. 64-67.

²⁷ Luis Luján Muñoz, “La escultura colonial guatemalteca en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, número 59. México: UNAM, 1988, pp. 175-204.

²⁸ Luis Luján Muñoz y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de oro, Galería Guatemala II*. Guatemala: Corporación g&t, 1993.

florales”²⁹. De las representaciones de la Dolorosa indican: “se ven como niñas, y muchas veces, su expresión es una mezcla de inocencia y sufrimiento”³⁰. Acerca de las esculturas masculinas explican: “un rasgo común en todas las imágenes masculinas semidesnudas consiste en la presencia de un abdomen globuloso y flácido”³¹. Finalmente extraigo las siguientes observaciones:

[...] las figuras de la escultura colonial guatemalteca son atléticas, de excelentes proporciones y con una pequeña deformación constante en la parte inferior del abdomen, que es una característica del estilo en el sistema de proporciones humanas masculinas [...] el movimiento es una de las características más importantes que distinguen a la imaginería guatemalteca. La mayoría de las Vírgenes con la línea en “S”, o forma de serpiente que sigue el cuerpo, es un rasgo dinámico que genera ternura, y en muchos de los casos es signo de maternidad y de una fuerza espiritual [...] el vuelo de las telas origina diversos juegos de luz y sombra acentuados por los reflejos metálicos de la superficie que logran intensificar el dinamismo y crean un volumen interesante.[...] el resultado del dinamismo es el ritmo [...] en los pliegues de la ropa y especialmente en el cabello. Las imágenes muestran cabellos rizados o ensortijados, tallados con esmero, rigor y fuerza expresiva. La parte posterior de las figuras femeninas ostenta una gran profusión de rizos peinados [...] con diseño intencional y que cubren toda la espalda. En lo que se refiere a las barbas en los rostros masculinos, se aprecian muy bien recortadas, peinadas con [...] bucles. El manto en algunas esculturas, especialmente en el de las Dolorosas, cae sobre la peana y cubre una parte de ella, hasta llegar al piso en su parte posterior. Las manos son expresivas. En las masculinas se definen las venas [...] las femeninas son tersas, suaves, con posturas conmovedoras”³².

En cuanto al estofado:

“En muchos casos se observa la aplicación de lámina de plata como fondo para el color blanco [...] estas áreas presentan un gráfico producido a base de repetición de pequeños círculos que texturizan la superficie [...] Existe una construcción gráfica reiterativa, de tipo geométrico, que representa triángulos, rectángulos, cuadrados, hasta llegar a hexágonos”³³.

²⁹ *Ibidem*, p. 113.

³⁰ *Ibidem*, p. 117.

³¹ *Ibidem*, pp. 117-118.

³² *Ibidem*, pp. 117-129.

³³ *Ibidem*, p. 133.

Mientras tanto, se habían editado, por parte de la UNAM y el INAH, el texto *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*, en el cual diversos estudiosos cuestionan y analizan la producción escultórica del pasado virreinal³⁴. Este trabajo trata diversos aspectos de la escultura, desde la problemática para su estudio y los diferentes enfoques para su análisis, hasta el tratamiento de diferentes técnicas y procesos para su fabricación. Se asevera que su investigación ha sido relegada ante otras manifestaciones artísticas, lo cual propicia que cada estudioso genere su propia metodología de análisis. Enfoqué mi atención en cuatro ponencias; la primera, de Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”, explica las dificultades que se originan al iniciar cualquier investigación sobre ella³⁵; explora la identificación de los autores y profundiza en los cambios que las piezas sufren a través del tiempo. Un aspecto que llamó mi atención en particular fue que el autor destaca que el tipo de estofado es uno de los primeros indicios para fechar una escultura. La segunda ponencia es la de Consuelo Maquívar, “La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato”, cuyo interés es enumerar las diferencias entre la escultura guatemalteca y la novohispana. Respecto a la primera menciona: “fueron identificadas por su talla fina que acentúa la policromía, por la encarnación bruñida en tonos pálidos y por los estofados de oro y plata en sus diversos vegetales organizados en rombos”³⁶. La tercera ponencia, “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España”, escrita por Rogelio Ruiz Gomar, estudia las

³⁴ *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*. México: UNAM-IIE-INAH-SEP, 1990.

³⁵ Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana” en *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*, pp. 11–17.

³⁶ María del Consuelo Maquívar, “La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato” en *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*, pp. 77–82.

ordenanzas y la organización interna de los gremios en la Nueva España, esquema similar al utilizado en Guatemala³⁷. Finalmente, incluyo la ponencia de Miguel Álvarez Arévalo “Imaginería doméstica colonial en Guatemala”, que aborda el tópico del anonimato y la división de trabajo³⁸. Resalta, por otro lado, el proceso de estofado y los materiales y técnicas utilizadas en su diseño. El estudioso señala que entre los temas preferidos en la escultura doméstica se encuentran los Cristos y la Virgen María, especialmente en advocaciones de Inmaculada Concepción y Dolorosa. Entre los materiales utilizados se encuentran la madera, el alabastro y el marfil, sobre todo para el rostro y las manos³⁹.

En 2004 se publicó el libro *Tesoros del Museo Soumaya de México siglos XV-XIX*⁴⁰. En la parte del catálogo que corresponde a la escultura guatemalteca, Haroldo Rodas hace la descripción formal de una Dolorosa tallada en madera, estofada y policromada con rostro y manos de alabastro de finales del siglo XVIII, resguardada en el Museo Fray Francisco Vázquez en Guatemala:

“la talla corresponde a modelos guatemaltecos. [...] Afloran variantes de estofes [...] formando estofas que muestran entrecruzados en forma de rombo. El manto se complementa con flores de tallos verdes y pétalos azules, y galón dorado hacia la orilla. Su contra-manto es azul con flores doradas resaltadas, un modelo que se adoptó a finales del siglo XVIII, y cuyas variantes se dieron con estrellas y flores”⁴¹.

Por su parte, Pablo F. Amador Marrero publicó en 2009 el artículo “Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis policromo como clave para

³⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España” en *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*, pp. 27–44.

³⁸ Miguel Álvarez Arévalo, “Imaginería doméstica colonial en Guatemala” en *Imaginería virreinal, memorias de un seminario*, pp. 101–105.

³⁹ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁰ Varios autores, *Tesoros del Museo Soumaya de México, siglos XVI-XIX*. México, Museo Soumaya y BBVA, 2004.

⁴¹ Haroldo Rodas, “Ficha de la Dolorosa” en *Tesoros del Museo Soumaya de México, siglos XVI-XIX*, p. 244.

su catalogación,” dentro de la Revista *Encrucijada*⁴². El autor coloca a una Virgen Dolorosa ubicada en Cádiz como una talla guatemalteca llevando a cabo el análisis de su policromía. Refiriéndose a la pieza menciona: “en el tallado y pese al reducido tamaño de la figura, se pone de manifiesto el alarde y destreza que siempre han sido destacados al estudiar la producción de escultores de ese país”⁴³. Por otro lado, el especialista especifica que es difícil la identificación cronológica de las piezas, puesto que los escultores guatemaltecos fueron fieles a ciertos modelos tanto en la talla como en la ornamentación, vigentes a lo largo de centurias, siendo sólo la apreciación de ciertos detalles lo que puede ofrecer algunas pistas para su adscripción cronológica. Al describir la pieza, el autor dicta algunas características formales que podrían identificar otras obras guatemaltecas. Señala:

“[...] tanto su contorno como la parte central están ejecutadas en relieve de un tipo de aparejo [...] lo que nos recuerda a la técnica denominada en Europa como barbotina y llevada a efecto a partir del pastillaje, lo cual se repite en la multitud de puntos que rellenan el interior de la hoja. Este tipo de motivo, y en especial el recurso del relieve, es efectivamente una de las señas de identidad de los pintores guatemaltecos de imaginería, dando fe de ellos un sin fin de piezas de su catálogo”⁴⁴.

Continúa:

“como queda patente por las imágenes gráficas, el anónimo autor trazó a mano alzada los motivos que se repiten siguiendo un patrón a imitación textil, sin que por ello debamos relacionarlo directamente con algún tejido concreto. Lo que prevalece aquí, frente a otros obradores como los peninsulares donde la ‘moda’ queda referida

⁴² Pablo F. Amador Marrero, “Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis policromo como clave para su catalogación” en *Encrucijada*. México: Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Año II, número 1, agosto 2009, pp. 120 -129.

⁴³ *Ibidem*, p. 120. Es importante mencionar que el Doctor Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández en la clausura del II Congreso Internacional de Escultura Virreinal, celebrado en Puebla del 19 al 22 de octubre del 2010, confirmó en su ponencia “Cádiz: una singular encrucijada en la escultura”, la atribución del Doctor Pablo Amador Marrero por medio de un inventario conservado en la documentación de la antigua orden hospitalaria gaditana, donde la obra en cuestión se señala como guatemalteca.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 126.

en los trabajos policromos de las esculturas, es el mero concepto de lo textil, eso sí, con los modelos estereotipados pero aún vigentes para el momento de la plástica guatemalteca”⁴⁵.

El estudioso deja claro que el análisis y evaluación de la policromía es uno de los argumentos a tener en cuenta para su identificación.

En el mismo año de 2009 sale a la luz el artículo de Francisco González y José Manuel Moreno “Posible procedencia guatemalteca de Jesús de los Afligidos. Una talla sacra en el Puerto de Santa María (Cádiz)”, en *La Hornacina*⁴⁶. Respecto a la calidad escultórica de la talla guatemalteca, los autores dicen: “el reino de Guatemala [...] fue uno de los principales centros de producción escultórica de Hispanoamérica [...] llegando su fama más allá de sus fronteras. [...] consta el gran aprecio de la escultura hecha en Guatemala que se tuvo por esos años (1546-1746) en México, donde hoy en día se conservan gran número de tallas guatemaltecas”. Los autores atribuyen la obra al escultor Mateo de Zúñiga, activo desde el año 1640 hasta 1687, quien realizó un Jesús Nazareno de la Merced por la misma temporalidad que Jesús de los Afligidos. La comparación radica en el aspecto formal:

“[...] son esculturas de pequeñas dimensiones, de vestir donde la única talla se reduce a la cabeza, parte del tronco, manos y pies. Los brazos están articulados. [...] La cabeza se inclina y ladea hacia abajo y su derecha para dejar espacio a la cruz apoyada en su hombro izquierdo. El cráneo es liso, sin tallar, concebido para ser cubierto con cabellera de pelo natural. Las facciones son similares. Resultan significativos los pliegues cutáneos en el fruncido entrecejo y los surcos nasogenianos. Particular también es la barba, interrumpida a la altura de la oreja, levemente bífida y de marcado acabado triangular. El relieve de la misma es menudo, si bien el bigote, muy singular, adquiere una configuración más sintética, a base de largos y sinuosos golpes de gubia. Por último, cabe destacar que ambos Nazarenos

⁴⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁴⁶ Francisco González Luque y José Manuel Moreno Aranda, Posible procedencia guatemalteca de Jesús de los Afligidos. Una talla sacra en el Puerto de Santa María (Cádiz)”, en *La Hornacina*. <http://www.lahornacina.com/articulos/cadiz8.htm>

conservan unas manos de gran parecido, delgadas, con tendones, huesos y venas muy marcados y dedos afilados y largos [...]”⁴⁷.

Los propios autores expresan que han hecho la atribución por las similitudes morfológicas y estilísticas.

Respecto a la escultura en la Nueva España, los estudios pioneros que abordan la escultura del siglo XVIII recaen en Manuel Romero de Terreros, quien publica en 1930 el texto: *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII-XVIII en México*; y en José Moreno Villa, quien divulga en 1942 su obra: *La Escultura Colonial Mexicana*. Dentro del primer trabajo habrá que resaltar que el estudioso utiliza el término “imágenes y figuras de madera colorida” para las esculturas estofadas⁴⁸. Por otro lado, el segundo estudio reflexiona, entre otras cosas, en el problema de situar geográficamente a los objetos. Menciona que en México es frecuente aseverar que algunas imágenes son de Guatemala⁴⁹. El autor explica que esta apreciación radica en que la atención se ha centrado en las obras del siglo XVIII, ya que, si se tomaran ejemplos anteriores, podrían notarse con mayor claridad las diferencias, pues las esculturas de ambas “escuelas” distan mucho de parecerse a pesar de recibir ambas su mayor influencia de Andalucía. Por otro lado, afirma que en los casos, cuya dificultad es emitir un juicio, debe tomarse en cuenta el encarnado, pues los guatemaltecos lo hacían “a la perfección”.

⁴⁷ *Ídem*

⁴⁸ Manuel Romero de Terreros, *Breves apuntes sobre escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*. México: SEP, 1930, p.9.

⁴⁹ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*. México: El Colegio de México, 1942, p. 72.

En 1969 Xavier Moysen escribió el texto *México Angustia de sus Cristos*⁵⁰.

Al referirse a la representación de Jesús en el siglo XVIII el autor expone:

“[...] han perdido toda calma y la serenidad en las [...] posturas. [...] La sangre casi se desborda por las heridas. [...] hay un realismo dramático y sangriento. [...] Para las cabezas se dispusieron grandes pelucas [...] el problema de la barba y bigote quedó solucionado al sustituirse la talla de madera, con aplicaciones de piel de conejos negros. [...] Algunas esculturas muestran al Salvador con los ojos únicamente pintados. En sustitución de la pintura se emplearon ojos de vidrio y pestañas naturales. [...] Jesús aparece con dentadura de algún mortal. [...] Jesucristo escarnecido [...] cubierto de [...] heridas de las que manan verdaderos ríos de sangre. [...] La desproporción anatómica suele aparecer con frecuencia en estas esculturas. [...] La expresión del rostro puede ser de tranquilidad o con el rictus de una muerte violenta”⁵¹.

Por su parte, Diego Angulo Iñiguez en su *Historia del arte*⁵², explica que la escultura barroca es “pictórica”, representa “la apariencia y no la realidad misma”. Generalmente utiliza un movimiento hacia sus ejes centrales. Está realizada y concebida no para ser vista en forma aislada e independiente, sino que requiere de un marco en que dicho movimiento continúe, en una búsqueda que a veces puede ser decorativa⁵³. Posteriormente, el trabajo de George Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions*, considera que las obras americanas distan mucho de la producción europea. Con todo, se matiza este severo juicio y se concede al indígena la cualidad de contar con una destreza admirable para la imitación⁵⁴.

Más tarde, Manuel Toussaint sacó a la luz su obra *Arte Colonial en México*, en la que explica y describe el proceso de fabricación de una escultura en la época

⁵⁰ Xavier Moysén, *México, Angustia de sus Cristos*. México: INAH, 1967.

⁵¹ *Ídem*, pp. 15–18.

⁵² Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte*, Tomo II. Madrid: Gráficas Cóndor, 1973.

⁵³ *Ídem*, p. 220.

⁵⁴ George Kubler y Martín Sebastián Soria (Coaut), *Art and architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1959, pp. 165 - 170.

colonial⁵⁵. En 1968 Justino Fernández dio a conocer su trabajo *Arte Mexicano*, una obra general que dedica un apartado especial a la escultura colonial y cuyo objetivo es definir las características que ayuden a identificar la talla novohispana; en algunas líneas le confiere poco valor, ya que asegura: “la escultura de esta época no se distingue por su individualidad, pues estuvo sujeta a los espacios arquitectónicos [...] no hay obras maestras en nuestra escultura barroca en lo concerniente a imágenes aisladas”⁵⁶. En contraste, Elisa Vargas Lugo en “El paradigma de la escultura barroca” sostiene que “no faltaron en México artistas capaces de un oficio realista de primera calidad”⁵⁷.

En 1986 aparecen una serie de artículos publicados en la enciclopedia *Historia del Arte Mexicano Salvat* que aluden a la producción escultórica y de retablos de la Nueva España. El primero lleva por título “Escultura y retablos del siglo XVI-XVII” de Consuelo Maquívar⁵⁸. Éste aborda el proceso de manufactura de una escultura de bulto redondo. La estudiosa refiere que uno de los indicadores más comunes para asignar una fecha a una escultura es su estofado y la mayor o menor actitud de movimiento que presente su cuerpo. El segundo artículo es de Clara Bargellini, que, bajo el nombre de “Escultura y retablos del siglo XVIII” retoma la comparación entre la corriente novohispana y la guatemalteca. La autora expresa que “la escultura de Guatemala es de un colorido más vivo en los estofados como en las encarnaciones en comparación con la de México”⁵⁹. Este último párrafo revela,

⁵⁵ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*. México: UNAM-I.I.E., 1965.

⁵⁶ Justino Fernández, *Arte mexicano*. México: Porrúa, 1961, p. 98.

⁵⁷ Elisa Vargas Lugo, “El paradigma de la escultura barroca” en *Dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio internacional de Zacatecas*. México: UNAM-I.I.E., 1979, pp. 187-200.

⁵⁸ María del Consuelo Maquívar, “Escultura y retablos del siglo XVI - XVII” en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986, pp. 1103 -1119.

⁵⁹ Clara Bargellini, “Escultura y retablos del siglo XVIII” en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986, pp. 1136 – 1153.

una vez más, cómo estos dos elementos se consideran los factores más significativos para la identificación regional en el ámbito de la escultura. Por otro lado, la especialista explica cómo las esculturas novohispanas del siglo XVIII exhiben gran movimiento. Se acentúan y exageran los movimientos en espiral y se crean contornos complejos y quebrados. Se combina el uso de materiales como la madera con telas verdaderas cubriendo a las figuras con paños endurecidos con yeso y pintados creando lienzos abundantes y ampulosos.⁶⁰

Entre los trabajos relativamente recientes sobre escultura novohispana se encuentran los textos de Consuelo Maquívar: *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepoztlán*, en éste la autora se preocupa por mostrar el valor de nuestra imaginería y la importancia de la escultura colonial novohispana como parte de la historia del arte universal. Respecto a la escultura novohispana menciona lo siguiente:

“no acentúan la anatomía bajo los ropajes, sino que más bien enfatizan la talla de la vestimenta; las cabezas se enmarcan con cabelleras de rizos compactos o madejas ondulantes. Los rostros son más bien ovalados, las mejillas no se rehúnden, son caras más bien regordetas, a menos que sean imágenes cuyo carácter exige que se acentúen las expresiones. La policromía se distingue por sus motivos vegetales de diversas dimensiones y formas, así como por la amplia gama de colores y la diversidad de punzones para imitar los brocados de las telas. En general, las encarnaciones se dan en color rosa mate, a diferencia de obras españolas y guatemaltecas que en su mayoría son en tonos pálidos bruñidos”⁶¹.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 1138.

⁶¹ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepoztlán*. México: INAH, 1995, pp.123-127.

El otro artículo publicado por la estudiosa, “*Los adornadores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos*”,⁶² hace referencia a los entalladores que en las primeras ordenanzas en la Nueva España (1568) recibieron el nombre de “adornadores del Credo Divino”.

Se han publicado dos aportaciones más de Consuelo Maquívar: *La Colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato* en 1990 y *Corpus aureum. Escultura religiosa* en 1995⁶³. Consuelo Maquívar hace alusión a las características de la escultura novohispana, estas ideas serán vueltas a expresar en su texto *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, del cual hablaré más adelante. En este libro también escribe Alfonso Alfaro, que afirma:

“[...] el vestido era la verdadera superficie de esos cuerpos barrocos, la piel áurea estaba ahí para atestiguar la índole excepcional de la carne representada. El color encubría el oro, que a su vez escondía un cuerpo apenas sugerido. [...] todos los cuerpos, masculinos y femeninos recibían el mismo tratamiento [...] tal es el cuerpo de este barroco nuestro, cuerpo entrevisto: retrato y estatua cubiertos de carne textil”⁶⁴.

En 2007 se publicó el libro *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, en el que se reúne buena parte de la colección del recinto con reproducciones de tallas, estofados, imágenes para vestir y piezas modeladas en pasta de caña de maíz, entre otros; las piezas son abordadas con aproximaciones históricas y críticas a cargo de varios especialistas⁶⁵. Consuelo Maquívar expone:

⁶² María del Consuelo Maquívar, “Los adornadores del credo divino” en *Imagineros Barrocos*. México: INAH. Página de internet: www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/37.pdf.

⁶³ María del Consuelo Maquívar y Alfonso Alfaro, *Corpus aureum. Escultura religiosa*. México: Museo Franz Mayer, 1995.

⁶⁴ Alfonso Alfaro, “Oyeme con los ojos. Elogio del cuerpo entrevisto”, en *Corpus Aureum. Escultura religiosa*, pp. 14,22 y 25.

⁶⁵ Varios autores, *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. México: CONACULTA-INAH-Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México y Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007.

“en los estofados barrocos del siglo XVIII, además de que los colores se enriquecen con rojos, azules y verdes, las tonalidades son más claras. Los motivos florales son de variadas formas, como corolas abiertas o entrecerradas; de sus tallos cortos y gruesos salen zarcillos, hojas y otros elementos que se distribuyen por toda la superficie. [...] Los motivos ornamentales se adaptan a los pliegues de los paños, los trazos parecen doblarse y ajustarse al movimiento que sugiere la vestimenta”⁶⁶.

A manera de conclusión a lo expuesto hasta ahora, hago algunas reflexiones antes de emprender la historiografía en particular del conjunto escultórico de Regina. El estudio historiográfico revela que existe el mito de que buena parte de los textos del siglo XX exaltan la producción de la escultura guatemalteca y atribuyen las mejores obras de la Nueva España a esta corriente; y por otro lado, deja claro que algunos estudiosos pretenden diferenciar ambas maneras con el fin de dictar sus características particulares y otorgarles su valor propio. Es difícil determinar a partir de qué momento se comienza a enaltecer la obra guatemalteca sobre la novohispana tomando en cuenta que ambas tradiciones formaron parte de la Nueva España. También es curioso notar que los textos que abordan el estudio de la escultura guatemalteca no tocan la discusión acerca de la atribución de sus piezas a otras escuelas.

El rango de tiempo que abarcan estos estudios, tanto en México como en Guatemala, es corto, aproximadamente un lapso de 33 años, con algunas publicaciones en el presente milenio. En ellos se pone de manifiesto la preocupación por recalcar que la escultura ha sido poco estudiada en

⁶⁶ Consuelo Maquívar, “La Escultura en el Museo Nacional del Virreinato” en *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. México: CONACULTA-INAH-Museo Nacional del Virreinato, p. 71.

comparación con el número de investigaciones que se han generado para otras manifestaciones artísticas.

Algunos especialistas, como José Moreno Villa en 1942, Aline Ussel en 1975, Clara Bargellini en 1986 y Consuelo Maquívar en 1995, han puesto interés en comparar ambas maneras de trabajar la escultura para diferenciarlas. El proceso por el que surge la tendencia de que en general existe una importante valoración de la escultura guatemalteca es propio de los estudiosos del siglo xx. Esta costumbre se debe, en gran medida, a la falta de estudios sobre escultura novohispana que prevaleció en dicho siglo y al aprecio de la escultura guatemalteca por aquellos que la han abordado. Al ser relegada en México por los estudiosos del arte, no se le dio su valor intrínseco a la escultura y fue más fácil atribuir las obras de buena manufactura a otras escuelas, en lugar de tratar de distinguir una tradición de otra y otorgarle a la escultura novohispana su justo valor.

En este punto cabe mencionar un artículo publicado por Pablo F. Amador Marrero donde analiza, a partir del estudio formal y la confrontación de las decoraciones de la escultura de santa Bárbara, Máguéz Lanzasote, su procedencia, incorporándola al catálogo de imaginería novohispana conservada en el Archipiélago. Identifica ciertos motivos decorativos como propios de la escultura novohispana y reconoce las técnicas de manufactura a raíz de un estudio comparativo con otras piezas novohispanas. Este análisis refrenda una vez más la distribución de obras mexicanas fuera del país por su alta calidad artística. Por otro lado, deja abierta la posibilidad de contestar preguntas acerca de los objetos que no encuentran respuesta en las referencias documentales, lo que

lleva a aplicar otros métodos de análisis para proponer una catalogación más detallada de la obra.⁶⁷

Es importante notar que no se tiene esta perspectiva si se estudia al escultor mexicano y su obra a través de los escritores novohispanos. Se advierte que la admiración de los europeos ante los trabajos escultóricos prehispánicos y aún los realizados después de la instrucción europea es una constante así como la rapidez con que eran efectuados los trabajos⁶⁸. Afortunadamente, también hay estudios que han dedicado su empeño en dignificar a la escultura novohispana, ejemplo de ello son los textos citados de Consuelo Maquívar, los trabajos de Vargas Lugo y las recientes publicaciones como la Revista *Encrucijada*, resultado del Proyecto Seminario de Escultura que coordinan Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero.

Por lo que toca a la diferenciación de ambas tradiciones en el siglo XVIII ninguno de los textos menciona cómo separarlas, algunos dictan las características formales de cada región y hablan de la importancia de distinguirlas. Sin embargo, nadie muestra una manera clara de cómo hacerlo, aunque estudiosos como Antonio Gallo, José Moreno Villa, Consuelo Maquívar y Pablo F. Amador señalan algunas características que consideran son elementos identificativos de la escultura guatemalteca y novohispana.

⁶⁷ Pablo F. Amador Marrero, "El estudio de los estofados en la catalogación de esculturas novohispanas. La imagen de santa Bárbara, Máquez (Lanzarote)" en XV Coloquio de Historia Canario-Americana (15. 2002. Las Palmas de Gran Canaria), pp.1466-1474.

⁶⁸ Existen una serie de crónicas que hacen referencia al trabajo del escultor y su producción en la Nueva España. Ejemplo de ello son los textos de Bernal Díaz de Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, que hace hincapié en el buen manejo de la talla con objetos de hierro por parte de los indígenas, o los escritos de fray Bernardino de Sahagún, cuyo texto se intitula *Historia general de las cosas de Nueva España*, el cual hace notar la importancia del buen cantero que sabe trabajar la piedra. Véase: María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, pp. 27-34.

Es así que para la escultura guatemalteca: a) se considera que para el siglo XVIII el dorado es fuertemente amarillo y los colores más oscuros; b) se reporta el uso de la plata para los estofados; c) las figuras masculinas se conciben como atléticas con una pequeña deformación constante en la parte inferior del abdomen; d) hay una construcción gráfica reiterativa de tipo geométrico en los diseños del estofado; e) existen motivos en los que se repiten multitud de puntos que rellenan el interior de las hojas, y f) se utiliza el recurso del relieve. Para la escultura novohispana: a) no acentúan la anatomía bajo los ropajes; b) la policromía se distingue por sus motivos vegetales de diversas dimensiones y formas, así como por la amplia gama de colores y la diversidad de punzones para imitar los brocados de las telas; c) los estofados novohispanos se diferencian de otras regiones de Hispanoamérica por la omisión de pinceladas de retoque sobre la labor de los punzones, lo cual contribuye a dar mayor textura a los brocados de las vestimentas, se adaptan a los contornos de las telas;⁶⁹ d) se considera que la escultura barroca es pictórica - existe una gran variedad de colores, entre los que se notan tonos más claros y tenues que en otras épocas-, generalmente utiliza un movimiento hacia sus ejes centrales y está concebida no para ser vista en forma aislada e independiente, sino como parte de un conjunto en una búsqueda que a veces puede ser decorativa, e) los colores empleados en las encarnaciones eran por lo regular temple de clara de huevo, aunque también se recurría al óleo sobre todo cuando el encarnado debía ser brillante y f) si la pieza no se doraba era

⁶⁹ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, op. cit., p. 93.

cubierta con colores de temple o al óleo. Si se indicaba se barnizaba en acabado mate o brillante y se iba a estofar los colores sobre el oro.⁷⁰

Aunado a lo anterior Pablo F. Amador, basándose en el estudio de la escultura de santa Bárbara de Máquez Lanzarote, al que previamente he hecho referencia, identifica las siguientes particularidades como propias de la tradición novohispana:

“[...] en la escultura barroca americana sobresale el gran tamaño de las ornamentaciones florales y su riqueza de variedad [...] El artífice dibuja formas ondulantes, a veces motivos florales, ayudándose del picado de lustre y remarcando únicamente con un trazo de pincel negro los bordes del galón, donde prescinde de estofado alguno. Entre las diferentes cabezas de embutidores que emplea para el picado de lustre, se aprecian redondas de diferente grosor, circulares que solamente hunden los bordes y aquellas otras que forman retícula y que usa para dar textura a las superficies que previamente ha silueteado con el punteado. [...] en función de la búsqueda de destellos, algunas de estas formas silueteadas las deja en oro plano, obteniendo de ese modo un rico contraste de texturas y brillos a los que, en casos, sobrepone un barniz coloreado que da al conjunto gran vistosidad como si de un verdadero galón se tratara. [...] sí [las superficies] aparecen ya estofadas, consistentes en colores planos aplicados sobre las láminas de oro, realizados a base de pigmentos aglutinados con huevo [...] se puede raspar este estrato con

⁷⁰ Xavier Moyssén, *Estofados en la Nueva España, op. cit.*, pp. 18-19.

facilidad dejando ver el oro subyacente, [...] que levanta el temple pero no afecta al oro.”⁷¹

Al identificar, según los datos obtenidos de la historiografía, características propias de cada región, encuentro que existen algunos puntos de convergencia entre ambas tradiciones propias del siglo XVIII: el movimiento profuso de las telas, la adaptación de los motivos ornamentales a los pliegues de los paños, lo enfático en las representaciones, el carácter sangriento en los Cristos y la iconografía de las imágenes. Los puntos de divergencia más comunes están relacionados con el volumen y la composición de las figuras, como se analizará más adelante. Cabe resaltar que sólo los textos acerca de los escultores novohispanos son los que se preocupan por mostrar las diferencias entre ambas maneras. Las investigaciones sobre obras guatemaltecas no tratan el tema, con excepción de Salvador Toscano. El análisis de ambas tradiciones se emprende de manera similar, no obstante, en Guatemala las piezas se afrontan tomando con mayor frecuencia los materiales que las componen como parte su análisis, mientras que para la novohispana noto que los estudios del siglo XX se avocan, con más énfasis, en disertaciones formales. Afortunadamente, en la actualidad, hay una serie de trabajos publicados y en proceso que involucran modernas técnicas de restauración que permiten estudiar las piezas con mayor profundidad y en la que la restauración y la historia del arte se combinan para tener mayor información de las figuras.

Ahora bien, entre los estudios particulares que se han efectuado sobre el conjunto escultórico del Calvario de Regina Coeli sobresalen dos trabajos. El primero es el libro de Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la*

⁷¹ Pablo F. Amador Marrero, “El estudio de los estofados en la catalogación de esculturas novohispanas. La imagen de santa Bárbara, Máguez (Lanzarote)”, *op. cit.*, p.1468.

*Iglesia de Regina Coeli*⁷², trabajo en el cual el estudioso sugiere que el conjunto escultórico es de hechura guatemalteca, particularmente por el tipo de estofado y por el movimiento profuso de las telas⁷³. El autor asevera:

“[...] supongo que este [...] conjunto escultórico pueda ser guatemalteco. El tipo de estofado, parte sobre oro, parte sobre plata, el color de la encarnación que es de un blanco azulado, permite suponerlo, [...] las figuras son un poco menores que tamaño natural (1.20m), su actitud es la tradicional, [...] lo que es excepcional es la calidad escultórica de las figuras, los rostros de una intensa expresividad, las manos, el cuerpo de Cristo, prodigioso como estudio anatómico, como belleza. Espléndida la forma en que el anónimo escultor supo mover las telas denotando el dramatismo de la escena. El estofado es de primera categoría, de una finura y perfección incomparables. Hay que ver por ejemplo, las azucenas del manto de la Virgen y como admirable obra de marquetería, la cruz”⁷⁴.

Por otro lado, este trabajo me remitió al Archivo Histórico de Notarías en el Protocolo de José de Anaya Bonilla, 1730–1745, donde se conserva el testamento e inventario de los bienes de Buenaventura Medina Picazo, fechado el 27 de noviembre de 1731. Todos los bienes fueron consignados para el adorno de la capilla y entregados a la Abadesa del Convento de Regina Coeli. Dentro de la lista se menciona al Calvario sin especificar su origen⁷⁵.

El segundo estudio es de Aline Ussel, titulado *Esculturas de la Virgen María en la Nueva España*, que describe formalmente a la Dolorosa del conjunto:

“[...] escultura que tal vez fue trabajada por un mexicano que inspirado en el arte de Castilla realizó una obra barroca mexicana [...] la talla es de madera policromada y estofada; su tamaño es de 1.80m. El estofado es excelente; el vestido es rojo, decorado con corazones dorados traspasados por espinas; el manto azul presenta los mismos dibujos a los que se agregan flores de lis, el revés es azul-gris con decoraciones doradas. Bajo el manto que cubre la cabeza se observa un velo blanco cuyas manos juntas en actitud suplicante parecen dar el movimiento general del bello

⁷² Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, op. cit.

⁷³ *Ibidem*, pp. 46–47.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁵ Archivo de Notarías. Protocolo de D. José de Anaya Bonilla, 1730-1745.

drapeado: pliegues anchos, cargados de sombra y muy marcados caen con amplitud y firmeza, al estilo de Gregorio Hernández. Todo este movimiento parece llegar a los ojos de la Virgen cuya mirada se dirige a Cristo en la cruz; el rostro no es bello y carece de interés aunque recuerda los perfiles del Perugino”⁷⁶.

Existe otro trabajo que trata el tema del Calvario de Regina sin mayor profundidad. Se trata de una tesis de licenciatura en Historia del Arte titulada “Tres Iglesias de monjas concepcionistas de la Nueva España” que incluye estudios de las iglesias de La Concepción, Regina Coeli y Jesús María⁷⁷. Alma R. Vargas se encargó del análisis de la iglesia que me interesa y presenta un apartado que se ocupa de la escultura. No aporta nada diferente a lo expuesto por Obregón. La sección consiste en un listado de las piezas que posee el templo de Regina Coeli. Sin embargo, menciona acerca del Calvario: “esta obra [...] es por todo concepto de lo mejor que haya en nuestro país [...] aunque es casi seguro que no haya sido hecho en México, data probablemente de principios del siglo XVIII”⁷⁸.



Il. 5 Grupo escultórico del Calvario.
Foto: Gonzalo Obregón, *op. cit.*, p.45.

Es claro lo escaso de la información y lo exiguo del estudio dedicado al conjunto escultórico de Regina. Los trabajos se repiten unos a otros y los análisis no son profundos. En algunos textos se infiere que las piezas no fueron estudiadas *in situ*; por ejemplo, el trabajo de Aline Ussel apunta medidas equivocadas así como la identificación errónea de algunos motivos ornamentales

⁷⁶ Aline Ussel, *Esculturas de la Virgen en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁷ Ema Arriaga Valero, Alma R. Vargas y Luz M. Villalón, “Tres Iglesias de monjas concepcionistas de la Nueva España”, *op. cit.*

⁷⁸ *Idem*, p.724.



Il. 6 Grupo escultórico del Calvario.
Foto: Aline Ussel, *op.cit.*, p. 115.

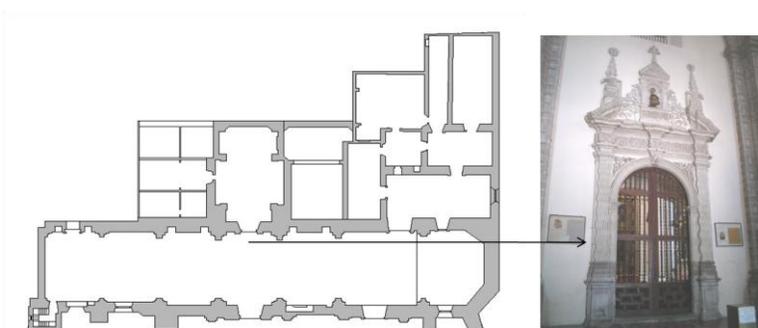
en el estofado de la Dolorosa. Conviene subrayar que, tanto la fotografía del Calvario de Regina en el texto que presenta Gonzalo Obregón⁷⁹ como la que expone Aline Ussel en el suyo⁸⁰, muestra a las figuras alteradas. En las láminas se ve que las esculturas de San Juan y la Dolorosa estaban cambiadas de lugar. De esta manera el juego de miradas se altera y se rompe con la iconografía tradicional de la escena en la que Cristo mira a su madre, tal como hoy lo vemos. Aline Ussel debió haber usado la fotografía publicada por Gonzalo Obregón, dadas las fechas de la divulgación de sus trabajos. No obstante, es importante recalcar que todos los textos coinciden en que se trata de cuatro esculturas de gran calidad artística fechadas en el siglo XVIII y que probablemente no hayan sido manufacturadas en México o que se trata de un trabajo inspirado en piezas extranjeras.

Todas estas investigaciones dejan abierta la posibilidad de emprender un estudio más profundo sobre el conjunto escultórico de Regina. Al observar las piezas directamente y con mayor detenimiento, decidí emprender esta investigación, pues no concuerdo con las hipótesis aquí planteadas respecto al origen de las figuras.

⁷⁹Gonzalo Obregón, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰Aline Ussel, *op. cit.*, p. 97.

2. La Capilla de los Medina Picazo y el retablo del Calvario



Il.7 Planta del templo de Regina Coeli. Dibujo: M.A.B.H., 2011. Foto: ELOS, 2010.

La capilla de los Medina Picazo forma parte del conjunto arquitectónico de la Iglesia de Regina Coeli. Actualmente da acceso directo a la nave del templo (il. 7)⁸¹.

La familia Medina Picazo era la propietaria de esta capilla. Al tratarse de uno de los linajes más acaudalados de la Nueva España gozaban de gran reconocimiento social y se cuenta con algunos datos relativos a sus miembros. Buenaventura Medina Picazo, patrono de esta capilla, nace en 1659 y muere, según la *Gaceta de México*, en la cual quedó registrada su muerte, el 3 de septiembre de 1731 cuando tenía 72 años⁸². Fue hijo del matrimonio de Juan Vázquez de Medina, dedicado al comercio, e Isabel Picazo de Hinojosa, nieta del doctor Pedro López primer médico español en la Nueva España⁸³. Alcanzó el grado de bachiller y cursó estudios para ejercer el sacerdocio⁸⁴. Ocupó el cargo de Guarda Mayor de la Casa de Moneda⁸⁵. A la muerte del padre de Buenaventura, ocurrida en 1663, Isabel Picazo de Hinojosa queda como albacea de todos los

⁸¹ La Capilla tenía acceso directo por el convento y su portada actual fue concebida originalmente para ser dorada y formar parte del conjunto de retablos de la iglesia.

⁸² María Cristina Montoya Rivero, "El clero secular y el patronazgo de obras de arte en la Nueva España. Tres estudios de caso" (Tesis de Maestría en Historia del Arte). México: UNAM, 2001, p.145.

⁸³ *Ibidem*, p. 146.

⁸⁴ María Concepción Amerlink de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de mojas. Fundaciones del México virreinal*. México: Grupo Condumex, 1995, p. 53.

⁸⁵ María Cristina Montoya Rivero, *op. cit.*, p. 149.

bienes⁸⁶. Treinta y seis años después, ella firma su testamento y destina para su hijo Buenaventura buena parte de su herencia⁸⁷.

Ahora bien, la relación de la familia Medina Picazo con las monjas del Convento de Regina Coeli tuvo su origen mucho antes de que se llevara a cabo la construcción de la capilla. Gonzalo Obregón registra la profesión de dos hermanas de la madre de Buenaventura: sor María de la Encarnación en 1642 y sor Micaela de San José en 1654. Más tarde ingresa al convento Isabel Medina Picazo, hermana de Buenaventura, cuya celda ocupaba el espacio de la actual capilla que lleva el nombre de su familia y cuyo sitio pertenecería *ad perpetuam* a la misma. Después de la muerte de su hermana acaecida en 1684, Buenaventura Medina Picazo retoma para 1727 el lugar que estaba casi en ruinas y decide construir una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción. Respecto a esto, Gonzalo Obregón cita un párrafo del Manuscrito de las Diligencias conducentes a la obra pía de la Purísima que dotó Buenaventura Medina Picazo en el Convento de Regina Coeli en el año de 1747:

“[...] una capilla con puerta a la iglesia [...], con sacristía interior decente y proporcionada, para que [...] se coloque y venere una imagen de Ntra. Sra. de la Concepción, que está en el oratorio que fue de dicho bachiller. [...] con el tabernáculo de su altar principal, para cuyo culto y adorno dejó destinado todo cuanto se hallase dentro de su oratorio [...] así mismo se agregasen doce pinturas sagradas que sirven de adorno en la sala de dicho Bachiller. [...] Estas alhajas se han de distribuir en tres altares que ha de contener la capilla, colocando en el principal la imagen de la Concepción; en el otro, a lado de la Epístola, un Calvario de talla existente también en el oratorio [...] y en el nicho del retablo del lado del Evangelio, el nacimiento de Cristo vida nuestra, con las hechuras de los Cinco Señores en Marfil”⁸⁸.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁸⁷ *Ibidem*, p.146.

⁸⁸ Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, op. cit., p. 71. Según datos proporcionados por el Presbítero José Cenobio, actual párroco de la iglesia, la escultura de la Concepción que hoy en día



il.8 Escultura de Buenaventura Medina Picazo. Foto: CONACULTA, s/f.

En la concepción de la capilla se dejó constancia del patrocinio de la obra. Por un lado, se observa al costado derecho del retablo mayor, la escultura orante que representa al patrono (il. 8). La imagen orienta su mirada hacia el retablo y se lleva las manos a la altura del pecho, está arrodillada y viste traje negro eclesiástico. La figura está resguardada en un nicho con pilastras y un frontón roto cuyo centro muestra el escudo del fundador. Por el otro, se aprecia en el remate de la portada de acceso a la capilla, la siguiente inscripción: “ESTA CAPILLA SE FABRICÓ A EXPENSAS DEL SR. BUENAVENTURA DE MEDINA Y PICAZO. FUE SU DEDICACIÓN EN 15 DE NOVIEMBRE DE 1733 A Y EN ESTE DÍA TOMARON EL HÁBITO DE RELIGIOSAS DE ESTE COVENTO 5 SEÑORAS DONCELLAS QUE DOTÓ SU DEVOCIÓN EN REVERENCIA DE LOS CINCO SEÑORES CON LA DOTE DE TRES MIL PESOS CADA UNA”.

Antes de morir en 1731, Buenaventura Medina Picazo hizo las disposiciones para su testamento el 31 de julio de 1728 ante el escribano D. José de Anaya Bonilla, en él asienta como sus principales abogadas a la Virgen Inmaculada en cinco advocaciones: la Purísima Concepción, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de los Dolores y la Virgen de la Bala. Tras leer el testamento, se realizó el avalúo de los bienes con los siguientes peritos: Nicolás Rodríguez Xuárez para las pinturas; Antonio de Espinosa para las joyas, diamantes y plata labrada; Tomás de Caveda, ebanista para los muebles finos; Marcos José de Estrada, vidriero, para los de la casa y los nichos; Juan de

exhibe el retablo principal de la capilla no es la original y el conjunto escultórico del Nacimiento del colateral fue restaurado y sustraído por Gonzalo Obregón. Se desconoce su paradero.

Vega, herrero; Juan José Nadal, librero, para la biblioteca; Juan José de Lira, carrocer, para los coches y forlones y, finalmente, el maestro de Arquitectura Miguel Custodio Durán para el avalúo de las fincas⁸⁹.

El documento enumera los bienes y cómo debían ser dispuestos dentro de la capilla, además hace referencia a la manera en que debía edificarse. En la última parte se reitera la disposición de que todos los objetos contenidos en el oratorio se entregaran a la Abadesa y Definitorio del Convento de Regina Coeli⁹⁰. La construcción de la capilla se inició cuando Buenaventura todavía estaba vivo. Fue el arquitecto Miguel Custodio Durán quien, al parecer, se hizo cargo de la obra. María Concepción Amerlink y Martha Fernández en sus trabajos *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal y Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, respectivamente, le atribuyen esta obra al arquitecto Custodio Durán debido a que la portada presenta características propias de sus diseños: pilastras con perfiles ondeantes y totalmente recorridas por estrías ondulantes acentuando la intención salomónica de los soportes, también la cornisa y el frontón hacen uso de este

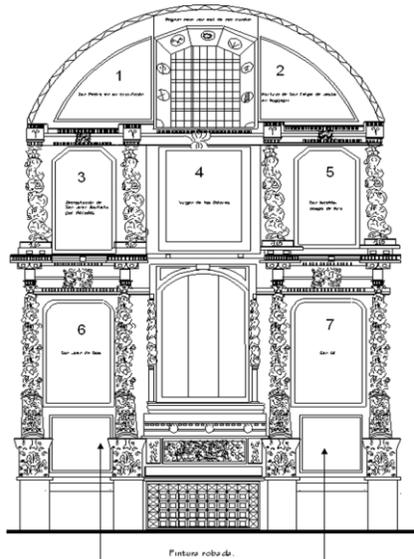
⁸⁹ Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, p.15. Es curioso que no se nombre ningún escultor dentro de la lista de peritos. Es probable que el ebanista haya fungido como tal para valuar la escultura a pesar de que, para la fecha, ya se había logrado la separación de los entalladores y los carpinteros. Para las últimas ordenanzas de 1704 el término entallador era utilizado también para los escultores y los maestros examinados podían hacer escultura, talla y arquitectura. Por otro lado, también es posible que el pintor Nicolás Rodríguez Juárez haya sido el valuador de la escultura ya que los pintores terminaban el trabajo de los escultores. José María Lorenzo Macías da noticias de una denuncia que se hizo ante al virrey de la Nueva España en el año de 1754 en la Ciudad de Puebla por parte de dos indios caciques ensambladores en pleito con el gremio de carpinteros; y la petición del nacimiento de un nuevo gremio que incluía a entalladores, ensambladores, escultores y doradores para separarse totalmente de los carpinteros y que éstos no pudieran examinarlos. Llama la atención la hermandad de los oficios y lo importante que resulta el que un solo maestro pudiera ejecutar la obra completa. El argumento de su unificación se basó en que todos ellos estaban regulados por el dibujo. El virrey aceptó que se creara este nuevo gremio donde se agruparan los ensambladores y talladores y por agregación de doradores bajo las mismas ordenanzas que tienen los ensambladores de la corte, quedando claro la conexión frecuente de los pintores y doradores con los escultores, entalladores y ensambladores. (Lorenzo Macías José María (Instituto Nacional de Antropología e Historia) [Boletín de monumentos históricos, México, 2006 N6 ene-abr pp.42-59]). Tomando lo anterior en cuenta es posible que la valuación de la obra escultórica pudiera haberse hecho en conjunto.

⁹⁰ Archivo de Notarias. Protocolo de D. José de Anaya Bonilla, 1730-1745.

mismo recurso⁹¹. En la *Gaceta de México*, quedó registrado que la Capilla de la Purísima Concepción de los Medina Picazo se concluyó en 1733, abriéndose al público bendecida y terminada el 8 de diciembre del mismo año. La *Gaceta de México* da cuenta de la distribución final de la capilla⁹².

El retablo del Calvario fue hecho *ex profeso* para albergar el conjunto escultórico. Se trata de un retablo salomónico de traza reticular con tres calles en dos cuerpos y un remate semicircular. (il. 9). El discurso iconográfico parte del centro en el Calvario de Jesús y continúa a través de la lectura de cada pintura que representa un martirio diferente (il. 10).

il. 9. Identificación de pinturas del Retablo del Calvario.⁹³
Fotografías y dibujo: E.L.O.S., 2010.



⁹¹ María Concepción Amerlink de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal. México: Grupo Condumex, 1995. p. 53. Martha Fernández, Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII. México: UNAM- IIE, 2002. También véase de Martha Fernández, La Imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España. México: UNAM, 2003.*

⁹² Ver el apéndice: Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gazeta de México, 1728-1742. Fuente: Transcripción del documento tomado de: Obregón, Gonzalo, La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli, Departamento de monumentos coloniales, México, 1971, p.p. 17 – 19.*

⁹³ José de Santiago, "Retablos del siglo XVIII en la Ciudad de México", en *Los Retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX, una guía. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano A.C., CONACULTA, Secretaría de Cultura y Secretaría de Turismo del Gobierno del D.F., 2005, p. 162.*



1. San Pedro en el momento de su crucifixión



2. Martirio de San Felipe de Jesús Nagasaki



3. Decapitación de San Juan Bautista



4. Virgen de Los Dolores



5. San Nicolás Obispo de Mira, visitado por Jesús y María.



6. San Juan de Dios en su vida silenciosa



7. San Gil en su vida de eremita.

La composición de este retablo está también expresado en la filacteria en la parte más alta que dice: *Regnum meum non est de hoc mundum*, esto es, mi reino no es de este mundo.⁹⁴ El retablo recibe también el nombre de Nuestra Señora de los Dolores. El conjunto escultórico del Calvario de Regina está ubicado dentro de su contexto histórico y espacial y el que las figuras no hayan sido cambiadas de lugar arroja datos importantes: el retablo del Calvario fue proyectado *ex profeso* para exhibir el grupo escultórico. A partir de él, las pinturas que se ubican a su alrededor fueron elegidas para formar un discurso iconográfico coherente con el tema central. Hasta lo que he podido investigar en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia, las piezas no han sido intervenidas lo que proporciona resultados más

⁹⁴ *Ibidem*, p. 28.

fiables al momento de llevar a cabo el análisis formal. Es aquí donde parte el discurso del retablo puesto que Jesús es el primer mártir reconocido.

En el remate se aprecian dos óleos en cuarto de círculo que flanquean al vano de la ventana. El de la izquierda representa a san Pedro en el momento de su crucifixión, que por humildad pidió se efectuara en forma invertida; en el costado derecho se ve el martirio de San Felipe de Jesús en Nagasaki. En el segundo cuerpo, a la izquierda se ve la decapitación de Juan el Bautista, por orden de Herodes; en la derecha, San Nicolás, Obispo de Mira, en cautiverio y despojado de sus cargos a consecuencia de su combate contra los arrianos; es visitado por Jesús y María que se los restituyen. En el primer cuerpo, a la izquierda, se encuentra San Juan de Dios, arrepentido de su vida silenciosa, se hace pasar por loco para así ser sometido a las torturas y azotes para curar los desordenes mentales en el Hospital Real de Granada donde fue recluido. En el extremo derecho, otro cuadro representa a San Gil haciendo vida de eremita, se interpuso entre unos cazadores que perseguían a la cierva de cuya leche se alimentaba, sufriendo la herida de una flecha en su brazo.⁹⁵

El retablo del Calvario junto con el del Nacimiento hoy del Sagrado Corazón, ocupan los cruceros y en el presbiterio el Retablo de la Inmaculada Concepción. En conjunto pueden arrojar diferentes significados. El primero como obras artísticas especialmente como testimonios de una época de transición. El segundo bajo el punto de vista simbólico religioso y el tercero como obra de una familia que quiso dejar constancia de sus nexos y de su religiosidad.

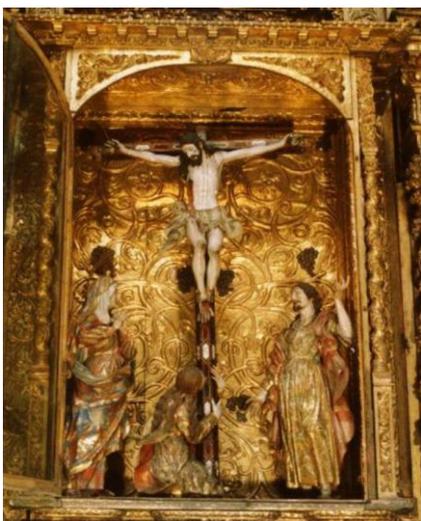
⁹⁵ *Ibidem*

III. Análisis del conjunto escultórico del Calvario y su comparación con obras guatemaltecas y novohispanas

En este apartado se abordan tres aspectos: a) iconografía y descripción formal de las cuatro esculturas de Regina; b) se establecen criterios para definir si se trata de un conjunto homogéneo, y c) se señalan las diferencias con esculturas guatemaltecas, además de referir las coincidencias del Calvario con figuras novohispanas. Para el análisis formal se toman en cuenta los siguientes elementos: 1) volumen; 2) gestos y expresión del rostro y cuerpo, y 3) indumentaria.

a) Iconografía y descripción formal de las esculturas de Regina

El conjunto



il. 10 Conjunto escultórico de Regina Coeli, CONACULTA, 1988.

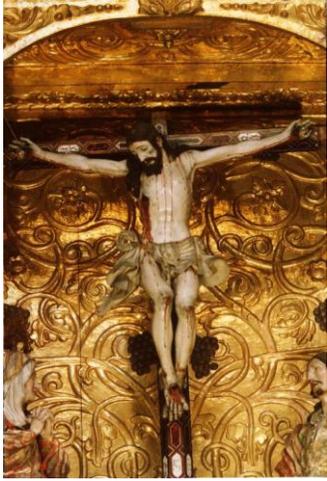
Siguiendo la iconografía tradicional del Calvario, Jesús se encuentra al centro de la composición, la Dolorosa a su derecha, San Juan Evangelista a su izquierda, y María Magdalena arrodillada a sus pies. El Calvario de Regina es una composición triangular donde interactúan cuatro personajes dispuestos de tal manera que las miradas confluyen en un punto fijo: la cabeza de Jesús. El conjunto escultórico tiene como marco un fanal rectangular cubierto al frente y a los lados por cristales y sostenido por delgadas columnas salomónicas (il. 10). La representación del Calvario no presenta ninguna diferencia iconográfica entre Guatemala y México pues tuvieron como referente la tradición originalmente

basada en modelos europeos de pinturas y esculturas que llegaron a la Nueva España.

Jesús y la Cruz

La escultura de Cristo muestra la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha con los ojos entreabiertos; la herida en su costado derecho señala que ha muerto⁹⁶. Formalmente se trata de una escultura de bulto redondo (alto 0.92 m.; de ancho 0.92 m.; profundidad 0.80 m.). Es una figura de madera, tallada y policromada. Se aprecia la talla angulosa, con algunos bordes redondeados. El cuerpo está alineado al madero vertical de la cruz con las rodillas semi-flexionadas. Ambos pies están sujetos al madero por un único clavo. Los brazos se fijan al leño horizontal por medio de clavos que las unen a él por las manos (il. 11-12). El trabajo anatómico es digno de mencionar: el torso, perfectamente definido, se flexiona empujándose hacia el frente resaltando la caja torácica. El arqueamiento de las piernas define los músculos. El empeine encorvado por efecto del clavo en el pie, realza las falanges separadas entre sí (il.16). Las extremidades refrendan el buen manejo de la talla. Manos y pies se muestran expresivos debido al movimiento en las falanges (il. 16 a 19).

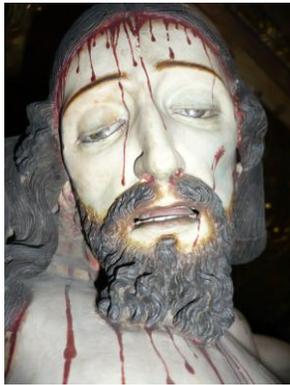
⁹⁶ Se distinguen varios momentos en la escena de la Crucifixión en la cual Jesús puede estar vivo o muerto en la cruz. Cristo puede adoptar varias actitudes: aparecer tranquilo y sereno, no obstante con un rictus de intenso dolor; puede también tener la cabeza ligeramente levantada hacia el cielo o agacharla hacia el lado derecho y aún vivo. Ignacio Cabral, *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995, pp.248–256.



il. 11 Cristo en la Cruz, Regina Coeli. Foto: CONACULTA, 1988.



il. 12 Cristo en la Cruz, Regina Coeli. Foto: ELOS, 2010.



il. 13 Detalle rostro, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 14 Detalle rostro, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 15 Detalle rostro, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 16 Detalle pies, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 17 Detalle policromía de los pies, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 18 Detalle policromía mano derecha, Jesús.
Foto: ELOS, 2010.



il. 19 Detalle policromía mano izquierda,
Jesús. Foto: ELOS, 2010.

Jesús muestra serenidad en el rostro. La talla presenta un rostro ovalado. La expresión de la faz se enfatiza con la abertura de los labios que deja ver el trabajo de los dientes y de la lengua. Tiene ojos de vidrio rodeados por restos de pestañas de pelo. El cabello es liso en la corona y a partir de las orejas se va ondulando (il.13 y 14). Barba y bigote son tallados en texturas diferentes, ya que los rizos son más pequeños y apretados en la primera. No obstante, cabello, barba y bigote exhiben el peleteado donde nace el pelo y acentúan con mayor fuerza el área que une barba y bigote (il. 15).

Por lo que toca a la encarnación, el rostro muestra una combinación de terminados mate y bruñidos que, en combinación con un marcado tono grisáceo en mejillas y ojeras, producen efectos mixtos y reflejan un semblante demacrado (il. 13). Las cejas están policromadas en color café a punta de pincel y presentan ligeros peleteados. En la frente se distinguen pinceladas policromadas en rojo, terminan en forma de gotas que escurren sutilmente por el rostro (il.13). Con respecto al cuerpo se aprecia un predominio de tonos azulosos y grisáceos (il. 11). El área de las rodillas se distingue por la combinación de matices representados a través de los colores amarillo, verde y morado (il. 12).

El uso de la policromía roja es copioso, ya que la sangre escurre por todo el cuerpo. Existen cinco fuentes principales de brote: la corona de espinas, la

lanzada localizada en el costado derecho, las dos manos y los pies unidos por un clavo. En las ilustraciones 21 y 22 se puede apreciar además el escurrimiento de la sangre por la parte posterior de los muslos, fluyendo desde la espalda y cayendo sobre el cendal. Las manos, pies y la herida del costado derecho son puntos en donde el brote de sangre se representa a borbotones (il. 17,18 y 20). La lanzada muestra una abertura muy marcada, la sangre fluye cayendo por el frente de los muslos donde se alcanzan a apreciar las gotas en relieve que van disminuyendo a medida que recorren el cuerpo.



il. 20 Detalle policromía, herida del costado derecho, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 21 Detalle policromía espalda y cendal, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 22 Detalle escurrimiento de policromía por el cuerpo, vista lateral. Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 23 Detalle policromía del rostro, Jesús. Foto: ELOS, 2010.

Por otro lado, hay que resaltar la manufactura del cendal. A pesar de que la muestra fotográfica de este trabajo revela que el paño de pureza en los Cristos novohispanos es generalmente representado recto y ceñido al cuerpo, esto no es una regla, ya que depende del “gusto” o “moda” que proliferó en cierto momento, así como del uso que se les haya dado a las imágenes. Muchos cendales, por ejemplo algunos del siglo XVI, han sido desbastados para revestirlos con un paño de pureza de tela. En otras ocasiones la tela se les superponía, con el paso del tiempo el cendal se desgastaba y podía producir la pérdida de la moña que

usualmente poseen, en consecuencia los cendales pueden parecer más sencillos de lo que eran. Sin embargo, no hay que dejar de lado que en otros casos, desde el principio los cendales fueron concebidos para usar otros de tela encima. Es importante decir que algunos paños de pureza también fueron estofados (il. 108). El Cristo de Regina es un ejemplo de la representación de las telas trabajadas con fuerza, vitalidad, movimiento y volumen. El cendal se ciñe a la cintura con un cordón que se amarra en su costado derecho. Está policromado en blanco con escurrimientos de sangre en la parte frontal, mientras que la cara posterior está teñida de sangre. (il. 24).



il. 24 Detalle lateral del cendal, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 25 Detalle lateral del cendal, Jesús. Foto: ELOS, 2010.



il. 26 Detalle de la moña del cendal, Jesús. Foto: ELOS, 2010.

La cruz es escuadrada y de sección hexagonal (alto: 2 m.; ancho: 1.10 m.; profundidad 0.20 m.). El testamento del patrono cuenta lo siguiente: “tiene sobrepuestos de carey y hueso grabado. La tarja y cantoneras de plata de cincel están grabadas y doradas. Su costo total fue de 71 pesos [...] en la cúspide tiene una tablilla de madera con el letrero INRI”⁹⁷. La tarja, el rótulo y las cantoneras ya no están. La ilustración 27 muestra los detalles de la cruz trabajada en madera con ligeros toques de color rojo y con representaciones en hueso y carey de

⁹⁷ Archivo Histórico de Notarías en el Protocolo de D. José de Anaya Bonilla, de 1730 – 1745, contiene el testamento de Don Buenaventura Medina Picazo, 27 de noviembre 1731. El documento está citado en: Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*. México: Departamento de monumentos coloniales, 1971, pp.60-79.

símbolos de la pasión de Cristo⁹⁸: en el primer tramo se distingue la esponja con la lanza y la columna con el gallo que representa la negación de Pedro; en el segundo, la imagen del cuerpo de Cristo sobre una sábana; en el tercero, el paño de la Verónica, la escalera y la espada con la oreja de Malco; en el cuarto tramo, la esponja con la lanza y una canasta con las varas de la flagelación y la bolsa con las monedas; el quinto tramo muestra una canasta con un martillo, clavos y tenazas, con ellos se observa una linterna, dados y clavos. En el travesaño horizontal izquierdo se observa el letrero del INRI con tres clavos y en el derecho los dados y una copa.

il. 27 Cuadro diseños de la Cruz Fotos: E.L.O.S., 2010. Travesaño horizontal			
Derecho			
Izquierdo			

⁹⁸ La enumeración de los motivos ornamentales de la Cruz se hace de abajo hacia arriba.

Travesaño vertical			
5to. Tramo			
4to Tramo			
3er Tramo			
2do Tramo			
1er Tramo			

La Dolorosa

La Virgen está de pie a la derecha de su Hijo y está vestida en tonalidades rojas y azules. María está revestida con su manto, concentrada en el dolor que le atraviesa el pecho, mira llorosa a su hijo con las manos entrelazadas (il. 28). Se trata de una imagen de bulto redondo (alto 1.17 m. (sin la corona)⁹⁹; ancho 0.40m.; profundidad 0.50 m.). La escultura está tallada, estofada y policromada. Su eje compositivo es un *contrapposto*. El movimiento envolvente es expresado a través de la ondulación que se despliega en su vestimenta, en sus brazos que se unen

⁹⁹ La cabeza está rodeada por un resplandor de plata que data posiblemente de principios del siglo XX, no obstante, preciso aclarar que no tengo noticias de uno anterior.

para entrelazar los dedos y en la postura de la cabeza girada hacia el lado contrario.



il. 28. Virgen Dolorosa de Regina Coeli. Foto: ELOS, 2010.



il. 29. Virgen Dolorosa de Regina Coeli, vista lateral. Foto: CONACULTA, 1988.



il. 30. Rostro Virgen Dolorosa. Foto: ELOS, 2010



il. 31. Rostro Virgen Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

El rostro de la Virgen es muy expresivo: se aprecian las cejas fruncidas, la mirada angustiada que fija la atención en Jesús y la boca entreabierta que deja ver la talla de dientes (il. 30). El trabajo en las orejas no está desarrollado, sólo se aprecia la parte del lóbulo (il. 31). El cabello a penas se asoma a través de los pliegues del velo. La talla de las manos muestra unos dedos angulosos, con uñas y falanges bien marcados. No hay trabajo en los pies, la túnica los cubre. La talla del atavío es ondulada con líneas largas y precisas.

La encarnación de la faz muestra un predominio del color rosa que se enfatiza con tonos más fuertes en las mejillas y en el contorno de los ojos (il. 30). Presenta pestañas policromadas a punta de pincel color café en la parte superior e inferior del ojo y los tonos de éste último son el verde y el café.

El cabello está policromado en color café, presenta un ligero peleteado a la altura de las sienes (il. 30). Los ojos son de vidrio y de ellos escurren lágrimas de cristal, la escultura ha perdido algunas de ellas, sin embargo, se aprecia el uso de gotas de pintura al óleo para pegar el cristal en la mejilla.

Por lo que toca al atavío encontramos que la túnica se ciñe al cuerpo con un moño anudado a la cintura y los pliegues son rectos y caen suavemente (il. 28). El repertorio ornamental de la Dolorosa se compone de motivos fitomorfos y simbólicos. En el diseño del estofado de la túnica se perciben tonalidades azules, rojas y doradas; el color básico es el rojo. Hay flores con los pétalos abiertos en color azul, rosa y blanco, colores pintados a punta de pincel (il. 32). Se reconoce la azucena, símbolo de la pureza de la Virgen María; es la flor inmaculada, impoluta, blanca y delicada (il. 35)¹⁰⁰. También se aprecian flores azules de pétalos abiertos que parecen ser cardos (il. 36)¹⁰¹ y sobresale de manera importante el uso de corazones¹⁰² dentro de la composición decorativa de la túnica. Se distinguen tres tipos de representación de dicho elemento: un corazón resplandeciente en color blanco y rosado en la parte de las mangas (il. 37); otro, ubicado sobre el cuerpo, en el que se aprecian siete espadas que pasan por detrás de él haciendo alusión a

¹⁰⁰ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995, p. 110.

¹⁰¹ El cardo es una planta espinosa. Ignacio Cabral asevera que, como toda planta con esta característica, está relacionada con la Pasión de Cristo. Ignacio Cabral, *op. cit.*, p. 110. Por otro lado el cardo se relaciona con una leyenda medieval sobre la Virgen María. Se le conoce como cardo mariano porque se cuenta que la Virgen, queriendo esconder a su hijo de los soldados de Herodes, en el episodio de la muerte de los inocentes, lo ocultó bajo las hojas de un cardo. En su precipitada huida, María dejó algunas gotas de leche sobre sus hojas lo cual dio lugar al jaspeado que presentan. <http://www.blogmedicina.com/2006/12/05/cardo-mariano/>

El Evangelio de San Mateo en la "Matanza de los Inocentes" no menciona nada al respecto.

¹⁰² Sede del amor, coraje, devoción, perdón y alegría. Tiene una especial importancia en la iconografía cristiana. Puede estar inflamado que representa el fervor religioso. Puede estar rodeado de espinas y flameante, significando dolor y profunda pena o puede estar atravesado por espadas como en la Dolorosa. Ignacio Cabral, *op. cit.*, p.154. Por otro lado, Consuelo Maquívar explica que durante la segunda mitad del siglo XVIII, hubo una gran devoción a los corazones, especialmente al de Jesús y al de María y da la siguiente definición: "[...] en el vocabulario cristiano se dice que el corazón contiene el Reino de Dios [...] representa el estado primordial y por tanto el lugar de la actividad divina [...] es el templo, el altar de Dios [...] En la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría". Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: INAH, 2006, pp.123 y 124.

los siete dolores de María mencionados en varios pasajes bíblicos (il. 38)¹⁰³ —el doctor Pablo F. Amador Marrero explica que el detalle del corazón atravesado por espadas es un diseño que también fue representado en textiles de Canarias, España para vestir a la Virgen, incluso hay telas con este diseño que fueron posiblemente enviadas de la Nueva España a Canarias como parte del atuendo de una Virgen Dolorosa¹⁰⁴—; y un corazón más en las cenefas de la parte inferior de la túnica y en el velo representado por medio de diminutos círculos trabajados bajo la técnica del picado de lustre (il. 42).

Por otro lado, Pablo F. Amador Marrero da noticias de una Virgen Dolorosa ubicada en un retablo de la cual es titular dentro de la parroquia de Santa Prisca en Taxco que muestra en su estofado diseños que aluden a la Pasión de Cristo: la escalera, la columna o incluso lo que parece corresponder al gallo. Al estar presentes en sus prendas forman parte de sus dolores.¹⁰⁵

Otro diseño ornamental poco común en mi corpus de imágenes de las esculturas novohispanas del siglo XVIII, que está presente en la túnica de la Dolorosa, es aquel compuesto de líneas y hojas con contorno color azul que se

¹⁰³ La profecía de Simeón (Lc. 2, 22-35), La persecución de Herodes y la huída a Egipto (Mt. 2, 13-15), Jesús perdido en el Templo, por tres días (Lc. 2, 41-50), María encuentra a Jesús, cargado con la Cruz (Vía Crucis, 4ª estación), La Crucifixión y Muerte de Nuestro Señor (Jn. 19, 17-30), María recibe a Jesús bajado de la Cruz (Mc. 15, 42-46) y La sepultura de Jesús (Jn. 19, 38-42). Fuente: http://www.santisimavirgen.com.ar/siete_dolores_de_maria.htm

¹⁰⁴ Basa su aseveración a través de la observación directa y se apoya en un artículo de Jesús Pérez Morera titulado "La Indumentaria de la Reina del Cielo. Los roperos y joyeros de la Virgen de los Remedios y Nuestra Señora del Carmen". Imágenes de fe. Gran Jubileo 2000. Santa Iglesia Catedral de La Laguna, s/f, p.19. En dicho texto se hace referencia a la lista de vestidos que fueron donados por el Conde Antonio de Eril Vicentelo y Toledo, capitán general de las Islas entre 1689 y 1697 y, de su sucesor, el capitán general Agustín Robles y Lorenzana, quien en 1705 obsequió otros atuendos más. En total se registran 19 vestidos completos que poseía la Virgen para 1858. El más antiguo parece ser un vestido de color morado con ramos de oro y franjas doradas, datado entre los siglos XVII-XVIII y en donde se destaca un traje de tisú encarnado entretejido con oro y sedas de Nuestra Señora de las Angustias, como símbolos alusivos al dolor de la Virgen: corazones coronados y traspasados por puñales. Creo probable que el artista que estofó la escultura de la Dolorosa en Regina tuviera conocimiento de este tipo de representaciones, pues en las imágenes novohispanas que he revisado hasta el momento, no he encontrado este detalle ornamental. Se tienen datos de que tejidos suntuosos, según comenta Jesús Pérez Morera, se importaban de España y por su relación natural con las Islas, Sevilla y más tarde Cádiz, ciudades que tuvieron un importante tráfico comercial con Canarias y América, constituyeron los centros proveedores por excelencia y se destacaron en los siglos XVIII y XIX, periodo de tiempo en el que se fecha el conjunto escultórico del Calvario Regina, por lo cual, no es difícil pensar que el artista contara con alguna referencia al respecto.

¹⁰⁵ Pablo F. Amador Marrero, "Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco" en *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología*, Número 103, mazo-abril 2009, p. 69.

entrelazan formando rombos, dejan ver el pan de oro y presentan círculos bajo la técnica del picado de lustre. La figura está hecha a mano alzada, ya que este diseño se repite en las telas pero ninguno es exactamente igual al otro, incluso la policromía cambia, el motivo en general es dorado pero algunos tienen el perímetro en color rojo en lugar de azul (il. 40).

En el área del pecho la túnica posee dos botones en relieve policromados en café y trabajados, como veremos más adelante, de manera diferente a las esculturas de San Juan y María Magdalena, en éstos se distinguen mucho más resaltados (il. 39).



il. 32 Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 33 Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 34. Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 35. Detalle ornamental en túnica, Dolorosa, Azucena. Foto: ELOS, 2010.



il. 36. Detalle ornamental en túnica, Dolorosa, Cardo. Foto: ELOS, 2010.



il. 37 Detalle ornamental en las mangas de la túnica, Dolorosa, Corazón resplandeciente. Foto: ELOS, 2010.



il. 38 Detalle ornamental en túnica, Dolorosa. Corazón con espadas. Foto: ELOS, 2010.



il. 39. Botones y cuello de la túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 40 Detalle ornamental geométrico en túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 41 Cenefa manga y muñeca de túnica, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.



il. 42. Detalle velo, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

Acerca del velo blanco, debajo del manto, la talla va siguiendo el contorno del rostro, al llegar a la altura del pecho se enreda sobre éste (il. 42). El hecho de que el velo tenga este color tiene probablemente una explicación simbólica puesto

que dicho color es emblema de lo inmaculado y puro¹⁰⁶ y, a pesar de que la figura de la Virgen puede llevar diferentes colores dependiendo de su advocación, el blanco generalmente prevalece en esta prenda.



il. 43 Detalle anverso manto, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

El manto envuelve casi por completo el cuerpo de María incluyendo su cabeza, y se adapta a los contornos a fin de conseguir que los trazos de los motivos del estofado se acoplen al movimiento de los paños. Presenta doble vista, en el anverso del manto destaca el dorado del fondo, el color azul básico con un efecto tornasol, el blanco, el rojo y el

¹⁰⁶ Ignacio Cabral, *op. cit.*, p. 147.



il. 44 Detalle reverso manto, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

il. 45. Detalle ornamental del manto, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

rosa de las flores y figuras. Todos los colores están trabajados a punta de pincel (il.43).

Como motivos ornamentales destacan flores generalmente con los pétalos abiertos. Se distinguen las rosas (il. 43), las azucenas (il. 47) y multitud de formas que parecen flores de pétalos lobulados de bordes irregulares policromados. Resalta también la representación de un corazón resplandeciente traspasado por siete espadas (il. 43). En el reverso del manto prevalece el color blanco sobre el dorado del fondo. Se dibujan en el blanco a través del esgrafiado, grandes flores que muestran los pétalos abiertos (il. 44).



il. 46 Detalle ornamental manto, Dolorosa. Hoja. Foto: ELOS, 2010.



il. 47 Detalle ornamental manto, Dolorosa. Azucena. Foto: ELOS, 2010.



il. 48 Detalle cenefa del manto, Dolorosa. Foto: ELOS, 2010.

En cuanto al diseño de las cenefas, tanto en la túnica como en el manto se muestran diseños geométricos repetitivos formados por triángulos, rombos y figuras ondulantes (il. 41, 42 y 48).

Es preciso resaltar que en las cenefas de las dos prendas está presente la figura del corazón estableciendo una relación directa con el estofe de ambos atavíos. Todas las franjas están ornamentadas con tres tipos de picado de lustre: círculos, medias lunas (punteados) y líneas (guiones).

Debajo de la túnica se distingue una camisa que posee una delicada cenefa decorada con triángulos cuyo perímetro e interior muestra pequeños círculos punzonados. Este diseño se ve en el cuello (il. 39) y en la manga de la camisa de la escultura que imitan la fina puntilla de una tela. (il. 41). Finalmente en el caso del velo la cenefa se torna más fina y está delimitada por una tenue línea policromada en color café y una sucesión de aplicaciones que forman pequeñas circunferencias en el filo (il. 42).

Finalmente habrá que decir que la pieza se encuentra parada sobre una base de madera con tela en los bordes (alto 0.38m.; ancho 0.23m.; profundidad 0.07m.).

San Juan

La escultura se ubica a la izquierda de su Maestro, a quién observa y demuestra su dolor con la gestualidad de las manos abiertas. Es una figura de bulto redondo (alto 1.17m.; ancho 0.50m.; profundidad 0.50m.), tallada, policromada y estofada. Como se aprecia en la ilustración 49, la concepción corporal es muy expresiva. El movimiento se logra mediante la ondulación del manto, la pierna izquierda semi-flexionada, la cabeza orientada hacia arriba y por el juego de los brazos que muestran unas manos en movimiento (il. 51).



il. 49 San Juan Evangelista de Regina Coeli.
Foto: ELOS, 2010.



il. 50 San Juan Evangelista de Regina. Foto: ELOS, 2010.



il. 51 San Juan Evangelista de Regina.
Foto: CONACULTA, 1988.

La forma del rostro es ovalado. Posee ojos de vidrio. Los labios son delgados y la boca entreabierta muestra talla en los dientes. El cabello es largo y ondulado y el pelo se quiebra y está unido al bulto. En la parte superior de la cabeza se puede ver una fisura que probablemente corresponda a la mascarilla que da forma a la cara (il. 55). La figura posee barba bífida. El cabello es color café y en la parte de la corona de la cabeza se dibuja una línea que pasa por en medio y que provoca la caída simétrica de la melena. El bigote fue trabajado de manera similar, se distingue la talla que se ondula a medida que se acerca a las mejillas tornándose más profusa bajo la nariz (il. 53). Por otro lado, las manos son tan expresivas que se percibe el movimiento de cada dedo (il. 56 y 57) y los pies se definen por detallar las falanges, venas y uñas (il. 58 y 59).

La expresión del rostro se logra por las cejas fruncidas y policromadas a punta de pincel en color café, ayuda el peleteado que se observa en la parte del entrecejo; los ojos de vidrio con pestañas policromadas a punta de pincel y las

lágrimas de cristal que escurren por los pómulos, éstas últimas se fijan al rostro igual que en la Dolorosa (il. 53). La encarnación de la faz tiene efectos mixtos, por ejemplo se observa el predominio del color rosa en mejillas y en el contorno de los ojos que resalta los párpados. El cabello es color café. Se aprecia el peleteado en este mismo color del mentón y la barbilla que proporcionan más autenticidad a la representación del vello facial, haciendo una transición entre las carnaciones y los cabellos. En el área del bigote también se observa un peleteado bajo la nariz y en algunas zonas que simulan unir barba y bigote (il. 53).



il. 52 Detalle cabello parte posterior, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 53 Detalle rostro San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 54 Detalle rostro y cabello de perfil, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 55 Detalle talla del cabello en la parte superior, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 56 Detalle mano derecha, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il.57 Detalle mano izquierda, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 58 Detalle pie derecho, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 59 Detalle pie izquierdo, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.

Respecto a la indumentaria se observa que en la túnica se distinguen pliegues rectos que se enfatizan en la parte inferior, dejando entrever la flexión de la pierna izquierda (il. 51). En la parte del pecho la túnica presenta una solapa abierta con cinco botones en relieve.

En el diseño del estofado de la túnica se perciben particularmente tonalidades verdes, rojas y doradas. La túnica es verde con flores doradas combinadas con tonalidades rosas, verdes y azules (il. 60). La prenda se ciñe al cuerpo con un moño profusamente tallado a la altura de la cintura; el moño está policromado de manera similar al reverso del manto de la Dolorosa, esto es en color blanco y con motivos fitomorfos esgrafiados dejando ver el pan de oro (il. 61). El repertorio ornamental del resto de la túnica se conforma de hojas de gran tamaño policromadas a punta de pincel en colores blanco, azul y rosa (il. 63). Se distinguen formas en dorado cuyos bordes están trabajados con punzones en forma de círculos y en su interior se aprecia el ojeteado que rellena la superficie (il. 64). El resto del área de la túnica posee esgrafiados con líneas paralelas y en diferentes posiciones que dejan al descubierto el pan de oro. En la parte del pecho la túnica presenta una solapa abierta con cinco botones policromados en blanco a los que corresponden cinco ojales decorados con pequeñas líneas horizontales. Se ve una camisa interior (il. 66), blanca y rayada. Tiene una cenefa a la altura del cuello ornamentada con dibujos en relieve que simulan un encaje y que están pintadas en color blanco a punta de pincel. El botón es del mismo color, lo mismo que su ojal que además está rayado al centro (il. 66).



il. 60 Detalle ornamentación de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 61. Detalle del moño con que se amarra la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 62. Detalle de la solapa en la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 63 Detalle ornamental de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 64 Detalle ornamental túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il.65 Detalle cenefa en la manga de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 66 Detalle de la camisa interior de San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 67 Detalle cenefa de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.

El manto cubre por completo la parte posterior del cuerpo y cae desde los hombros a los pies (il. 68). Existen fuertes ondulaciones en los extremos que le dan carácter y movimiento (il. 69).

Tiene doble vista, en el anverso el fondo es rojo y los motivos se acomodan cubriendo toda la superficie. Las tonalidades principales son el dorado, blanco, azul y rosa (il. 68). Hay además multitud de formas que se aprecian en toda la

superficie del anverso, sus bordes son lobulados e irregulares definidos a partir del trazo de círculos trazados con punzones y cuyos interiores presentan la marca de otros punzones en forma de círculos y rayas (il. 73 y 74). Los motivos ornamentales que se distinguen son grandes hojas doradas y figuras que remiten a flores de pétalos abiertos decorados con diferentes tonalidades pintados a punta de pincel y que varían entre el rosa, el verde y el azul (il. 73). El reverso, también con base roja, aunque más opaca, tiene motivos vegetales esgrafiados, apenas perceptibles en color dorado (il. 71 y 72).

Por lo que toca a las cenefas se aprecia que en la túnica están delimitadas por dos bordes paralelos definidos con punzones de punta circular. Líneas oblicuas forman triángulos y rombos rellenos por circunferencias de varios tamaños en la técnica del punzonado (il. 65 y 67). Manto y túnica están trabajadas con el mismo diseño y como se verá más adelante, los trazos son similares a los que posee la escultura de María Magdalena: rombos circunscritos, trazados a partir de pequeños círculos hechos con un punzón y rellenos con líneas en distintas posiciones pero paralelas. Sin embargo, los diseños son más sencillos y menos rayados en San Juan (il. 75). Todas las cenefas están trabajadas en picado de lustre con dos diseños: el círculo y la línea.

Por último habrá que decir que la escultura está colocada sobre una base de madera en cuyas esquinas inferiores se observa la presencia de tela (alto 0.41m.; ancho 0.31m.; profundidad 0.07m.).



il. 68 Detalle parte posterior del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 69 Detalle de la manga del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 70 Detalle del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 71 Detalle del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 72 Detalle ornamental del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 73 Detalle ornamental del anverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 74 Detalle ornamental del anverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.



il. 75 Detalle de cenefas del manto, San Juan Evangelista. Foto: ELOS, 2010.

María Magdalena

La figura de la Magdalena aparece arrodillada y abrazando la cruz. Se trata de una escultura de bulto redondo (alto 0.75m. ancho 0.40m. y profundidad 0.40m.), tallada en madera, estofada y policromada (il. 76-78). Es una figura dinámica: el movimiento se produce por el juego de sus brazos, la postura que esbozan las piernas y el giro del cuerpo enfatizado por la cabeza. Representa a una mujer joven de cabello café, más claro que el resto de las figuras del Calvario de Regina, largo y ondulado (il. 78).



il. 76 María Magdalena de Regina Coeli.
Foto: ELOS, 2010.



il. 77 María Magdalena de Regina Coeli. Foto:
CONACULTA, 1988.



il. 78 María Magdalena de Regina Coeli. Foto:
CONACULTA, 1988.



il. 79 Detalle rostro y cabello, María
Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 80 Detalle rostro, María
Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 81 Detalle corona del cabello,
María Magdalena. Foto: ELOS,
2010.



il. 82 Detalle rostro María
Magdalena. Foto: ELOS,
2010.



il. 83 Detalle manos, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.

La ilustración 80 muestra su rostro elocuente. La cara es ovalada. La boca está entreabierta y deja ver la talla en los dientes (il. 82). Los ojos son de vidrio al

igual que las lágrimas que reciben el mismo tratamiento que las figuras de San Juan y la Dolorosa. El cabello, como el de Jesús y San Juan, está dividido en la corona de la cabeza por una raya en medio. Caen largas ondas alrededor de su faz así como en la parte posterior, cubriendo buena parte de las orejas que no están del todo talladas (il. 79). María Magdalena no presenta talla de pies. Las manos dejan ver que dos de los dedos (el medio y el anular) de la mano derecha son reparaciones posteriores, lo mismo que el meñique de la mano izquierda (il. 83). Por otro lado, el manejo de la talla en las telas demuestra una buena proporción corporal. La distribución y acomodo del vestido logran captar la posición de las piernas flexionadas, el torso girado completamente al igual que la cabeza que no pierde su equilibrio con respecto al resto de la figura, lo mismo que en la representación de los brazos en diferentes posiciones (il. 77).

En el rostro se advierten efectos mixtos en la encarnación. En el área de los párpados, inferior y superior, se representan pestañas trazadas por finas líneas trabajadas a punta de pincel en color café (il. 82). Bajo esta misma técnica se observa un delicado peleteado en la parte de la frente que crea la sensación de nacimiento del cabello (il. 79).

La túnica está ceñida al cuerpo a través de un cordón a la altura de la cintura donde se ven pliegues ondulados. La talla se percibe angulosa, los pliegues de las telas envuelven el cuerpo y enfatizan la parte inferior del atuendo que da forma al mismo dejándolo ver hincado y girado. Los dobleces de los paños se acentúan con mayor fuerza en el área que correspondería a las rodillas representando los repliegues en los lienzos que se forman al flexionarse las

piernas (il. 77). En el área del cuello se aprecian varios dobleces en las telas (il. 79).

La túnica es café oscuro; sobresale el pan de oro que sirve de base a la policromía de la ornamentación que distingue tres colores: rosa, verde y azul (il. 84 y 85). El repertorio ornamental de la túnica presenta motivos fitomorfos como hojas que tienen el ojeteado y el picado de lustre como técnicas de decoración, utilizando el círculo y la línea para definir su contorno y superficie (il. 90). En general la túnica tiene motivos ornamentales esgrafiados que involucran finas líneas en diversas posiciones pero paralelas (il. 90). Las mangas de la túnica tienen tres botones resaltados y policromados en color café y a cada uno de ellos le corresponde un ojal que presenta dos técnicas: policromía a punta de pincel y el picado de lustre en forma de círculos en el perímetro y para rellenar las superficies (il. 89).



il. 84 Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 85 Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 86 Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 87 Detalle manga de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 88 Detalle ornamental manga de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 89 Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: ELOS, 2010.



il. 90 Detalle ornamental túnica, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.

En esta escultura, como en las otras, el manto envuelve por completo la parte posterior de la figura (il. 91). La talla es angular, presenta pliegues importantes hacia el torso y en la parte inferior donde se empleó tela para reforzar la talla en las orillas (il. 92 y 94).



il. 91 Detalle parte posterior del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 92 Detalle parte inferior del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 93 Detalle ornamental anverso del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 94 Detalle cenefa del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.

Presenta doble vista, el anverso del manto tiene un fondo dorado y sobre él están esgrafiados motivos fitomorfos dorados con ligeros brotes de color blanco, azul, verde y rosa (il. 91). Existe una variedad de motivos florales simples: se presentan en forma de figuras lobuladas en los colores antes mencionados y pintados a punta de pincel. Con ellos, se perciben grandes hojas que conviven en toda la superficie, los perímetros de las hojas se determinan a través del punzonado en forma de pequeños círculos y la superficie interior presenta tres figuras representadas bajo la técnica del picado de lustre: círculos de diversas dimensiones, líneas y ojeteados (il. 93).

Algunas de estas hojas muestran una línea roja que delimita la forma; este mismo contorno se aprecia en algunos detalles ornamentales del manto de la Dolorosa (il. 93, 45 y 46).



il. 95 Detalle ornamental del reverso del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.



il. 96 Detalle del reverso del manto, María Magdalena. Foto: ELOS, 2010.

El reverso del manto, trabajado de manera similar que el de la Dolorosa y San Juan, posee sobre un fondo rojo opaco siluetas esgrafiadas de flores que dejan al descubierto el pan de oro (il. 95 y 96).

Por lo que toca a las cenefas, en el cuello de la túnica se distingue una franja con varios dobleces. Los motivos varían entre triángulos y rombos trazados a partir de punzones en forma de círculos (il. 86, 87 y 94). Las cenefas de las mangas y la parte inferior de la túnica presentan esta misma decoración, sin embargo, en las primeras se aprecia también la figura de una espiral y el esgrafiado de finas líneas horizontales. Tanto las cenefas de la túnica como las del manto muestran diseños similares a las de San Juan: rombos y triángulos cuyo perímetro está trazado con círculos punzonados, aunque son menos rayados pero el diseño es esencialmente el mismo (il. 94).

b) Criterios para definir si se trata de un conjunto homogéneo

Por el análisis formal de las cuatro esculturas de Regina, puedo afirmar que se trata de un grupo escultórico de factura común. Las piezas fueron trabajadas por el mismo artista o taller, ya que presentan características formales similares. Para fundamentar esta afirmación expongo las siguientes consideraciones: las cuatro figuras ostentan el mismo manejo formal, cromático y material. La talla se define por líneas angulosas. Manos y pies presentan buen manejo anatómico aunque con algunas diferencias. La Dolorosa y San Juan muestran los dedos de las

manos angulosos; mientras que en la Magdalena son más lisos. Jesús muestra las manos abiertas, además cada dedo toma una posición diferente debido al clavo que las atraviesa. No obstante, en todos los personajes se destaca el movimiento que precisa las falanges en manos y pies. Las uñas son redondas y bien definidas. Por otro lado, Jesús muestra con mayor detalle el aspecto corporal, pues deja al descubierto su complexión. Todos los cuerpos, masculinos y femeninos, recibieron el mismo tratamiento: el ropaje es el envolvente y los dota de corporeidad; en el caso de Jesús el paño de pureza demuestra esta condición. La actitud del cuerpo se define por el manejo en los paños de las telas que acentúan el desplazamiento de las extremidades imprimiendo movimiento.

Por otro lado, todas las piezas tienen una faz ovalada con efectos mixtos en su encarnación. La expresión se logra a través de cinco elementos principales: cejas fruncidas en el área del entrecejo que se engruesan a dicha altura y se tornan más finas en los extremos. Están trabajadas a punta de pincel con un ligero peleteado; boca entreabierta que deja ver la talla de dientes; ojos de vidrio y el uso de lágrimas de cristal con un soporte a base de gotas de pintura al óleo y la talla de las orejas no está del todo desarrollada con excepción de Jesús, que muestra los oídos completos. En cuanto a la talla del cabello, se observa profusa, angulosa y con poca movilidad. En las figuras masculinas el manejo del peleteado en las áreas de barba y bigote son parecidas. Tanto Jesús como San Juan muestran un tenue peleteado en el nacimiento de la barba, sin embargo, la profusión de la talla de barba y bigote en Cristo se realiza con más fuerza y con ondulaciones más precisas y marcadas.

Los diseños que conforman los estofados se acoplan a los dobleces de las telas. Se hace uso de la técnica del picado de lustre con tres tipos de punzones con punta en círculos de diferentes tamaños; y para el esgrafiado, rayas y medias lunas. Se utiliza la policromía a punta de pincel para decorar los motivos florales y algunas superficies del atavío de los personajes. Otro recurso común es el ojeteado para rellenar superficies y la manera de esgrafiar los diseños en delgadas líneas en los reversos de los mantos es similar. La manera de marcar los perímetros en color rojo es otra particularidad que se encuentra en los motivos ornamentales de las figuras de Regina. Las cenefas de María Magdalena y San Juan presentan el mismo diseño y técnica. Los moños con que sostienen sus túnicas la Dolorosa y San Juan Evangelista también son parecidos. Cabe resaltar la intención del artista por destacar del conjunto la figura de la Virgen, pues presenta en su estofado motivos ornamentales con una fuerte carga simbólica.

La composición de conjunto nos deja ver que se trata de un grupo homogéneo. Las dimensiones de las cuatro esculturas son iguales, comprendido Jesús, lo que genera un vínculo entre ellas y armonía en el conjunto. No hay manera de cambiar de lugar las piezas, pues todas las miradas se enfocan en Cristo, si se alteran se rompe la estructura y la iconografía habitual de la escena del Calvario, incluso si se gira la figura de María Magdalena. El movimiento en los pliegues de cada uno de los atavíos de los personajes los unifica pues las grandes ondulaciones se corresponden unas con otras. Por ejemplo, los mantos de San Juan y la Dolorosa presentan repliegues en las telas de la parte inferior que dan lugar al desarrollo del manto de María Magdalena, parece como si lo acogieran. Por otro lado, los pliegues del manto de San Juan presentan ondulaciones que

corresponden a los dobleces del manto de María Magdalena y el manto de la Dolorosa parece adaptarse a la flexión del cuerpo de Magdalena. Todo ello me permite afirmar que se trata de un grupo homogéneo, trabajado por el mismo taller.

c) Comparación de las esculturas de Regina Coeli con obras guatemaltecas y novohispanas de la misma temporalidad.

Para el análisis comparativo he seguido el mismo esquema que el utilizado para la descripción de las piezas del Calvario de Regina. Se procuró que todas las figuras pertenecieran a conjuntos escultóricos, sin embargo, como se verá más adelante, en algunos casos no fue posible. El estudio se enfoca primero a definir las diferencias y coincidencias entre ambas escuelas y después centra la atención en esculturas novohispanas para marcar las características que comparten con las piezas de Regina.

Jesús

Tomé una muestra de 28 imágenes de Cristo, la mayoría datadas en el siglo XVIII en Guatemala y México. Sin embargo, también hice uso de algunas figuras de temporalidad anterior para establecer vínculos, sobretodo formales, entre el Cristo de Regina y la escultura novohispana. En el análisis se ejemplifican las diferencias y coincidencias que encontré entre la figura de Jesús en Regina con las esculturas de ambas regiones. Como resultado, puedo afirmar que Cristo no presenta diferencias iconográficas ya que se aprecia claramente cómo todos los ejemplos presentan características afines.

En el aspecto formal, respecto a mi muestra fotográfica, el mayor contraste entre obras guatemaltecas y mexicanas se observa en la anatomía del cuerpo y

fisonomía del rostro de Cristo. Es interesante fijar la atención en la manera de trabajar torso y abdomen. Mi muestra fotográfica revela que algunos Cristos guatemaltecos poseen un abdomen más abultado con respecto a los Cristos novohispanos. Ejemplo de los primeros es el Cristo de Esquípuilas (il. 98) y aquel de la ilustración 100, y de los segundos el Crucificado del templo de Santo Domingo (il. 104)¹⁰⁷ y el de Meztitlán, Hidalgo (il. 107). Una característica común en la representación de Jesús es mostrarlo con un rostro delgado y demacrado. Se acentúa por efecto de la talla y la policromía de las ojeras el hundimiento en las mejillas. En las dos regiones geográficas Jesús posee, en la mayoría de los casos, la boca entreabierta. Por otro lado, la talla del cabello se torna particularmente distinta. En Guatemala, por lo general, Jesús tiene rizos más apretados y peinados (il. 100), mientras que en México, la melena cae preferentemente hacia adelante y las ondulaciones son menos marcadas (il.108).



il. 97 Conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Guatemala, Esquipulas, Quirio Cataño, siglo XVI. Foto: Berlín Heinrich, *op. cit.*, s/p.

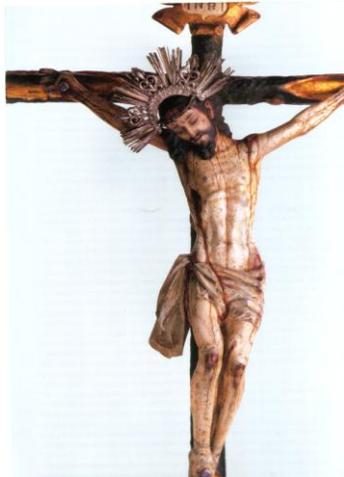


il. 98 Conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Detalle Cristo de la cruz. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p.40.

¹⁰⁷ El crucificado del templo de Santo Domingo en el D.F. está emulando al Cristo de Burgos. Recibe este nombre ya que hace referencia al famoso Cristo de las enaguillas, venerado en Burgos, cuya devoción se extendió por toda España. Se le representa con cinco huevos de avestruz a sus pies, aunque el número puede variar.



il. 99 Conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Detalle de Cristo en la Cruz, Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 72.



il. 100. Cristo en la Cruz, Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 85.



il. 101. Cristo en la Cruz, Guatemala, Iglesia de San Francisco, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, pp. 86-87.



il. 102 Cristo en la Cruz, Guatemala, s. XVIII.
Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 161.



il. 103. Cristo en la Cruz, Guatemala, Iglesia de San Francisco, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 85.

La policromía dista en algunos casos. Mis imágenes revelan que en Guatemala son frecuentes las representaciones de Cristos con sangre abundante (il.101), mientras que en la Nueva España, la sangre se concentra con mayor exuberancia en las heridas y el escurrimiento de la policromía por el cuerpo es más sutil (il.105). Sin embargo, revisé el texto de Xavier Moyssén, *México Angustia de sus Cristos*, en el cual se muestran ejemplos profusamente sangrientos¹⁰⁸, lo cual delimita esta afirmación. Por citar algunos ejemplos menciono el Cristo de la Columna ubicado en Tepeapulco, Hidalgo, por cuyo cuerpo escurre sangre prolijamente e incluso se pueden apreciar las llagas de la flagelación¹⁰⁹ y la escultura del Santo Cristo de Totolapan en Morelos que deja ver la sangre que brota a borbotones en la herida del costado¹¹⁰. En este sentido encontré varios ejemplos de Cristos novohispanos que exponen una manera similar de representar la sangre que emana de las heridas de Jesús en comparación al Cristo de Regina. Uno de ellos es un Cristo exangüe en la Cruz

¹⁰⁸ Xavier Moyseén, *México Angustia de sus Cristos*.

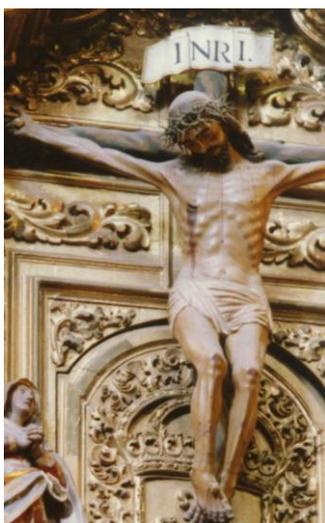
¹⁰⁹ *Ídem*, Véase la fotografía de la página 31.

¹¹⁰ *Ibidem*, Véase la fotografía de la página 103.

ubicado en el templo de San Diego Churubusco en Coyoacán. Se trata de una escultura de bulto redondo fechada en el siglo XVII, en la cual se aprecia la pintura roja que emerge a borbotones de la lanzada (il. 108). Dos ejemplos más se encuentran en Azcapotzalco; se trata de dos esculturas de Cristo en la Cruz en los que se puede observar esta condición en manos, pies, rodillas y la herida del costado derecho. Uno de ellos está en la iglesia de Santa Lucía y está fechado en el siglo XVIII y el otro datado en el siglo XVI es un Cristo de caña repolicromado entre el siglo XVII y XVIII y se ubica en la parroquia de Santiago Ahuizotla (il. 109 y 110). La figura de un Santo Entierro es otra muestra, se localiza en la iglesia de San Miguel Nonoalco y presenta esta misma condición policroma (il. 111). Estas imágenes demuestran que esta manera de representar la sangre que surge de las heridas del cuerpo de Jesús fue usual en Cristos de la Nueva España, incluso hay ejemplos anteriores en pasta de caña de maíz de los siglos XVI y XVII¹¹¹.



il. 104 Conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.

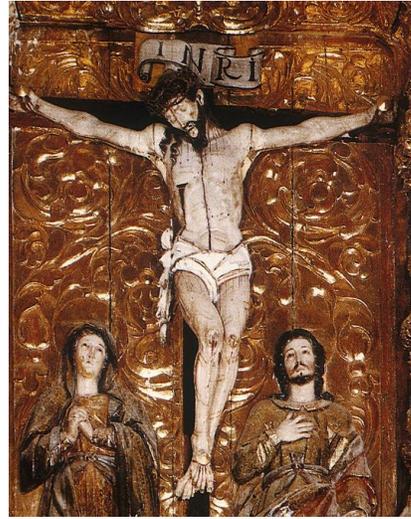
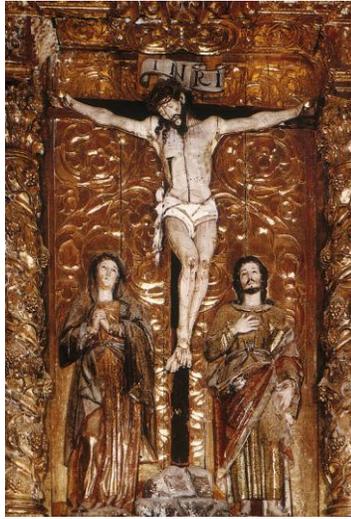


il. 105 Detalle Cristo de Burgos, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.



il. 106. Detalle Cristo de Burgos, principios de la década de los años cincuenta del siglo XVI. Foto: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Equipo de Restauración y Dr. Pablo F. Amador Marrero.

¹¹¹ Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería michoacana en caña de maíz*. México: Serie de recuperación de acervos en museos, Centro de documentación e investigación de las artes y Secretaria de Cultura de Michoacán, (segunda edición), 2010. Véase los ejemplos: Señor de las alhajas, anónimo, siglo XVII, pasta de caña de maíz, templo de las Capuchinas, Morelia, p. 127.; Señor de la sacristía, anónimo, siglo XVI, pasta de caña de maíz, Iglesia Catedral de Morelia, p. 131 y el Cristo crucificado, anónimo, siglo XVI, pasta de caña de maíz, Beaterio de Carmelitas, Morelia, p. 135.



il. 107 Calvario, México- Hidalgo, Mextitlán, siglo XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.E.



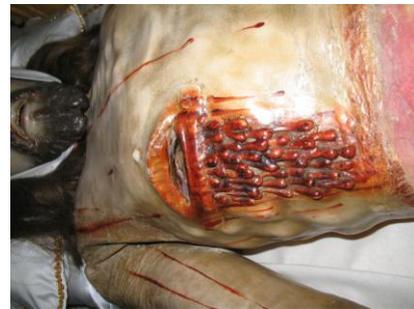
il. 108 Cristo en la Cruz y detalles, México, Coyoacán, Iglesia de San Diego Churubusco, siglo XVII. Foto: C.N.E.N.



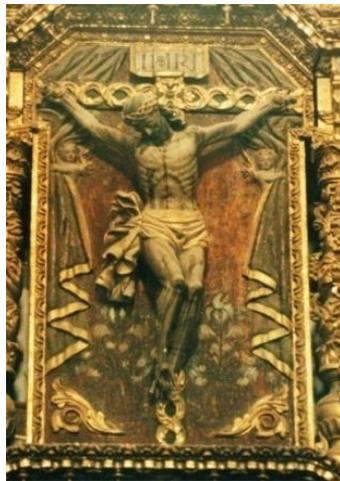
il. 109 Cristo en la Cruz y detalles, México, Azcapotzalco, Santa Lucía, siglo XVIII. Foto: C.N.E.N.



il. 110 Cristo de caña en la Cruz y detalles, México, Azcapotzalco, parroquia de Santiago Ahuizotla, siglo XVI. Foto: C.N.E.N.



il. 111. Santo Entierro, Novohispano, iglesia de San Miguel Nonoalco, siglo XVIII. Foto: C.N.E.N.



il. 112. Cristo en la Cruz, Templo de San Bernardo de Siena, México, D.F. siglo XVIII. Foto: CONACULTA.



il. 113. Cristo en la Cruz, Templo de San Fernando, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.

Tomando en cuenta solo mi corpus de imágenes, en Guatemala, Jesús exhibe paños de pureza sumamente expresivos en vuelo y movimiento. Ya se vio como, tomando como base los ejemplos consignados en este trabajo, en la Nueva España se ajustan con mayor frecuencia al cuerpo. No obstante, podemos encontrar buenos ejemplos de Cristos con cendales espectaculares, como el del templo de San Bernardino de Siena, Xochimilco (il. 112) y el propio Cristo de Regina, lo cual indica que dicha cualidad no fue privativa de la corriente guatemalteca.

En el caso de la Virgen Dolorosa las imágenes estudiadas son un grupo de aproximadamente 18 esculturas entre ambas regiones geográficas. Dos de las esculturas guatemaltecas pertenecen actualmente a conjuntos escultóricos y son de pequeñas dimensiones, mientras que para las figuras de la Nueva España que son casi de tamaño natural, encontré sólo dos esculturas que en este momento pertenecen a un grupo escultórico. A la Dolorosa, tanto en Guatemala como en México, en el siglo XVIII, se le ve de pie, con un ligero giro del torso en ambos sentidos ya sea con los brazos abiertos o a la altura del pecho para entrelazar los dedos. La cabeza generalmente está levantada con la mirada hacia arriba.



il. 114 Detalle (il. 97) Virgen Dolorosa, conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Guatemala, Esquipulas, Quirio Cataño, siglo XVI. Foto: Berlín Heinrich, *op. cit.*, s/p.

Entre las coincidencias y diferencias iconográficas más notables en su representación tenemos que, en primer lugar, la Virgen siempre conserva su lugar a la derecha del Hijo. El contraste más notorio se da en dos casos: el primero es la disposición de las

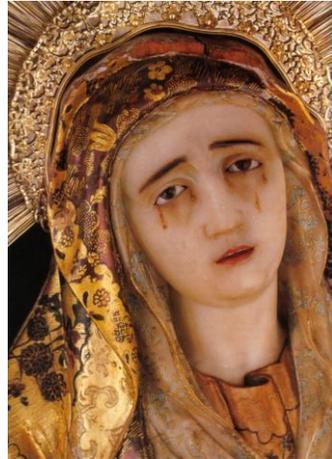


Ilus. 115 Detalle (ilus. 100) Virgen Dolorosa, conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 72.



il. 116 Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 117.

manos. En Guatemala muchas de las obras, además de mostrar las manos entrelazadas, presentan los brazos abiertos con las palmas de las manos de frente (il. 117). El segundo caso, es el uso de una daga o espada en el pecho, también se puede ver sostenida entre éste y las manos (il. 118). Las dos regiones manejaron este tipo de representación, no obstante, mi corpus de esculturas revela que en la Nueva España fue menos frecuente, pues no encontré ninguna. Esta es una observación importante ya que es probable que la daga se haya utilizado, en la Nueva España, con mayor frecuencia o casi exclusivamente en las esculturas de vestir y no para las de bulto.



il. 117 Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Conjunto escultórico. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 140.



il. 118 Virgen Dolorosa, Guatemala, Anónimo, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.* pp. 114 y 115.



il. 119 Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Conjunto escultórico. Foto: Guillermina Vázquez Ramírez. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.



il. 120 Detalle (il. 102) Virgen Dolorosa, conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.



il. 121 Detalle (il. 104) Virgen Dolorosa, Calvario, México- Hidalgo, Meztitlán, siglo XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.



il. 122. Virgen Dolorosa, Nueva España, anónimo, siglo XVIII.
Santiago Acahualtepec, Iztapalapa. Foto: ELOS, 2010



il. 123 Virgen Dolorosa, Nueva España, anónimo, s. XVIII. Foto:
CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX.

Por lo que toca al volumen de las piezas se aprecia que el movimiento profuso de las telas es propio en las esculturas de ambas escuelas. Para los ejemplos guatemaltecos, sin embargo, los paños se sienten más pesados sobretodo en el manto que literalmente envuelve a la pieza. La mayor parte de las figuras que ilustran este trabajo se apoyan en una peana y el manto es tan largo que cae sobre ella, tanto que en ocasiones cubre la base por la parte posterior, proporcionándole mayor volumen (il.118 y 119). Es probable que para tallar algunas partes, como los pliegues de los mantos que caen suavemente, se hayan hecho cortes pequeños y el desbaste en la talla más amplia y decisiva se haya efectuado para los lugares donde se deseaba dar aire al volumen de la figura. En las piezas novohispanas la agitación de los paños es menor en las túnicas, mientras que en el manto, a la altura de la cintura y el pecho, es donde la movilidad se hace más



il. 124. Virgen Dolorosa, Nueva España, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX

patente. En general, las ondulaciones de las telas se reflejan en la parte inferior dejando ver una de las piernas semi-flexionada (il. 1120 y 121).

Ahora bien, en cuanto a la indumentaria se marca una importante diferencia en el diseño del estofado y policromía, esto es la gama de colores y la traza de las estofas.



Ilus. 125. Virgen Dolorosa. Detalle del conjunto escultórico del Calvario, siglo XVIII. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E

En las imágenes guatemaltecas se aprecia que predomina el dorado con toques oscuros y rojos en su ornamentación (il. 116 y 117), mientras que en la Nueva España se observa mayor variedad cromática, los colores son más intensos (il.120). La traza de las estofas es diferente.

En Guatemala los diseños ornamentales están organizados en la superficie, acomodados en claros patrones de distribución¹¹² y se pueden observar las formas en relieve, tal vez trabajados con plantillas (il. 118); mientras que en la Nueva España el diseño es más libre tomando en algunos casos un tamaño desproporcionado con respecto a la superficie del atavío de la figura y, en general, no presentan relieve¹¹³.

¹¹² Formando las clásicas colocaciones de estofas en forma de rombos con espacios punteados sobre los cuales están pintados diversos motivos florales.

¹¹³ Es importante mencionar que también se utilizaron plantillas en el diseño de los estofados para la Nueva España.

San Juan Evangelista



il. 126. San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Anónimo. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX



il. 127. San Juan, calvario guatemalteco, Guatemala, s. XVIII. Anónimo. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.



il. 128. Detalle (il. 97) San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Foto: Berlín Herinch, *op. cit.*, s/p.



il. 129. Detalle (il. 100) San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 97.

Por lo que toca a la figura de San Juan Evangelista, conté con pocas figuras para su comparación: cuatro esculturas de Guatemala y cinco de la Nueva España.

Las cuatro primeras forman parte de conjuntos escultóricos y son de pequeñas dimensiones, mientras que, para las figuras de la Nueva España, tres pertenecen a grupos escultóricos¹¹⁴ y todas son de tamaño casi natural. En cuanto a la forma de las piezas, para el siglo XVIII, se observan de pie, de frente o con el torso ligeramente girado y una de las piernas semi-flexionadas. Son figuras abiertas ya que al menos uno de los brazos se desprende de la talla general del bloque del cuerpo. La cabeza está sutilmente inclinada hacia su derecha y en algunas ocasiones levantada con la mirada hacia arriba.

¹¹⁴ La ilustración 127 hace conjunto con la Dolorosa de la ilustración 117, ambos en la Iglesia de Santo Domingo en la Ciudad de México en el Centro Histórico. Al conjunto se ha añadido el Cristo de la imagen 103 que no corresponde a estas piezas, pero que fueron colocadas juntas para formar un grupo escultórico alusivo al Calvario de Jesús.

La composición no parece diferir mucho. Como en el caso de las figuras de la Dolorosa en Guatemala aquí mostradas, éstas probablemente estén trabajadas de un solo bloque.

El volumen corporal de todas las esculturas, novohispanas y guatemaltecas, está determinado por dos aspectos: el movimiento de los paños y la posición de los brazos que sobresalen de la talla del cuerpo. En los dos lugares encuentro que los vuelos de las telas son abundantes, aunque en esta selección de imágenes, se percibe que los mantos se tornan más pesados en las figuras guatemaltecas proporcionándoles mayor volumen a pesar de su pequeño tamaño.



il. 130. Detalle (il. 102) San Juan Evangelista, México, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX



il. 131. Detalle (il. 104) San Juan Evangelista, México, s. XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.

Respecto al rostro existen visibles diferencias formales y fisonómicas. Se encuentra el cabello mucho más rizado y apretado en las obras guatemaltecas y más suelto y largo para las novohispanas. Los ojos son más ovalados en Guatemala y más circulares en Nueva España.

En la iconografía no se encuentran diferencias, no obstante, el recurso del uso de barba en la Nueva España es más común que en Guatemala, ya que no he encontrado en esta última región ninguna imagen que la tenga. En ambos sitios se

le representa con sus colores tradicionales (verde y rojo). La disposición del cuerpo es similar en ambos lugares. Los brazos, por ejemplo, se muestran uno arriba y otro abajo como en las ilustraciones 127 y 133, llevándose una mano al pecho como en las imágenes 128 y 131, o con los brazos abiertos dejando ver la palma de las manos como en las fotografías 129 y 132. Sin embargo, de manera particular en Guatemala se distingue la representación de San Juan con las manos entrelazadas (il. 126), condición que no he encontrado en piezas novohispanas.



il. 132. San Juan Evangelista, Templo de San Nicolás Tolentino, Aguascalientes, anónimo, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX



il. 133. San Juan Evangelista, anónimo, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX



il. 134. San Juan Evangelista. Detalle del conjunto escultórico del Calvario, siglo XVIII. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E

María Magdalena

En el caso de María Magdalena tomé las esculturas guatemaltecas que forman parte de los Calvarios de mi grupo de imágenes y otra pieza localizada en el archivo del INAH. Para las figuras novohispanas ubiqué dos esculturas de la misma temporalidad que forman parte del mismo acervo.

Respecto a su iconografía encuentro que Magdalena es el personaje que tiene más coincidencias que diferencias para ambos lugares. Se le puede ver hincada con los brazos abiertos o abrazando la cruz. En el aspecto formal, como en las esculturas de San Juan y la Dolorosa, se aprecian algunas diferencias respecto a la fisonomía del rostro como son los ojos de contorno almendrado (il. 135).

Dentro de la composición general de la figura, encuentro que para Guatemala las dimensiones son reducidas mientras que para la Nueva España las piezas adoptan un tamaño casi natural, sin embargo, las dos piezas que muestro también son pequeñas (il. 139 y 140). La representación del cabello es diferente. La parte posterior de las figuras femeninas en Guatemala ostentan una gran profusión de rizos que cubren toda la espalda y que están peinados muchas veces con diseño intencional. En contraste, en la Nueva España, la Magdalena tiene cabello largo y ondulado.

Con respecto a la policromía y al diseño de los estofados, la principal diferencia radica en los motivos ornamentales y la manera de trabajarlos. Guatemala muestra, según los ejemplos que examiné, preferencia por dibujos acomodados geométricamente y por una decoración floral formando rombos, como lo muestra más claramente la ilustración 137, mientras que para la Nueva

España se aprecian motivos florales de grandes dimensiones como rasgo más común (il. 139).



il. 135. Detalle María Magdalena, Calvario guatemalteco, siglo XVIII.
Foto: Guillermina Vázquez Ramírez. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.



il. 136. Detalle (il. 99) María Magdalena, Calvario Guatemalteco, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p 98.



il.137. María Magdalena, Guatemala, siglo XVIII.
Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX



il. 138. María Magdalena, Calvario Guatemalteco—Cristo negro de las Esquípulas, siglo XVIII. Foto: www.guate360.com/.../details.php?image_id=2091



il. 139. María Magdalena, Nueva España, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX



il. 140. María Magdalena, Nueva España, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX

Recapitulando puedo decir que entre las características que considero son propias de la escultura del siglo XVIII en la Nueva España, respecto a las figuras femeninas, se encuentran las siguientes: como testimonios del cuerpo se aprecian apenas el esbozo de una rodilla sugerida tras las telas, el rostro, las manos, y en algunas de ellas también los pies con calzado (il. 120 y 121). En la mayoría de las figuras éste permanece ligeramente girado y no se muestra de frente; los brazos varían de posición y una de las piernas muestra con frecuencia una leve flexión. Los rostros muestran perfiles muy parecidos al igual que las expresiones, ejemplo de ello son las ilustraciones 123, 124, 80 y 30. En general, se observan caras regordetas con las comisuras de los labios abiertas, algunas de ellas con dientes. La expresión de la faz se logra con la representación de cejas delgadas y curvadas; los ojos son grandes, expresivos y en algunas figuras se emplean recursos complementarios como lágrimas para acentuar el gesto. El desarrollo de las orejas no es detallado, la mayoría de las esculturas femeninas sólo dejan ver la talla del lóbulo.

Respecto a la policromía de las piezas encuentro que existen particularidades singulares, como el trabajo en cejas que se representan pintando una línea seguida, con pequeñas rayas finas verticales o breves líneas horizontales. En varias de estas esculturas se pueden ver efectos mixtos en la encarnación que acentúan las mejillas, barbilla y párpados con un color rosado. Todos estos rasgos son comunes a las esculturas novohispanas de este estudio y se encuentran presentes en la escultura de la Dolorosa y María Magdalena de Regina, incluso en San Juan.

En cuanto al estofado encuentro que los motivos ornamentales son generalmente fitomorfos, se acoplan a los dobleces de las telas y son de gran formato. Los diseños varían entre flores sencillas con pétalos abiertos o cerrados, algunos motivos vegetales entrelazados y formas variadas. En algunos casos se aprecia que los dibujos se trazaron a partir de plantillas ya que se percibe la simetría de los trazos. En otros, los motivos ornamentales se acomodan en el total de la superficie del atavío, mostrando patrones de distribución más libres, ejemplo de ello son los estofados de la Dolorosa, Magdalena y San Juan del conjunto de Regina. En cuanto al diseño de las cenefas, en la mayoría se perciben elementos comunes: figuras geométricas trazadas a partir de punzones en forma de pequeños círculos.

La paleta de colores no varía mucho, destacan los tonos rojos, dorados y negros. La aplicación del color se realiza en la mayoría de los casos a punta de pincel, por ejemplo la aplicación del color rosa del corazón resplandeciente de la manga de la túnica de la Dolorosa de Regina (il. 35). También se delinearán motivos a través del esgrafiado y/o el punzonado que proporcionan efectos de realce. El

esgrafiado más común oscila entre líneas oblicuas, verticales u horizontales de diferentes tamaños, en la mayoría de los casos paralelas.



il. 141. Textil novohispano, primer tercio siglo XVIII. Canarias, Tenerife. Foto proporcionada por el Dr. Pablo F. Amador Marrero.

Dentro de los punzones existen puntas diversas, la más común es el círculo en distintos tamaños, como en el estofado de la Dolorosa de Regina, en la que encontré por lo menos tres tamaños diferentes de circunferencias. Los punzones se utilizan en estas piezas para señalar los perfiles de los motivos pero también para rellenar las superficies. Según Consuelo Maquívar uno de los rasgos que distinguen a los estofados novohispanos de los de otras regiones de

Hispanoamérica es, la omisión de pinceladas de retoque sobre la labor de los punzones, lo cual contribuye a dar mayor textura a los brocados de las vestimentas¹¹⁵.

A partir de esta breve revisión me percaté que el motivo del corazón traspasado por espadas, que en un principio creí propio de la tradición novohispana, constituye un diseño que seguramente circuló en la Nueva España tanto en medios impresos como en textiles de la época. Prueba de ello es el tránsito del textil, cuya imagen amablemente me proporcionó el doctor Pablo F. Amador Marrero, y que fue enviado de la Nueva España a Canarias junto con la imagen de la Virgen de los Dolores de la parroquia de los Remedios, actual catedral de Tenerife. Esta referencia es importante, puesto que constituye una tela novohispana del primer tercio del siglo XVIII. En ella se puede observar un

¹¹⁵ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra, op. cit.*, p. 93.

corazón coronado, está atravesado por un puñal en el costado derecho y de él se derivan cinco torrentes de sangre. Todos estos elementos remiten a la Pasión de Cristo (il. 141). No obstante, el textil no determina que el motivo del corazón sea un modelo propio de la Nueva España. Lo que sí puedo afirmar es que, hasta este momento, es un rasgo distintivo que identifica a la Dolorosa de Regina, puesto que no tengo noticias de otra pieza con el mismo diseño o con un motivo similar.

Como se vio, el corazón con espadas es un recurso iconográfico que la Dolorosa de Regina porta como un motivo distintivo en todo su atavío. Ahora, el hecho de que este textil novohispano exista, es un indicativo de su representación, no sólo en la escultura de la Dolorosa de Regina, sino también en telas, posiblemente en otras piezas e incluso en pinturas con relación al atuendo de la Dolorosa en la Nueva España.

Ahora bien, respecto a las figuras masculinas incluí un grupo de cuatro figuras más para efectuar el análisis comparativo de otras obras novohispanas con respecto a la escultura de San Juan de Regina. Se trata de dos imágenes de San José fechadas en el siglo XVIII, la primera ubicada en Puebla y la segunda en el Museo Nacional del Virreinato (il.142 y 143).



il. 142. San José y el Niño, Novohispano, siglo XVIII. Foto: Museo Nacional del Virreinato, op. cit., pp. 162, 164 y 167.



il. 143. San José, Novohispano, Puebla, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX.



il. 145. Escultura de bulto redondo, Novohispana, siglo XVIII. Foto: Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano*, op.cit., s/f.



il. 144. Escultura de bulto redondo, Novohispana, siglo XVIII. Foto: Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano*, op.cit., s/p.

En estas piezas se puede apreciar como la representación esculpida del volumen, bajo telas plegadas, deja ver un cuerpo reducido a su mínima expresión. Específicamente las piezas masculinas dejan ver un poco más las carnaciones que las figuras femeninas, en la mayoría se aprecian los pies ya sea calzados o no (il. 142 a 145). Por otro lado, en las imágenes aquí mostradas se aprecia que la concepción general de la figura, en el caso de la personificación de San Juan, se nota de frente con desplazamientos en los brazos y piernas además de exhibir la talla de los pies desnudos.

Los rostros masculinos novohispanos muestran una faz más delgada que los femeninos, también están presentes los contrastes en las encarnaciones con tonalidades rosadas que definen el área de las mejillas. Los cabellos son preferentemente largos, la melena muestra perfiles ondulantes con rizos que se ondean a partir de las orejas. La distribución de la cabellera se hace a partir de la corona con una raya en medio. Es importante resaltar que, en las piezas estudiadas, los hombres muestran con mayor regularidad la talla completa de los oídos, característica que presenta Jesús de Regina (il. 15, 144 y 145). La barba está trabajada de manera similar a las piezas del Calvario: completa o bífida con cabellos ondulados y ligeros peleteados. El rostro posee generalmente la boca abierta, tiene dientes y los ojos son grandes. Por lo que toca a la encarnación se aprecian efectos mixtos en rostro, manos y pies. Los estofados retoman características muy similares a los descritos con anterioridad para las figuras novohispanas femeninas.

En general, estos rasgos caracterizan la muestra estudiada, pero es importante resaltar algunas peculiaridades respecto a la encarnación de la representación de Cristo en la Cruz. Es en ella donde la policromía toma un especial interés pues se acentúan las huellas de la flagelación, los golpes en el rostro y en el cuerpo utilizando, como dije líneas atrás, tonalidades grises, amarillas y azulosas. Es fundamental mencionar que el estudio de la policromía es importante pero no definitivo para datar cronológicamente la obra. Son escasas las piezas que conservan su policromía original sobretudo en los crucificados puesto que la mayoría son piezas de culto y su deterioro se debe entre otros factores al paso del tiempo y al contacto constante con los feligreses, lo que ha ocasionado

que la mayoría hayan sido sujetos a restauraciones y presenten repintes. Estos aspectos deben ser tomados en cuenta cuando se realiza un análisis policromo.

Hasta ahora no he podido determinar el nombre de un artista o taller al que se le pudieran atribuir las obras del conjunto de Regina. No obstante, en la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, en el Relicario de San José, hay una escultura que representa a San José y el Niño (il.142) en la que se observan patrones de diseño y talla parecidos. Clara Bargellini adelanta la premisa de que puede pertenecer al mismo taller¹¹⁶. La familia de los Medina Picazo fue mecenas de la edificación de dicho templo, cuya construcción se llevó a cabo en 1670¹¹⁷. La imagen se localiza en el nicho central del retablo de estilo barroco estípite que adorna el Relicario dentro del actual Museo Nacional del Virreinato.

Dentro de las singularidades por las que retomo dicha propuesta se encuentran las siguientes: son esculturas de tamaño casi natural, talladas en madera, estofadas y policromadas. La postura de las figuras es similar. La expresión de las manos presenta gran parecido son delgadas, con tendones y venas definidas, principalmente para las figuras masculinas. Los pies en San José son más burdos, sin embargo, se aprecia un manejo parecido en la representación de las venas. El cabello está tallado y policromado y a partir de las orejas éste empieza a ondularse. Las facciones son semejantes sobretodo en los rostros de San José y Jesús de Regina. El tratamiento de la boca también es muy parecido en estos dos personajes. Característica también es la barba que se desarrolla hasta la altura de la oreja: es bífida y de marcado aspecto triangular con rizos compactos y un tanto

¹¹⁶ Comunicación personal.

¹¹⁷ *Museo Nacional del Virreinato y Excolegio de Tepotzotlán. México*: JGH Editores, México, INAH-CONACULTA, 1996, p. 21. Los jesuitas dejaron constancia de ello en una lápida que se rescató bajo uno de los retablos del presbiterio durante las obras de restauración de 1960.

apretados. Resultan significativos los pliegues de los mantos, pues a la altura de las rodillas la ondulación de la talla se asemeja entre la Dolorosa de Regina y San José y la caída del manto sobre uno de los brazos recuerda la talla de San Juan en Regina. La forma de la túnica a la altura del cuello se percibe parecida en la figura de San José y San Juan de Regina. Los botones trabajados en relieve y la camisa a rayas también se parecen. En cuanto a los diseños del estofado encuentro algunas similitudes, por ejemplo los esgrafiados a base de pequeñas y delgadas líneas y los ojeteados que rellenan las superficies, éstos muy parecidos en los atuendos de San Juan y Magdalena de Regina y San José. Las formas en espiral es otro motivo que se repite constantemente en las cuatro figuras, ya sea en las cenefas o en los diseños ornamentales de las vestiduras.



il. 146 María Magdalena, Nueva España, anónimo, s. XVIII y San Juan, s XIX.
Foto: ELOS, 2010.

Dentro de la búsqueda de esculturas que, por sus características formales, ayudan a determinar que el conjunto escultórico de Regina es novohispano, encontré una figura más. En la Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, en la

colonia Guerrero en el D.F, existe una escultura clasificada como Dolorosa y fechada en el siglo XVIII por el Catálogo Nacional de Escultura Novohispana de la UNAM. Presenta muchos repintes, el manto por ejemplo fue policromado en color anaranjado para formar conjunto con un San Juan Evangelista que ostenta el

mismo color de manto pero que posiblemente sea de hechura posterior (il.146). Tuve la oportunidad de acercarme a ella para verla con mayor detenimiento. A pesar de la observación directa no pude percatarme con seguridad si existen otras policromías subyacentes o parte de un estofado. Me parece que sería oportuno analizar la pieza a través de calas que nos permitieran acercarnos con más precisión a la obra.

La figura de la mujer está arrodillada, el manto que cubre la parte posterior del cuerpo deja ver uno de los pies, muy desgastado, calzando sandalias; sobre su pierna izquierda apoya las manos que entrelaza y el rostro muestra un acento de dolor, sin embargo, presenta la vista fija y hacia el frente. La iconografía de la Dolorosa no corresponde a esta figura por lo que se trata de la representación de María Magdalena. De todos modos, la expresión del rostro presenta un parecido extraordinario al de la Virgen Dolorosa de Regina (il 31) y aún más al de María Magdalena del conjunto de Regina (il. 80).

Sería muy aventurado asegurar con certeza que estas dos piezas son obra salida del mismo taller, pero encuentro en ellas características formales muy parecidas a las esculturas del conjunto de Regina. Dejo abierta la posibilidad de hacer nuevas búsquedas que pudieran, en un momento dado, situar un taller o un artista a quien se le pudieran atribuir las esculturas del conjunto de Regina Coeli.

4. El origen del Calvario.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se resaltaron dos aspectos: la excelente manufactura de la escultura novohispana y la evidencia del origen del conjunto escultórico del Calvario de Jesús de Regina en la Nueva España. Las consideraciones finales se organizaron bajo cinco rubros: conclusiones derivadas de la historiografía del tema, importancia del registro de los detalles del estofado, las diferencias y coincidencias entre la escultura guatemalteca y novohispana, así como las características de la escultura novohispana de las primeras décadas del siglo XVIII.

Conclusiones derivadas de la historiografía

En el primer apartado se expuso la exaltación de la escultura guatemalteca sobre la novohispana por parte de algunos investigadores. Aquéllos dedicados al estudio de la primera afirman su considerable calidad artística; mientras que de la segunda se han expuesto algunos comentarios desdeñosos en cuanto a su calidad. Se vio también como a lo largo del siglo XX se desarrolla la tendencia que sugiere que mucha de la escultura novohispana es guatemalteca. En México hay un gran vacío documental respecto a la escultura y muchos de los textos se repiten unos a otros. Sin embargo, en la actualidad se están llevando a cabo múltiples estudios y publicaciones, tanto de investigadores como de alumnos, que están optando por los grados de maestría y doctorado en Historia del Arte de la UNAM. Este nuevo impulso sin duda ayudará a ampliar el conocimiento de la escultura novohispana.

Más adelante, se hizo hincapié en las características que algunos investigadores como Antonio Gallo, José Moreno Villa, Consuelo Maquívar y Pablo F. Amador Marrero, refieren son elementos que identifican a la escultura guatemalteca y novohispana en el siglo XVIII y que podrían ayudar a ubicar a una pieza dentro de una tradición u otra. El método es claro y propone pautas que constituyen un apoyo para reconocer las piezas y diferenciarlas. Mi trabajo se apoya en estos procedimientos. A pesar de que la metodología del análisis iconográfico y formal no es nueva, si constituye una manera válida de reconocer las piezas y acercarnos a ellas. De este modo, y no teniendo más documentación para las esculturas del Calvario de Regina que el testamento del bachiller Buenaventura Medina Picazo y la Gaceta de México, resolví seguir una metodología basada en la descripción formal y la comparación como expliqué en la introducción.

Importancia del registro de los detalles del estofado

Dentro de la descripción formal fue de gran ayuda la elaboración de esquemas a través de dibujos por computadora, lo cual constituyó una fuente de apoyo y se limitó al grupo de Regina. En este sentido, presento una propuesta de cómo se puede tener un mejor acercamiento a los motivos ornamentales para afinar las comparaciones y señalar en los dibujos aquellos elementos que la fotografía no permite ver con claridad.

El primer paso fue elaborar el análisis formal de cada una de las esculturas del Calvario de Regina. Aquí determiné los motivos ornamentales representados por el artista en cada escultura y en conjunto. Por ejemplo, me percate que las tres esculturas: la Dolorosa, María Magdalena y San Juan, comparten algunas

características en la forma de representar sus diseños y también distinguí los dibujos que son propios de cada una. Encontré, por ejemplo, que algunos diseños están delineados con un contorno rojo pintado a punta de pincel, la representación de las flores o motivos vegetales muestran en su mayoría los pétalos abiertos. La paleta cromática distingue cinco colores: dorado, rojo, azul, rosa y verde. La escala de los dibujos es similar y el movimiento de las telas produce efectos rítmicos entre las esculturas. Entre los diseños particulares de cada pieza, la Dolorosa posee flores alusivas a su iconografía; María Magdalena flores de pétalos abiertos que no responden a una especie en particular; y por último, San Juan tiene detalles fitomorfos variados y la mayoría de sus flores tienen los pétalos cerrados.

Respecto a las técnicas encontré tres: picado de lustre o punzonado, esgrafiado y pintura aplicada a punta de pincel. Un ejemplo claro es el esgrafiado de motivos fitomorfos que se observa en los reversos de los mantos cuyas superficies presentan ojeteados que dejan al descubierto el pan de oro. Otro buen referente son las cenefas que en las tres esculturas están trabajadas de manera similar, los dibujos varían un poco, ya sea que estén más o menos rayados, pero todas comparten las mismas formas geométricas y la técnica de decoración es igual: picado de lustre.

Las relaciones de color entre las figuras también resultó un factor interesante, ya que la policromía de las imágenes nos invita a efectuar una lectura precisa que se modificaría si las piezas cambian de lugar o su policromía fuera alterada. La Dolorosa llama la atención poderosamente, no sólo por ser la madre de Dios, sino porque el diseño de su estofe nos atrae a observarla para después

seguir la lectura hacia Jesús, después hacia San Juan y finalmente hacia Magdalena. De esta forma considero que la Dolorosa fue diseñada para distinguirse dentro del conjunto. El trabajo del estofado así lo demuestra. Las flores que ornamentan su atuendo tienen una importante carga simbólica, lo mismo que los corazones que presenta, tanto en la túnica como en el manto e incluso en las cenefas. El detalle del corazón traspasado por espadas es un elemento a resaltar puesto que, al menos hasta lo que pude investigar, no hay otra pieza igual o que remita a este interesante diseño. El textil novohispano, que incluí en mi trabajo, fechado en el primer tercio del siglo XVIII y enviado a Canarias-España como parte del ajuar de una Virgen Dolorosa, es otro referente de la circulación del motivo del corazón ya sea atravesado por un puñal o varias espadas en la Nueva España. Quiero dejar claro que lo anterior, como mencioné líneas atrás, no implica que el motivo del corazón sea propio de la Nueva España, sin embargo, si hace de la Dolorosa de Regina una pieza relevante. Asimismo, es importante citar una vez más a la Virgen Dolorosa de la parroquia de Santa Prisca en Taxco pues constituye otro ejemplo del uso de los instrumentos de la Pasión para ornamentar los atavíos marianos y que en el caso de esta advocación remiten a sus dolores.

Diferencias y coincidencias entre la escultura guatemalteca y novohispana

A raíz de este análisis, y como quedó demostrado en el cuerpo del trabajo, las cuatro esculturas de Regina forman un conjunto. Esta determinación me permitió hacer el estudio comparativo del grupo con respecto a piezas guatemaltecas y novohispanas de la misma temporalidad. Del mismo modo que se hizo el análisis individual de las piezas de Regina se abordó el del resto de las imágenes. En el

apartado tres se puso de manifiesto que existen algunas variaciones en cuanto a la iconografía de las piezas y la manera de representarlas, sin embargo, puedo afirmar que, tanto la representación de la escena del Calvario como de manera independiente cada una de las piezas, no existen discrepancias importantes, no obstante, existen contrastes. Por ejemplo, noté cómo variaba la representación de la Virgen Dolorosa a partir de uno de sus atributos, que es la daga en el pecho. En mi muestra fotográfica se aprecia que la mayoría de las obras guatemaltecas la portan, mientras que las piezas novohispanas talladas y de bulto no. Esta representación es más común en la pintura que en la escultura novohispana. Por otro lado, advertí el peculiar uso de la barba en la personificación de San Juan para la Nueva España, al que también se le puede ver sin ella, no así en el caso de las piezas guatemaltecas¹¹⁸.

En cuanto a la forma la comparación entre las obras guatemaltecas y las piezas novohispanas con respecto a las esculturas de Regina, el resultado pone de manifiesto algunos puntos de convivencia: el movimiento exuberante de las telas, la adaptación de los motivos ornamentales a los pliegues de los paños, el énfasis en las representaciones y el carácter sangriento de los Cristos. Entre las diferencias más notables se encuentran: la composición corporal, fisonomía del rostro, materiales, técnicas utilizadas en el diseño del estofado, motivos ornamentales y su distribución en la superficie, así como la gama de colores utilizados en la policromía.

¹¹⁸ Comunicación personal con el investigador Johann Melchor (catedrático de la Universidad del Valle de Guatemala e investigador independiente). El estudioso me explicó que en Guatemala San Juan es representado sin barba por ser el más joven de los apóstoles. Puebla, 20 de octubre del 2010.

Características de la escultura novohispana de las primeras décadas del siglo XVIII.

El análisis efectuado me da los argumentos necesarios para determinar que efectivamente las piezas del Calvario de Regina no son guatemaltecas sino novohispanas, sin embargo, para complementar este trabajo decidí hacer un último estudio comparativo, bajo los mismos esquemas, del grupo escultórico con otras piezas novohispanas para determinar aquellas singularidades que situaran, sin lugar a dudas, a estas cuatro esculturas dentro de la tradición novohispana. Algunos elementos a discutir fueron las formas de la figura, la escala, el movimiento de las piezas, el volumen, el formato y los diseños en los estofados y la forma de representar las figuras.

En cuanto a la talla y representación del volumen hallé, por ejemplo, que en la representación de Jesús la forma de trabajar los cuerpos es muy semejante: complexiones delgadas y musculosas, manos y pies con venas marcadas y falanges definidas; los rostros son parecidos, boca entreabierta con dientes y la acentuada expresión de suplicio, la talla del cabello en líneas onduladas y las orejas completas son otra característica común; por último la talla del cendal un tanto ceñida al cuerpo con sus excepciones. Por lo que toca a las demás imágenes pude notar que la forma y gestos de la cara son de un parecido sorprendente, al igual que la manera en que se logran las expresiones. El estilo de trabajar el cabello también resulta afín. La disposición del cuerpo en las piezas novohispanas, tanto femeninas como masculinas, se relacionan con la anatomía de las esculturas de Regina, incluso las figuras hincadas también muestran similitud en las posturas con la escultura de María Magdalena. La mayoría de los

cuerpos, de manera particular la imagen de la Virgen, no se muestran de frente, siempre presentan un leve giro.

En referencia a la policromía, los colores en los estofados no se diversifican mucho entre las piezas. Para el siglo XVIII los colores se tornan más claros y la paleta crece, sin embargo, predominan los tonos rojos, azules, verdes y sobre todos ellos se distingue el dorado. Las encarnaciones se policroman con efectos mixtos, incluso en Jesús que muestra esta condición en todo el cuerpo. Un elemento a resaltar es la representación de la sangre a borbotones que posee el Cristo de Regina y varios ejemplos que se exhiben en este trabajo y que tienen una manera similar de mostrar la sangre que emana de sus heridas.

De esta forma advertí que entre las piezas novohispanas y el conjunto escultórico de Regina existen los siguientes paralelismos: los motivos ornamentales son generalmente fitomorfos, se acoplan a los dobleces de las telas y son de gran formato. Los diseños varían entre flores sencillas con pétalos abiertos o cerrados, algunos motivos vegetales entrelazados y formas variadas que no responden a especies definidas. En algunos casos se aprecia que los motivos se dibujaron a partir de plantillas ya que se percibe la simetría de los trazos. En otros los motivos ornamentales se acomodan en el total de la superficie del atavío mostrando patrones de distribución más libres. En cuanto al diseño de las cenefas manejan dibujos parecidos y el uso de punzones particularmente con puntas en círculos de diferentes tamaños y líneas en diferentes posiciones son los recursos más utilizados para su ornamentación. Los motivos ornamentales se delinean a través del esgrafiado y/o el punzonado que proporcionan efectos de realce. El esgrafiado más común oscila entre líneas oblicuas, verticales u

horizontales de diferentes longitudes, la mayoría de los casos paralelos. Dentro de los punzones existen puntas diversas, la más común es el círculo con distintas dimensiones. Los punzones se utilizan para señalar los perfiles de los motivos pero también para rellenar las superficies y que se aprecian en técnicas de factura como el punzonado y motivos de decorativos como los ojeteados.

Finalmente, como parte de esta investigación, intenté encontrar otras piezas novohispanas que ayudaran a situar a las piezas del conjunto escultórico de Regina dentro de la tradición artística de un taller o de un artista. Desafortunadamente no llegué a despejar esta incógnita, sin embargo, la aportación más importante con la que puedo contribuir por ahora, es proponer, como piezas que presentan importantes similitudes con el conjunto escultórico del Calvario de Regina, a la escultura de San José y el Niño, en el Templo de San Francisco Javier y la Magdalena en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Estas propuestas abren el camino a búsquedas posteriores de piezas que pudieran hermanarse con las piezas del conjunto escultórico de Regina.

Lista de imágenes

Referencias:

- Catálogo Nacional de Escultura Novohispana (C.N.E.N)
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA):
 - Catálogo nacional de monumentos muebles e inmuebles de propiedad federal, CONACULTA, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México, 1988.
 - Catálogo de la Colección de Escultura. Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH, 2005 (formato electrónico).
- INAH: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX.
- Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- Pablo Francisco Amador Marrero
- Miguel Ángel Bernabé Huerta (M.A.B.H)
- Elsa Laura Ogaz Sánchez (E.L.O.S).
- Página de internet: www.guate360.com/.../details.php?image_id=2091

Capítulo 1.

- il. 1. Virgen del Rosario, (detalle estofado) anónimo, s. XVI, Parroquia, Santiago Sac., Guatemala. Foto: Antonio Gallo, op. cit., p. 21.
- il. 2. San Pedro de Alcántara, (detalle estofado), anónimo, s. XVIII, Iglesia de la Recolectión, Guatemala. Foto: Lujan Muñoz Luis, op. cit., p. 2.
- il. 3. Inmaculada Concepción, (detalle estofado) anónimo, s.XVIII, Colección particular, Guatemala. Foto: Foto: Lujan Muñoz Luis, op. cit., p. II
- il. 4. Virgen Dolorosa, (detalle estofado) anónimo, s. XVIII, Palacio Arzobispal, Guatemala. Foto: Lujan Muñoz Luis, op. cit., p. 141.
- il. 5. Grupo escultórico del Calvario. Foto: Gonzalo Obregón, op. cit., p.45.
- Il. 6. Grupo escultórico del Calvario. Foto: Aline Ussel, op. cit., p. 115.

Capítulo 2.

- il.7 Planta del templo de Regina Coeli. Dibujo: M.A.B.H., 2011. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 8. Escultura de Buenaventura Medina Picazo. Foto: CONACULTA, s/f.
- il. 9. Identificación de pinturas del Retablo de Calvario: Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.

Capítulo 3.

- il. 10. Conjunto escultórico de Regina Coeli, CONACULTA, 1988.
- il. 11. Cristo en la Cruz, Regina Coeli. Foto: CONACULTA, 1988.
- il. 12. Cristo en la Cruz, Regina Coeli. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 13. Detalle rostro, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 14. Detalle rostro, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 15. Detalle rostro, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 16. Detalle pies, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 17. Detalle policromía de los pies, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 18. Detalle policromía mano derecha, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.

- il. 19. Detalle policromía mano izquierda, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 20. Detalle policromía, herida del costado derecho, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 21. Detalle policromía espalda y cendal, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 22. Detalle escurrimiento de policromía por el cuerpo, vista lateral. Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 23. Detalle policromía del rostro, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 24. Detalle lateral del cendal, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 25. Detalle lateral del cendal, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 26. Detalle de la moña del cendal, Jesús. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 27. Cuadro diseños de la Cruz. Fotos: E.L.O.S., 2010.
- il. 28. Virgen Dolorosa de Regina Coeli. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 29. Virgen Dolorosa de Regina Coeli, vista lateral. Foto: CONACULTA, 1988.
- il. 30. Rostro Virgen Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 31. Rostro Virgen Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 32. Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 33. Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 34. Detalle estofado túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 35. Detalle ornamental en túnica, Dolorosa, Azucena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 36. Detalle ornamental en túnica, Dolorosa, Cardo. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 37. Detalle ornamental en las mangas de la túnica, Dolorosa, Corazón resplandeciente. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 38. Detalle ornamental en túnica, Dolorosa. Corazón con espadas. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 39. Botones y cuello de la túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 40. Detalle ornamental geométrico en túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 41. Cenefa manga y muñeca de túnica, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 42. Detalle velo. Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 43. Detalle anverso manto, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 44. Detalle reverso manto, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 45. Detalle ornamental del manto, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 46. Detalle ornamental manto, Dolorosa. Hoja. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 47. Detalle ornamental manto, Dolorosa. Azucena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 48. Detalle cenefa del manto, Dolorosa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 49. San Juan Evangelista de Regina Coeli. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 50. San Juan Evangelista de Regina. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 51. San Juan Evangelista de Regina. Foto: CONACULTA, 1988.
- il. 52. Detalle cabello parte posterior, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 53. Detalle rostro San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 54. Detalle rostro y cabello de perfil, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 55. Detalle talla del cabello en la parte superior, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 56. Detalle mano derecha, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 57. Detalle mano izquierda, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 58. Detalle pie derecho, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 59. Detalle pie izquierdo, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 60. Detalle ornamentación de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 61. Detalle del moño con que se amarra la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.

- il. 62. Detalle de la solapa en la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 63. Detalle ornamental de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 64. Detalle ornamental túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 65. Detalle cenefa en la manga de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 66. Detalle de la camisa interior de San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 67. Detalle cenefa de la túnica, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 68. Detalle parte posterior del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 69. Detalle de la manga del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 70. Detalle del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 71. Detalle del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 72. Detalle ornamental del reverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 73. Detalle ornamental del anverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 74. Detalle ornamental del anverso del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 75. Detalle de cenefas del manto, San Juan Evangelista. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 76. María Magdalena de Regina Coeli. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 77. María Magdalena de Regina Coeli. Foto: CONACULTA, 1988.
- il. 78. María Magdalena de Regina Coeli. Foto: CONACULTA, 1988.
- il. 79. Detalle rostro y cabello, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 80. Detalle rostro, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 81. Detalle corona del cabello, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 82. Detalle rostro María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 83. Detalle manos, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 84. Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 85. Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 86. Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 87. Detalle manga de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 88. Detalle ornamental manga de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 89. Detalle ornamental de la túnica, María Magdalena. Foto y dibujo: E.L.O.S, 2010.
- il. 90. Detalle ornamental túnica, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 91. Detalle parte posterior del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 92. Detalle parte inferior del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 93. Detalle ornamental anverso del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 94. Detalle cenefa del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 95. Detalle ornamental del reverso del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 96. Detalle del reverso del manto, María Magdalena. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 97. Conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Guatemala, Esquipulas, Quirio Cataño, siglo XVI. Foto: Foto: Berlín Heinrich, *op. cit.*, s/p.
- il. 98. Conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Detalle Cristo de las Esquímulas, Guatemala, siglo XVI. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p.40.
- il. 99. Conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Detalle de Cristo en la Cruz, Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 72.
- il. 100. Cristo en la Cruz, Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p.85.

- il. 101. Cristo en la Cruz, Guatemala, Iglesia de San Francisco, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, pp. 86-87.
- il. 102. Cristo en la Cruz, Guatemala, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 161.
- il. 103. Cristo en la Cruz, Guatemala, Iglesia de San Francisco, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p.85.
- il. 104. Conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.
- il. 105. Detalle Cristo en la Cruz, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F, siglo XVIII. Foto: CONACULTA.
- il. 106 Detalle Cristo de Burgos, principios de la década de los años cincuenta del siglo XVI. Foto: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Equipo de Restauración y Dr. Pablo F. Amador Marrero.
- il. 107. Calvario, México- Hidalgo, Mextitlán, siglo XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- il. 108. Cristo en la Cruz y detalles, México, Coyoacán, Iglesia de San Diego Churubusco, siglo XVII. Foto: C.N.E.N.
- il. 109. Cristo en la Cruz y detalles, México, Azcapotzalco, Santa Lucía, siglo XVIII. Foto: C.N.E.N.
- il. 110. Cristo de caña en la Cruz y detalles, México, Azcapotzalco, parroquia de Santiago Ahuizotla, siglo XVI. Foto: C.N.E.N.
- il. 111. Santo Entierro, Novohispano, iglesia de San Miguel Nonoalco, siglo XVIII. Foto: C.N.E.N.
- il. 112. Cristo en la Cruz, Templo de San Bernardo de Siena, México, D.F. siglo XVIII. Foto: CONACULTA.
- il. 113. Cristo en la Cruz, Templo de San Fernando, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.
- il. 114. Detalle (il. 97) Virgen Dolorosa, conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Guatemala, Esquipulas, Quirio Cataño, siglo XVI. Foto: Berlín Heinrich, *op. cit.*, s/p.
- il. 115. Detalle (il. 100) Virgen Dolorosa, conjunto Escultórico del Calvario de Jesús. Detalle de Cristo en la Cruz, Guatemala, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p 72.
- il. 116. Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 117.
- il. 117. Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Conjunto escultórico. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 140.
- il. 118. Virgen Dolorosa, Guatemala, Anónimo, s. XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, pp. 114 y 115.
- il. 119. Virgen Dolorosa, Guatemala, anónimo, s. XVIII. Conjunto escultórico. Foto: Guillermina Vázquez Ramírez. Archivo Fotográfico del IIE.
- il. 120. Detalle (il. 102) Virgen Dolorosa, conjunto escultórico del Calvario de Jesús, Iglesia de Santo Domingo, México, D.F., siglo XVIII. Foto: CONACULTA.
- il. 121. Detalle (il. 102) Virgen Dolorosa, Calvario, México- Hidalgo, Mextitlán, siglo XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- il. 122. Virgen Dolorosa, Nueva España, anónimo, siglo XVIII. Santiago Acahualtepec, Iztapalapa. Foto: E.L.O.S, 2010.
- il. 123. Virgen Dolorosa, Nueva España, anónimo, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA- INAH.-MEX.

- il. 124. Virgen Dolorosa, Nueva España, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 125. Virgen Dolorosa. Detalle del conjunto escultórico del Calvario, siglo XVIII. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- il. 126. San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Anónimo. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 127. San Juan, calvario guatemalteco, Guatemala, s. XVIII. Anónimo. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- il. 128. Detalle (il. 97) San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Foto: Berlín Herinch, *op. cit.*,s/p.
- il. 129. Detalle (il. 100) San Juan Evangelista, Guatemala, s. XVIII, Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*, p. 97.
- il. 130. Detalle (il. 102) San Juan Evangelista,México, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 131. Detalle (il. 104) San Juan Evangelista, México, s. XVIII. Foto: Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E.
- il. 132. San Juan Evangelista, Templo de San Nicolás Tolentino, Aguascalientes, anónimo, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 133. San Juan Evangelista, anónimo, s. XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 134. San Juan Evangelista. Detalle del conjunto escultórico del Calvario, siglo XVIII. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E
- il. 135. Detalle María Magdalena, Calvario guatemalteco, siglo XVIII. Foto: Guillermina Vázquez Ramírez. Fototeca Manuel Toussaint-I.I.E
- il. 136. Detalle (il. 99) María Magdalena, Calvario Guatemalteco, siglo XVIII. Foto: Luján Muñoz Luis, *op. cit.*,p 98.
- il.137. María Magdalena, Guatemala, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX
- il. 138. María Magdalena, Calvario Guatemalteco–Cristo negro de las Esquímulas, siglo XVIII. Foto: www.guate360.com/.../details.php?image_id=2091
- il. 139. María Magdalena, Nueva España, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX
- il. 140. María Magdalena, Nueva España, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH.-MEX
- il. 141. Textil novohispano, primer tercio siglo XVIII. Canarias, Tenerife. Foto proporcionada por el Dr. Pablo F. Amador Marrero.
- il. 142. San José y el Niño, Novohispano, siglo XVIII. Foto: Museo Nacional del Virreinato,*op. cit.*, pp. 162, 164 y 167.
- il. 143. San José, Novohispano, Puebla, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX.
- il. 144. San José y el Niño, Novohispano, siglo XVIII. Foto: Museo Nacional del Virreinato,*op. cit.*, pp. 162, 164 y 167.
- il. 145. San José, Novohispano, Puebla, siglo XVIII. Foto: CNMH-CONACULTA-INAH-MEX.
- il. 146 María Magdalena, Nueva España, anónimo, s. XVIII y San Juan, s XIX. Foto: ELOS, 2010.

Anexo documental 1.

Descripción: Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gazeta de México*, 1728-1742.

Fuente: Transcripción del documento tomado de: Obregón, Gonzalo, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, Departamento de monumentos coloniales, México, 1971, p.p. 17 – 19.

Nota: se respeto la ortografía del escrito original.

Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gazeta de México*, 1728-1742

La obra de la capilla se pudo bendecir completamente terminada, el 15 de noviembre de 1733 y abrir al público el 8 de diciembre del mismo año. La *Gazeta de México* informa con estas palabras: “La tarde del día 12 se hizo la bendición y la mañana del 15 la solemne dedicación de la hermosa capilla de la Purísima Concepción, sita en el insigne templo del monasterio de Regina Coeli, de religiosas de la misma Purísima Concepción (cuya fábrica, las de dos celdas para sus capellanas y sus tres retablos han costado 35 mil pesos) y cuya planta o pavimento corre de norte a sur, la distancia de 17 varas de longitud y 8 de latitud, en que distribuyó el arte dos bóvedas de luneto, una, que corresponde al coro alto y otra en que se forma el presbiterio. Entre las dos (sobre los cuatro arcos principales a quienes suben a recibir fornidas pilastras, con sus medias muestras, arquitrabre, friso y cornisa), asienta el pulido, capaz, ochavado cimborrio, con sus cuatro agraciadas pechinas y doce ventanas en el banco y linternilla, que estas y otras cuatro que se hallan bien compasadas en el cuerpo, se aseguran con rexa y se resguardan con muy finos vidrios, por donde se le comunica cabal y enteramente la hermosura a influjo de la luz y claridad. La primera parte o porción que se encuentra a la entrada de las tres, en que este todo se divide, es la del coro alto formado sobre una bóveda pequeña y medio punto. Abajo, a su correspondencia, se rasgó la puerta que mira al norte, situada en la mediación del cuerpo de la iglesia, adornada de un curioso nicho e imagen de la Purísima sobre el friso y cornisa del medio punto de su cerramiento y demás follaje que pide, para la hermosura, el arte. Está resguardada para la seguridad de rexas de tapincerán y cedro, a todo primor balaustrada y guarnecida de escuadras de hierro pavonado”.

Bajo de la cúpula o fanal, en las concavidades que ofrecen los arcos laterales, están colocados los retablos, uno del Monte Calvario y otro del Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, uno y otro de muy singular y prolija escultura y rico adorno de exquisitos láminas y preciosos relicarios.

El presbiterio es proporcionado a la distancia del cuerpo; a su plano se sube por dos gradas de cantería y su espacio hueco lo llena el principal retablo, de no menos primor y lucimiento que los otros. En su medio está colocada la imagen de la Purísima, ricamente ataviada de perlas y piedras preciosas: que etas y demás alhajas de frontal, lámparas, candiles, ramilletes, jarras, etc., importan la cantidad de 17 mil pesos. Al lado diestro del Evangelio está el coro bajo y crátula y enfrente, o de la Epístola, el nicho, estatua y armas del noble y piadoso sacerdote Lic. D. Ventura de Medina y Picazo, patrón de toda esta obra, que deseó ver ejecutada y que comenzó y concluyeron sus exactos albaceas, dando al mismo tiempo cumplimiento a la dotación de cinco niñas, que la tarde del día antecedente, 14 (después de las solemnes Vísperas de Dedicación que ofició la Capilla de la Metropolitana), recibieron el hábito para el Coro en este Monasterio. En su profesión, después del propio, se han de poner uno de los nombres de los Cinco Señores de la Sacra Familia, especiales protectores del piadoso Patrón, cuya voluntad fue también el que se dotasen en esta iglesia las celebridades de la Concepción y de la señora Santa Ana y el aceite de la lámpara de esta capilla. También el que, para ella, se impusiesen dos capellanías de cinco mil pesos y el que se fincasen 36 mil para que con los réditos se dote cada bienio una niña y se le den 600 pesos para gastos de entrada, que será siempre día del Patrocinio, siendo su profesión el de la Concepción de Nuestra señora. Dejó también otras piadosas mandas y legados, cuyos principales importan la cantidad de 140 mil pesos, que se hallan ya puestos a rédito sobre tan firmes y seguras fincas que permanecerán mientras dure México. Así lo expresó este día el R. P. Mro. Pedro de Ocampo de la Sagrada Compañía de Jesús en su sermón, al novicias delante del altar mayor, quienes después de haber salida en la procesión y concurrido a la colocación de la imagen, fueron conducidas a su observante clausura en donde por esta y otras insignes obras de piedad, permanecerá indeleble y perpetua la memoria del heroico benefactor, para que sus habitadoras, a fuer de agradecidas le tengan presente en sus oraciones aplicando sufragios por su alma.”

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Archivo Histórico de Notarias. Protocolo de D. José de Anaya Bonilla, 1730 – 1745. Testamento de Don Buenaventura Medina Picazo, 27 de noviembre de 1731 e Inventario de bienes en la casa y oratorio de Don Buenaventura Medina Picazo, 1724-1728. El documento está citado en: Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*. México: Departamento de monumentos coloniales, 1971, p.p. 60-79.
- *Gaceta de México*, 1728-1742. El documento está citado en: Gonzalo Obregón, *Op. Cit.*, p. 19.
- Archivo General de la Nación. Bienes Nacionales, v. 1048, expediente 75.
- Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, exp. Regina Coeli, Templo (Bolívar No. 92). Col. Centro, Delegación Cuauhtémoc.

Archivos particulares:

- Archivo de la Comunidad de la Iglesia de Regina Coeli. Testimonio de las Diligencias conducentes a la obra pía de la Purísima que dotó el Br. D. Ventura de Medina Picazo en el convento de la Natividad y Regina Coeli de esta Corte. Año de 1747. Manuscrito en el archivo de la Comunidad de Regina. El documento está citado en: Gonzalo Obregón, *Op. Cit.*, p. 17.

Textos

- ALARCÓN Cedillo, Roberto y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de arte, 1994.
- ALFARO Alfonso y María del Consuelo Maquivar, *Corpus aureum: escultura religiosa*. México: Museo Franz Mayer: Artes de México, 1995.
- ALFARO Alfonso, "Óyeme con los ojos. Elogio del cuerpo entrevisto", en *Corpus aureum: escultura religiosa*. México: Museo Franz Mayer: Artes de México, 1995.
- ÁLVAREZ Arévalo Miguel, *Algunas esculturas de la Virgen María en el arte guatemalteco*. Guatemala: Centro América, 1982.
- _____, *Iconografía aplicada a la escultura colonial en Guatemala*. Guatemala: Fondo Editorial La Luz, 1990.
- ÁLVAREZ Arévalo Miguel, "Imaginería doméstica colonial en Guatemala" en *Imaginería Virreinal*. México: UNAM- IIE-INAH-SEP, 1990.

- AMADOR Marreno, Pablo F., “Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis policromo como clave para su catalogación” en *Encrucijada*. México: Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Año II, número 1, agosto 2009, pp. 120 -129.
- AMADOR Marreno, Pablo F., “Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco” en *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología*, Número 103, marzo-abril 2009.
- AMADOR Marreno, Pablo F., “El estudio de los estofados en la catalogación de esculturas novohispanas. La imagen de santa Bárbara, Máguez (Lanzarote)” en XV Coloquio de Historia Canario-Americana (15. 2002. Las Palmas de Gran Canaria).
- AMERLINCK de Corsi María Concepción y Manuel, Ramos Medina, *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal*. México: Grupo Condumex, 1995.
- ANGULO Iñiguez Diego, *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1950.
- ANGULO Iñiguez Diego, *Historia del Arte*, Tomo II. Madrid: Gráficas Cóndor, 1973.
- ARRIAGA Valero Ema, Alma Vargas y Luz M. Villalón, “Tres Iglesias de monjas concepcionistas de la Nueva España” (Tesis de licenciatura en Historia del Arte). México: Universidad Iberoamericana, 1978.
- ÁVALOS Austria, Gustavo Alejandro, *El retablo guatemalteco, forma y expresión*. México: Tredex Editores, 1988.
- BARGELLINI Clara, “Escultura y retablos del siglo XVIII” en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986.
- _____, *La Catedral de Saltillo y sus imágenes*. México: UNAM-I.I.IE-Gobierno del estado de Coahuila- Instituto Coahuilense de Cultura- Universidad Autónoma de Coahuila, 2005.
- BENÍTEZ Fernando y Francisco de la Maza, “México en el arte colonial” en *México en la Cultura*, número 427. México, 1957.
- BERLÍN Heinrich, *Historia de la Imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.
- _____, “Artistas y artesanos coloniales en Guatemala” en *Cuadernos de Antropología*, número 5. Guatemala: Cuadernos de Antropología, 1965.
- CABRAL Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *Guatemala: las líneas de su mano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

- CARMONA Muela, Juan, *Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, 1998.
- DÍAZ Víctor Manuel, *Las bellas artes en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1934.
- FERNÁNDEZ Martha, *Artificios del barroco*. México: UNAM, 1950.
- FERNÁNDEZ Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: UNAM- IIE, 2002.
- FERNÁNDEZ Martha, *La Imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*. México: UNAM, 2003.
- FIGUEROA Alejandra, *Fotografías de Alejandra Figueroa, colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato*. Estado de Mexico: Museo Nacional del Virreinato, Ed. Verónica Zaragoza, CONACULTA-INAH, 2002.
- HERRANZ Eugenio, *El arte de dorar*. Madrid: Dossat, 1967.
- *Imaginería colonial*, Manuel Toussaint (Introd.); Manuel Rodríguez Lozano (ils.). México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1941.
- GALLO Antonio, *Escultura colonial en Guatemala, evolución estilística de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Guatemala: Dirección general de Cultura y Bellas Artes (Cuadernos de Arte, núm. 3), 1979.
- GONZÁLEZ Luque, Francisco y José Manuel Moreno Aranda, "Posible procedencia guatemalteca de Jesús de los Afligidos. Una talla sacra en el Puerto de Santa María (Cádiz)", en *La Hornacina*.
<http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm> [5/JUNIO/09].
- GONZÁLEZ Galván, Manuel, "El oro en el barroco" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 45, vol. XIII. México: I.I.E, 1976.
- KUBLER George y Martín Sebastián Soria (Coaut), *Art and architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800..* Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1959.
- LARA Roche, Carlos, *San José en el arte colonial guatemalteco*. Guatemala: Ciudad Antigua, Sociedad Centroamericana de Investigación y Divulgación de San José, 1989.
- LORENZO Macías, José María, "De mecánico a liberal. La creación del gremio. de "las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar" en la ciudad de Puebla". Instituto Nacional de Antropología e Historia, Boletín de monumentos históricos, México, 2006 N6, ene-abr, pp. 42-59.
- LUJÁN Muñoz Luis y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de oro, Galería Guatemala II*. Guatemala: Corporación g&t, 1993.
- _____, "La escultura colonial guatemalteca", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 59, vol. XV. México: I.I.E, 1988.
- _____, "Rasgos manieristas de la escultura guatemalteca", en *La Dispersión del Manierismo*. (Documentos de un coloquio) México: UNAM- I.I.E, 1980.

- _____, “La escultura barroca en el reino de Guatemala” en *Simposio Internazionale sul Barroco Latino Americano, Organizzato dell’Istituto de Investigaciones Estéticas*, número 59, vol. XV. México: I.I.E, 1988.
- _____, “La escultura colonial guatemalteca en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 59, vol. XV. México: I.I.E, 1988.
- MANRIQUE Tamayo Silvia Noemí, “Proyecto de restauración para los retablos de La Concepción, Del Nacimiento y Del Calvario de la Capilla de los Medina Picazo, Iglesia de Regina Coeli” (Reporte de la materia Teoría de la Restauración). México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM), INAH, 1999.
- _____, “Análisis formal de la escultura policromada novohispana” (Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes muebles). México: ENCRyM, INAH - SEP, 2006.
- MANRIQUE Jorge Alberto, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana” en *Imaginería Virreinal*. México: UNAM- IIE-INAH-SEP, 1990.
- MAQUÍVAR María del Consuelo, “La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato” en *Imaginería Virreinal*. México: UNAM- IIE-INAH-SEP, 1990.
- _____, *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepoztlán*. México: INAH, 1995.
- _____, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: INAH, 2006.
- MAQUÍVAR María del Consuelo, “Escultura y retablos del siglo XVI - XVII”, en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986.
- _____, “Retablos del siglo XVII” en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986.
- _____, *Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Guía oficial*. México: INAH, 1981.
- _____, “Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer”, en *Boletín Museo Franz Mayer*, número 25. México: Museo Franz Mayer, 1988.
- _____, “La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato” en *Imaginería virreinal, memoria de un seminario*. México: UNAM- I.I.E-INAH-SEP, 1990.
- _____, *La escultura religiosa en la Nueva España*. México: Círculo de Arte - CONACULTA, 2001.
- _____ y Alfonso Alfaro, *Corpus Aureum. Escultura religiosa*. México: Museo Franz Mayer, 1995.
- _____ *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: INAH, 2006.

- MARTÍNEZ López María del Pilar, *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*. México: I.I.H.- UNAM, 1998.
- MONTEFORTE Toledo, Mario, autores de secciones Gustavo Palma, Carlos Anaya, *Las formas y los días: el barroco en Guatemala*. España: Quinto Centenario, 1989.
- MONTOYA Rivero María Cristina, "El clero secular y el patronazgo de obras de arte en la Nueva España. Tres estudios de caso" (Tesis de Maestría en Historia del Arte México). México: UNAM, 2001.
- MORENO Villa José, *La escultura colonial mexicana*. México: El Colegio de México, 1942.
- _____, "Tallas coloniales mexicanas" en *México en la cultura*, número 132. México: 1951.
- _____, "De la ornamentación colonial mexicana. La cruz como nicho", *México en la cultura*, número 134. México: 1951.
- MOYSSÉN Xavier, *Estofados en la Nueva España*. México: Ediciones de Arte Comermex, 1978.
- MOYSSÉN Xavier, *México, angustia de sus Cristos*. México: INAH, 1967.
- _____, "Una crucifixión colonial" en Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número 13. México: INAH, 1963.
- MURIEL Josefina, *Conventos de Monjas en la Nueva España*. México: Ed. Santiago, 1946.
- OBREGÓN Gonzalo, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*. México: Departamento de monumentos coloniales, 1971.
- PACHECO Francisco, *Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. España: Cátedra arte. Grandes temas, 1990.
- PÉREZ Morera Jesús, "La Indumentaria de la Reina del Cielo. Los roperos y joyeros de la Virgen de los Remedios y Nuestra Señora del Carmen". En *Imágenes de fe. Gran Jubileo 2000. Santa Iglesia Catedral de La Laguna, s/f*.
- RÉAU Louis, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia Nuevo Testamento*, tomo I. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RIVERA Madrid, L. Gabriel, "Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera" (Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles). México: ENCRyM, INAH-SEP, 1995.
- RODAS Haroldo, "Ficha de la Dolorosa" en *Tesoros del Museo Soumaya de México, siglos XVI-XIX*. México, BBVA, 2004.
- ROJAS Pedro, "Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 36, vol. IX. México: I.I.E., 1957.
- RODRÍGUEZ Lozano y Manuel Toussaint, *Escultura colonial en México. Imaginería colonial*. México: UNAM, 1941.

- ROMERO de Terreros, Manuel, *Breves apuntes sobre escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*. México: SEP, 1930.
- _____, *El arte en México durante el Virreinato*. México: Porrúa, 1951.
- RUIZ Gomar, Rogelio, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería Virreinal*. México: UNAM- IIE-INAH-SEP, 1990.
- SÁNCHEZ Navarro de Pintado Beatriz, "El arte blanco" en *Museo Nacional del Virreinato*. México: CONACULTA-INAH, 2003,
- SANTIAGO José de, "Retablos del siglo XVIII en la Ciudad de México", en *Los Retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX, una guía*. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano A.C., CONACULTA, Secretaría de Cultura y Secretaría de Turismo del Gobierno del D.F., 2005.
- SANTIAGO Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992.
- SAHAGÚN de Arévalo, Juan Francisco, *Gazeta de México, 1728 – 1742*.
- SCHENONE Héctor H., *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1998.
- TOSCANO Salvador, "La escultura colonial en Guatemala" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 5, vol. II. México: I.I.E., 1940.
- TOUSSAINT Manuel, *Arte Colonial en México*. México: UNAM-I.I.E., 1965.
- TOUSSAINT Manuel y Rodríguez Lozano, Manuel, "Documentos para la historia de la escultura en México" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 17, vol. V. México: I.I.E, 1949.
- TOVAR de Teresa Guillermo, *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador Ocampo (1673-1724)*. México: Banca Serfín, 1956.
- USSEL C. Aline, *Esculturas de la Virgen María en la Nueva España*. México: INAH (Científica, núm. 24).1975.
- VARGAS Lugo, Elisa, *Parábola Novohispana: Cristo en el arte virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex, 2000.
- _____, "Esculturas" en *Franz Mayer. Una colección*. México: Bancreser, 1984.
- _____, "El paradigma de la escultura barroca" en *Dicotomía entre arte culto y arte popular*. México: UNAM- IIE, 1979.
- _____, "La obra de arte como móvil de la experiencia mística" en *Arte y mística del barroco*. México: Colegio de San Ildefonso – CONACULTA, 1994.
- VELARDE Cruz Sofía Irene, *Imaginería michoacana en caña de maíz*. México: Serie de recuperación de acervos en museos, Centro de documentación e investigación de las artes y Secretaria de Cultura de Michoacán, (segunda edición), 2010.

- Varios autores, *Tesoros del Museo Soumaya de México, siglos XVI-XIX*. México, BBVA, 2004.
- Varios autores, *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. México: CONACULTA-INAH-Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México y Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007.
- VICTORIA José Guadalupe (compilador), *Una bibliografía de arte novohispano*. México: UNAM- I.I.E, 1995.

Catálogos

- GARCÍA Lascurain, Gabriela (dir.), *Catálogo Nacional de Escultura Novohispana*. México: UNAM- I.I.E, 2006.
- *Catálogo de bienes artísticos de patrimonio cultural, cédulas de esculturas de la Iglesia de Regina Coeli (no. 073, 074, 075, 076)*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes (CONACULTA), Dirección general de sitios y monumentos del patrimonio cultural, sin fecha.
- *Imaginería virreinal, Guatemala y México* (catálogo). México: INAH/Museo Nacional del Virreinato, 1987.
- *La escultura en México, siglos XVI al XIX* (catálogo). México: Museo Franz Mayer, UNAM, 1984.
- *La escultura de Andalucía, siglos XV a XVIII*. Museo Nacional de Escultura de Valladolid (catálogo). Valladolid: Imprenta Sever Cuesta, 1984.
- *Los Retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX. Una guía*. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2005.

Hemerografía

- *Revista Centro, guía de caminantes*, año 1, núm. 6. Editorial Fundación del Centro de la Ciudad de México, A.C., agosto – septiembre 2003, México, D.F.
- *Encrucijada*. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, año I, número 0, noviembre 2006.

Fuentes de internet:

<http://www.blogmedicina.com/2006/12/05/cardo-mariano/>
<http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm> [5/JUNIO/09].