



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**Mensajes en madera y oro: los retablos de la iglesia de San Nicolás
Peralta. Lerma, Estado de México.**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Historia

Presenta:
Luis Manuel Cortéz Hernández

Asesor:
Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2020.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPITULO 1.- MODALIDADES BARROCAS NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVIII	9
EL ESTÍPITE.....	10
EL ANÁSTILO	32
CAPÍTULO 2.- LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS PERALTA Y SUS RETABLOS	37
HISTORIA DEL TEMPLO DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO	38
LOS RETABLOS Y EL TEMPLO	45
CAPÍTULO 3.- ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA.....	55
RETABLO DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO.....	56
RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES	90
RETABLO DEL SEÑOR DE LA CAÑA.....	119
GRABADOS	139
CONCLUSIONES.....	147
BIBLIOGRAFÍA.....	150

INTRODUCCIÓN

Actualmente en México contamos con un gran acervo de obras de arte sacro que datan del periodo novohispano, ejemplos como edificios, pinturas, esculturas y retablos nos permiten percibir la importancia de la religión de la sociedad en aquel tiempo, mucho de este patrimonio artístico fue heredado por las órdenes religiosas. Esta investigación de Historia del Arte es un análisis iconográfico e iconológico de tres retablos, de autor desconocido, ubicados en la iglesia de San Nicolás Peralta, pueblo perteneciente al municipio de Lerma en el Estado de México, dichos retablos pertenecen al siglo XVIII de acuerdo con sus características formales. El principal es de modalidad estípite y tiene como advocación a San Nicolás de Tolentino, mientras que los dos restantes son anástilos y se encuentran en el crucero del templo, el ubicado del lado del Evangelio está dedicado al Señor de la Caña en tanto el del lado de la Epístola a la Virgen de los Dolores.

Las características formales de los retablos antes referidos se encuentran inmiscuidas dentro de un estilo. Gombrich define al *estilo* como “el medio que crea una disposición mental por la cual el artista busca, en el escenario que lo rodea ciertos aspectos que sabe traducir”¹, Gombrich lo concibe como una disposición mental, para esta investigación se tomó en cuenta este concepto, puesto que dentro del objeto de estudio se encuentran problemas que están relacionados con el espacio, el artista encargado de los retablos debió plantearse una solución al problema del lugar donde colocó estas obras, esto es lo que Popper llamó “lógica de las situaciones”².

Las modalidades que se encuentran en los tres retablos pertenecen al estilo barroco que surgió en Italia a finales del siglo XVI. Este arte rechazaba los elementos formales de la cultura grecorromana que estaban presentes en la arquitectura renacentista y de acuerdo con Charles Wright Carr:

¹ *Estilo en el arte*. Consultado el 27/04/17 de <http://www.bienvenidosalafiesta.com/index.php?mod=Notas&acc=VerFicha&datId=00000003H5>

² Ernst Gombrich, *Breve Historia de la Cultura*, (Barcelona: Ediciones Península, 2004), p. 120.

La escultura y la pintura, en íntima unión con la arquitectura, contribuyen a las composiciones barrocas. Se pierde el tranquilo equilibrio renacentista (...) Se busca el movimiento y la ilusión apantalladora. Las diversas partes de la composición arquitectónica se jerarquizan. Tienden a predominar la curva sobre la línea recta, el eje vertical sobre el horizontal. En algunas tierras, especialmente España y sus colonias, observamos una tendencia progresiva hacia el recargamiento decorativo. El proceso evolutivo del barroco, particularmente en Nueva España, aleja gradualmente los diseños de sus antecedentes clasicistas (...) La forma volumétrica y espacial de los monumentos barrocos en México es estática y tradicional, las novedades e innovaciones se plasman en las composiciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de las portadas y retablos³.

Como se observa en la cita anterior, el barroco fue una manifestación artística que buscaba la teatralidad y existe un rechazo por los elementos utilizados por el arte renacentista.

En cuanto al término modalidad, Jorge Alberto Manrique refiere que:

Entiendo por una modalidad como la manifestación particular de un estilo en un tiempo o un espacio determinado. Podría decirse que una modalidad es un subestilo, esto es, la limitada vigencia de un estilo en un momento o en una época determinada (...) si entendemos un estilo como un sistema de formas y convenciones válidas en una época y un sitio determinado, y que responden a las necesidades anímicas de ese momento histórico tanto como a lo que podríamos llamar historia interna de las formas, la modalidad estilística responde a esas mismas determinantes, con la única diferencia que su vigencia es más restringida y por tanto su definición necesariamente más vaga⁴.

La iglesia que resguarda estas obras era parte de una hacienda propiedad de la Orden del Carmen y perteneció a ella durante los siglos XVII al XVIII; sin embargo, actualmente sólo queda una parte de la hacienda que funciona como biblioteca del pueblo y el templo. Una de las hipótesis planteadas es que los retablos no pertenecen originalmente a este edificio, debido a que existen evidencias de que éstos fueron cortados y adecuados de manera que se aprovechara el espacio arquitectónico al igual que los lienzos que los rodean. No obstante, no tienen un orden lógico de narración, pues “el diseño del retablo y su tipo de composición no

³ George Kubler, Sydney David Markman y David Charles Wright Carr, *Tres Visiones Norteamericanas sobre el arte novohispano*, (México: Textos Dispersos Ediciones, 1995), pp.56 y 57.

⁴ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la cultura*, (México: Universidad Nacional Autónoma México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), pp. 301-302.

dependen de quitar o poner elementos, sino, del sentido que posea éste y se encuentra en relación directa con el contexto cultural de los individuos”⁵, es decir, debe de haber un lenguaje iconográfico que nos permita interpretar las escenas que se están representando y que en este caso se ha perdido.

En esta investigación se buscó establecer el contexto artístico del siglo XVIII; aunado a este punto también se propuso identificar las características formales de los retablos elaborados durante este siglo, por ello el primer capítulo titulado *Modalidades barrocas del siglo XVIII* se abordaron estos temas, específicamente en el estípite y el anástilo. Como el nombre del capítulo lo refiere, el barroco estípite fue una modalidad que tuvo su esplendor en Nueva España durante el siglo XVIII, diferentes autores refieren que después de que el artista español Jerónimo de Balbás realizara el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México entre 1718 y 1725 el estípite comenzó a difundirse y diferentes artistas empezaron a emplearlo en sus obras, ya sea en retablos, fachadas de iglesias, hospitales o casas habitación en la zona central del virreinato.

Sin embargo, anterior al siglo XVIII ya había ejemplos del uso del estípite en portadas de libros como *Dialéctica cum textus Aristótelis* impreso en México durante el siglo XVI y en el caso de obras artísticas encontramos que el retablo de San Bernardino de Sena ubicado en Xochimilco también utiliza este elemento. En este capítulo se abordaron las diferentes posturas de historiadores del arte que analizaron esta modalidad, ya que algunos autores como Manuel Toussaint, Manuel González Galván y Víctor Manuel Villegas utilizaban el término “churrigueresco” para referirse a obras de arte que usaban el estípite en Nueva España, por otra parte, otros autores como Elisa Vargaslugo y Fátima Halcón proponen diferencias entre estos términos, pues no son sinónimos.

En este mismo capítulo se indagó sobre el anástilo, otra modalidad utilizada durante la segunda mitad del siglo XVIII, se les conoce así a los retablos que no

⁵ Martha Fernández, *Retablos su restauración y conservación*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), p.38.

tenían soportes en su composición⁶, en este apartado se menciona en qué lugar tuvo más protagonismo y los elementos formales que la componen, ya que el uso de este tipo de obras resolvía los problemas espaciales de algunos edificios que eran angostos y se menciona que el ejemplo claro de la transición del barroco estípite al anástilo se encuentra en los retablos de Santa Prisca en Taxco, Guerrero. Dichos retablos fueron elaborados en 1775; no obstante, hay casos anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII que ya emplearon esta modalidad, por ejemplo, el retablo de la Virgen de la Fuente perteneciente al templo de Regina Coeli de la Ciudad de México datado en el año 1739.

En esta investigación se realizó una descripción física del templo en cuestión, por ello, en el segundo capítulo *La iglesia de San Nicolás Peralta y sus retablos* se abordó este objetivo. El trazo de la planta es de cruz latina y con base en las características formales de la fachada se propuso que ésta data de mediados del siglo XVIII, pues pertenece a la modalidad del barroco estípite, aunque hay elementos que nos hacen pensar que conforme pasó el tiempo se le fueron añadiendo componentes como el nicho ubicado en la parte central superior.

En este capítulo también se indagó la historia de la hacienda, el templo y la labor de la Orden del Carmen en el lugar, dado que algunos autores como Sonny García refiere que la fundación de dicha hacienda fue en el siglo XVII y la construcción de la capilla en el XVIII probablemente basándose en los elementos formales de la fachada. Por el contrario, Vicente Mendiola refiere que la estructura del edificio pertenece al siglo XVII, no obstante, su descripción física de la iglesia no concuerda con lo que se observa actualmente. Para la explicación de este capítulo también se tomó en cuenta el espacio arquitectónico del edificio, pues éste tiene relación con la disposición de los retablos, ya que como se ha referido, éstos no concuerdan con las dimensiones de la iglesia.

Otro objetivo que se propuso en la presente investigación fue discernir sobre los aspectos iconográficos e iconológicos de los tres retablos, esto se abordó en el

⁶ Elisa Vargaslugo, "Recordando a Francisco de la Maza" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVI, n. 84. (2004): p. 194.

tercer capítulo *Iconografía e iconología*, éste a su vez se divide en apartados para cada retablo: San Nicolás de Tolentino, la Virgen de los Dolores y el Señor de la Caña. Se realizó una descripción física de dichas obras, al igual que un estudio iconográfico de las esculturas que se encuentran ahí, sin embargo, algunas están dañadas y no presentan atributos visibles que permitan identificarlos.

La interpretación iconológica se basó en los lienzos que rodean cada retablo, por ejemplo, se compararon las pinturas que se aprecian en el de San Nicolás de Tolentino sobre la vida de Santa Teresa de Ávila y San Elías con otras del siglo XVIII. El retablo de la Virgen de los Dolores se comparó con otros de la misma advocación hechos durante el siglo XVIII, por ejemplo, el estudio de Clara Bargellini de un retablo ubicado en la parroquia de Santo Tomás en Chihuahua con temática cristológica. Se hizo lo mismo con los lienzos de la vida de María y Jesús con una serie de pinturas hechas por Francisco Clapera para identificar la manera en que se representaban estas escenas durante el siglo XVIII y para proponer un orden de narración me basé en la cronología.

El último retablo dedicado al Señor de la Caña contiene pinturas que refieren la Pasión de Jesús, en esta obra tampoco hay un orden de narración de las composiciones, para proponer uno me basé en un estudio de Alena Robín sobre el retablo pasionario de Xaltocan ubicado en Xochimilco, también se tomó en cuenta la forma en que los pintores novohispanos representaban la imagen de Jesús durante el siglo XVIII, ya que, conforme pasaba el tiempo iba cambiando el gusto iconográfico.

Para la elaboración de los aspectos iconográficos e iconológicos se utilizó el método pre iconográfico, iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky, él refiere que por iconografía se entiende “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte en contraposición a su forma”⁷, por otra parte, también define a la iconología de la siguiente manera:

Un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto

⁷ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, (España: Alianza Editorial, 1983), p. 45.

análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica⁸.

La metodología utilizada para resolver el objeto de estudio fue la que generalmente se utiliza en cuanto a la lectura de retablos, la cual se realiza de la siguiente manera: la narración en general se inicia en el ángulo inferior izquierdo, pasa al derecho y sigue un movimiento de un lado a otro hacia arriba⁹. Sin embargo, debemos tener en cuenta que no es la única manera en que se puede leer un retablo, ya que hay algunos que se leen de abajo hacia la derecha y terminan de abajo hacia la izquierda, por ejemplo, un retablo pasionario de Meztitlán.

Las fuentes que se utilizaron en este trabajo fueron rastreadas en diferentes espacios, entre los que se encuentran la Biblioteca Central, la Ignacio Manuel Altamirano de la Universidad Autónoma del Estado de México, la biblioteca de la iglesia del Carmen de Toluca, la Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, además de distintos artículos publicados por la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, otros por el Colegio de Michoacán y algunos en línea.

A lo largo de la investigación se suscitaron diversas complicaciones; no hay ningún registro acerca de las pinturas y los retablos anterior a este trabajo, por otra parte, comúnmente los edificios virreinales han sufrido diversas modificaciones, por ejemplo, en la iglesia de san Nicolás Peralta se ha pintado el interior dando como resultado que algunos lienzos fueran manchados, por otra parte, el paso del tiempo ha hecho que algunos de éstos sean poco perceptibles al igual que la mayoría de esculturas que se encuentran en los retablos, pues como se mencionó con anterioridad les faltan atributos que permitan identificarlos, dicho templo recientemente ha sido restaurado por las consecuencias que trajo consigo el temblor sucedido en el 2017, estos trabajos han estado a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

⁸ *Ibíd.* p. 51.

⁹ Martha Fernández y Noelle Louise (Coord.), *Estudios sobre arte, sesenta años del instituto de Investigaciones Estéticas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), p. 130.

La investigación arrojó resultados que permiten construir el proceso histórico referente a este templo y el papel de la Orden del Carmen en él durante el siglo XVIII, además del análisis iconográfico e iconológico de los retablos que se resguardan ahí, sin embargo, aún quedan algunas incógnitas como el artista o taller que realizó estas obras y los lienzos.

CAPITULO 1.- MODALIDADES BARROCAS NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVIII

EL ESTÍPITE

El retablo principal está dedicado a San Nicolás de Tolentino y pertenece a la modalidad del barroco estípite de acuerdo con la clasificación brindada por Manuel González Galván; por ello, considero pertinente analizar cómo diferentes historiadores del arte han explicado este tema tomando en cuenta el contexto artístico e histórico de la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII, pues es cuando se empiezan a utilizar estípites en la construcción de retablos, fachadas de templos, colegios, conventos, hospitales y casas habitación.

Uno de los investigadores que abordaron la problemática del estípite fue Manuel Toussaint, quien en 1948 publicó *Arte Colonial en México*. Él utiliza el término barroco “churrigueresco” para referirse a los retablos que en su construcción emplearon el estípite, más adelante se abordará el porqué de la palabra churrigueresco, aunque según algunos autores está empleada de manera incorrecta. Así, Manuel Toussaint refiere que:

El retablo churrigueresco conserva únicamente el reflejo de los órdenes; el soporte no es ya la columna, sino el estípite, es decir, un pilar de sección rectangular o cuadrada, con entrantes o salientes, y que es siempre más ancho en su centro que en su base¹⁰.

La cita anterior nos proporciona los rasgos propios del apoyo estípite y propone que éste marcó un cambio en el barroco novohispano, pues las columnas salomónicas o de forma cilíndrica fueron cambiando por este nuevo soporte. Además, considera que fue Jerónimo de Balbás quien introdujo estas nuevas ideas al construir el retablo principal de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, acontecimiento que varios autores que se consultaron para esta investigación también proponen. Este autor no aborda la difusión del barroco estípite, pero brinda aspectos generales de la modalidad.

Por otra parte, Manuel Villegas en su libro *El gran signo formal del barroco, ensayo histórico del apoyo estípite*, propone que a pesar de que se le atribuye la introducción del barroco estípite a la Nueva España a Jerónimo de Balbás, ya había ejemplos de esta modalidad anteriores al siglo XVIII, así lo menciona:

¹⁰ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México: Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983) p. 110.

Desde el siglo XVI hay ejemplos importantes de estípites renacentistas en Nueva España, en portadas de libros, tales como el titulado *Dialéctica cum textum Aristotelis*, impreso en México por Juan Pablos en 1554, está comprendido en un grabado en madera idéntico al que usó el impresor inglés Edward Witchurch para su edición del primer libro de rezo (*Prayer Book*) de Eduardo VI el año de 1549 y parece que fue después exportado para México¹¹ (Imagen 1).

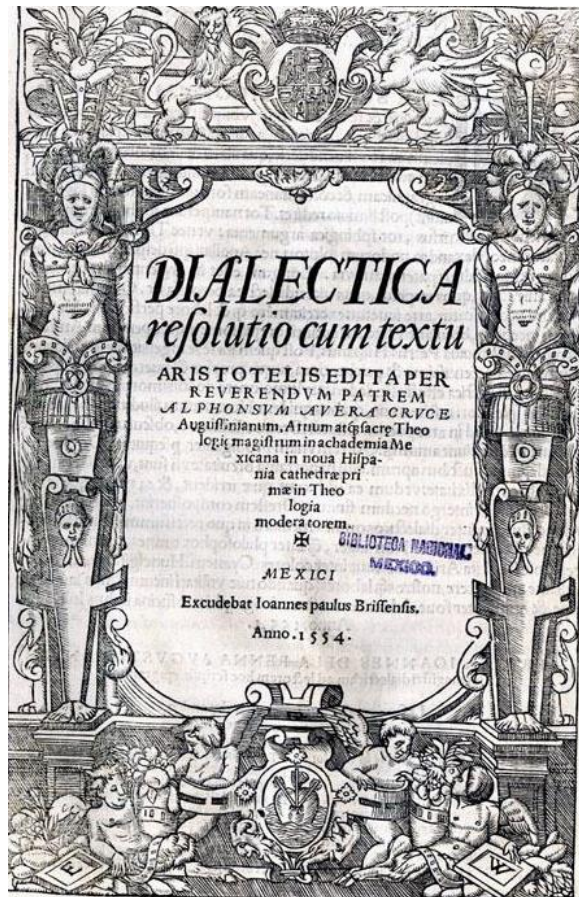


Imagen 1. Dialéctica cum textum aristotelis. 1554. Impreso por Juan Pablos. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

En resumen, había ejemplos del apoyo estípite en la Nueva España en el siglo XVI, sin embargo, la mayoría se conocen en portadas de libros. Por otro lado, se encuentra el retablo mayor de San Bernardino de Sena en Xochimilco que tiene estos elementos y fue elaborado a finales del siglo XVI y principios del XVII. Fue hasta este siglo cuando ya hay construcciones que emplean esta modalidad como

¹¹ Víctor Manuel Villegas, *El gran signo formal del barroco, ensayo histórico sobre el apoyo estípite* (México: Imprenta Universitaria, 1956), p. 148.

el templo de San Pedro en Puebla (1679) y el templo de Guadalupe en Querétaro (1680)¹².

Sin embargo, fue hasta el siglo XVIII cuando el estípite alcanzó su mayor popularidad, pues fue utilizado en la construcción del Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, obra que le había sido encargada al artista ibérico Jerónimo de Balbás, quien ya lo había utilizado en algunas obras en Sevilla y de ahí trajo esas ideas a la Nueva España que, probablemente, aprendió al trabajar con José Benito Churriguera.

En este punto hay una problemática, porque algunos autores como Toussaint, Galván y Villegas usan el término “churrigueresco” como sinónimo de barroco estípite, algo que he identificado es que los que utilizan esta palabra para categorizar esta modalidad son autores que publicaron su obra durante la década de los 50 y 60 del siglo pasado. El argumento de Villegas se fundamenta en las investigaciones de Manuel Tossaint que refirió lo siguiente:

La misma palabra *churrigueresco*, complicada y emotiva, parece indicar esta expresión loca y fantástica del arte diociesesco. Por eso la conservamos. Bien sabido que esta palabra se deriva de Churriguera, porque se creía que él había sido el creador de este nuevo estilo¹³.

Se consideraba que Churriguera fue quien había inventado la modalidad del barroco estípite; sin embargo, como se dijo anteriormente, aunque ya había ejemplos de este apoyo antes del siglo XVIII, su empleo fue limitado en el siglo XVII, a pesar de que Balbás tomó ideas de Churriguera, éstas no eran parte fundamental en la obra de este último artista, pero esta problemática se abordará de manera más amplia en las siguientes páginas, pues autores como Fátima Halcón desarrollan este punto desde una diferente perspectiva.

Entre los trabajos más representativos de esta modalidad se encuentra el ya antes mencionado Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, elaborado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725 y la fachada del Sagrario Metropolitano

¹² *Ibíd.* p. 149.

¹³ *Ibíd.* p. 153.

elaborado por Lorenzo Rodríguez en 1768. Sin embargo, al parecer hay registros de obras que utilizaron el estípite antes y como ejemplo Villegas menciona a los retablos de Tepotzotlán y el retablo mayor del primer templo de monjas capuchinas de la Ciudad de México, lo anterior lo sustenta con las palabras de Diego de Rivera, quien en 1673 lo describió así: “en el segundo cuerpo hay un tablero de la Inmaculada Concepción a quien guarnece un artificioso y hermoso follaje, recibiendo la cornisa cuatro estípites de relieve que vienen al plomo de las columnas reveladas”¹⁴. Al igual que el caso del altar mayor del templo de Guadalupe en Querétaro, descrito por Don Carlos Sigüenza y Góngora así: “A sus lados, en cuatro estípites y repisas se ven cuatro agraciados ángeles que reciben la coronación en que toda la fábrica se termina”¹⁵.

A pesar de que esta modalidad se usaba desde el siglo XVII no tuvo el impacto que tendría en el siglo siguiente. Considero que el hecho de que se utilizaran en uno de los altares principales de la Catedral Metropolitana influyó de manera decisiva y más adelante veremos por qué.

Manuel González Galván escribió un artículo llamado “Modalidades del Barroco Mexicano” publicado en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1961. Dicho autor trata al estípite de una manera diferente, pues propone una categorización de modalidades del barroco mexicano y las explica bajo un punto de vista arquitectónico, al contrario de Villegas, ya que plantea que el uso del estípite fue utilizado por los griegos y romanos. Y lo define de la siguiente manera: “El estípite es una pirámide de vértice muy alta, truncada e invertida”¹⁶, propone que fue en el barroco estípite cuando mayor auge tuvo este soporte. Sin embargo, desde mi punto de vista, su gusto por esta modalidad hace que la defina de manera poco parcial y llena de juicios de valor:

¹⁴ *Ibíd.* p. 157.

¹⁵ *Ibíd.* p. 158.

¹⁶ Manuel González Galván, “Modalidades del Barroco Mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. VIII. n. 30. (1961): p. 54.

El barroco estípite de Nueva España es un fenómeno artístico milagroso comparado a los momentos más esplendorosos que en la historia del arte han tenido otros países, como la Francia gótica del siglo XIII, la Italia renacentista o la España plateresca¹⁷.

En cuanto a la época cuando se utilizó el estípite en la Nueva España, refiere que fue desde el primer tercio hasta finales del siglo XVIII y que duró aproximadamente 50 años, a pesar del poco tiempo que estuvo en uso, alcanzó una difusión muy grande tanto geográfica como numéricamente.

Al igual que Víctor Manuel Villegas refiere al Retablo de los Reyes como obra clave para que comenzara su difusión en la Nueva España, también usa el término “churrigueresco” como sinónimo del barroco estípite, argumenta que es José Benito Churriguera quien lo utilizó por primera vez en España, aquí podemos identificar que mientras Toussaint refirió que Churriguera es a quien se le atribuye la invención de estilo. González Galván mencionó que fue quien primero lo empleó en España; no obstante, son aspectos que aborda muy generalmente, ya que al ser un texto de clasificación de soportes no desarrolla el contexto histórico.

Joseph Baird en su obra *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, abordó el estípite en Nueva España y al contrario que Víctor Manuel Villegas, considera que Jerónimo de Balbás fue el introductor de esta modalidad, pues el Retablo de los Reyes (Imagen 2), fue relevante para que ésta se difundiera en la región, ya que: “Después de 1739 las ideas del Altar de los Reyes empezaron a dominar la moda del retablo, entre los 40 y 50 de esa centuria es cuando estos retablos estípite empezaron a aparecer en gran número”¹⁸. Pero no considera a Balbás como el artista que le dio fuerza a esta modalidad, sino a Lorenzo Rodríguez que fue el artífice de la fachada del Sagrario Metropolitano (Imagen 3).

Baird hace una diferenciación entre los elementos que utilizó Churriguera y los que usaron Balbás y Rodríguez refiere que:

¹⁷ *Ibíd.* p. 55.

¹⁸ Joseph Baird Jr., *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México* (México; Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987) p. 156.

El título Churrigueresco Mexicano ha sido indisolublemente ligado al estilo de Balbás y Rodríguez. Churriguera emplea ya sea columnas salomónicas o formas columnares clasicistas. En esto es definitivamente barroco, en la tradición de Bernini. Su ornamento está hecho de representación de formas estándar del renacimiento y del barroco. Balbás y Rodríguez, en cambio, derivan sus motivos más significativos de fuertes manieristas. El estípite mismo, tentativamente preconizado por Miguel Ángel, es tomado directamente de láminas ornamentales como las de Wendel Dietterlin, Balbás emplea una riqueza de ornamento foliado (...) pero sus molduras y ornamento en general son definitivamente manieristas¹⁹.

A pesar de que Balbás fue aprendiz de Churriguera y como se puede leer en la cita anterior, los elementos que utilizaron para hacer sus obras tienen diferencias, pues Balbás se guió por ejemplos encontrados en tratados y en Churriguera, aunque este último utilizó el estípite no fue un rasgo característico en sus obras porque se inclinaba más por el uso de columnas salomónicas.

El mismo autor propone que la modalidad fue tomando popularidad en Querétaro y otras zonas del Bajío y que, paulatinamente, cambiaron, por ejemplo, la pilastra tenía una connotación meramente arquitectónica y cuando surge el nicho-pilastra cumplía, además, una función ornamental. Finalmente termina proponiendo que Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez son los artistas que comenzaron a usar el estípite en obras significativas. El primero en el Retablo de los Reyes y el segundo en la fachada del Sagrario de la Catedral Metropolitana, pero debido a que tiempo después el nicho-pilastra iba teniendo mayor protagonismo en portadas y retablos, trajo como consecuencia que la utilización de la pilastra se fuera diluyendo.

¹⁹ *Ibíd.* p. 157.

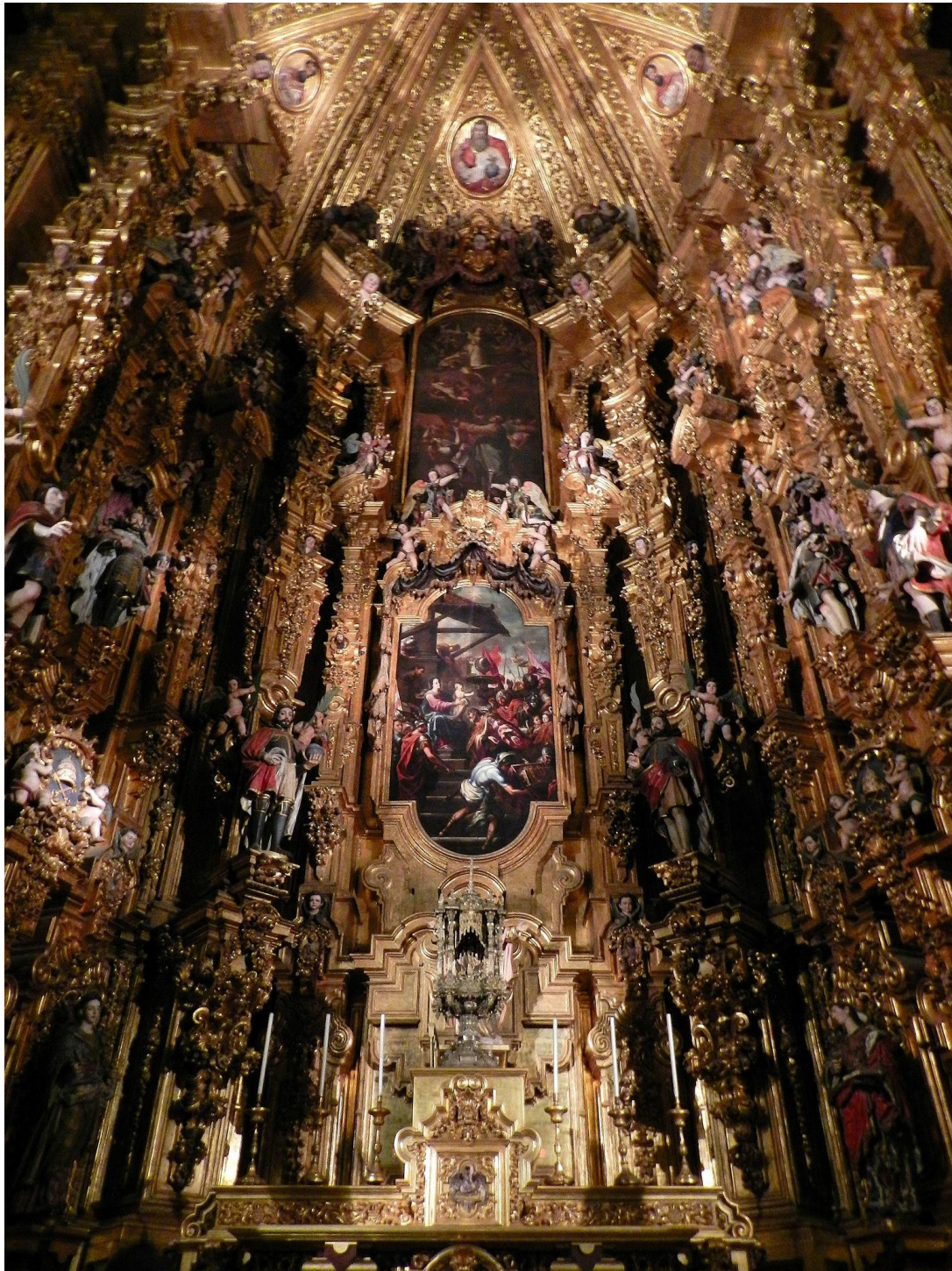


Imagen 2. Jerónimo de Balbás. Retablo de los Reyes. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. 1718-1725. Recuperado de <http://arteycultura.com.mx/apologia-del-retablo-barroco-porcjito/retablo-de-los-reyes-de-jeronimo-de-balbas-1737-catedral-metropolitana/>.



Imagen 3. Lorenzo Rodríguez. Fachada del Sagrario Metropolitano. 1768. Fotografía: LMCH.

Una manera diferente de abordar el tema del barroco estípite en la Nueva España lo podemos encontrar en la investigación de Elisa Vargaslugo titulada *Las portadas religiosas de México* (1968). Dicha autora considera que esta modalidad constituye una expresión distinta a la que se dio en Europa, para ello hace la diferenciación entre el barroco español y el hispanoamericano. Presenta como ejemplo una encuesta hecha en 1963 por el Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad de Caracas donde se discutió sobre las discrepancias entre el barroco español con el de Hispanoamérica.

En dicha discusión la mayoría de los especialistas concordaron que en Hispanoamérica el barroco tenía una personalidad propia, pues fue fundamental el medio ambiente y el contexto cultural, esto lo hace distinto a las obras que se hicieron en Europa. Vargaslugo para explicar mejor este punto indica lo siguiente:

Cualquiera que haya viajado por el Continente Americano notará que, desde el norte de México hasta Córdoba, Argentina, el barroco es un lenguaje artístico común, consabido, entre los pueblos hispanoamericanos, pero a la vez notará que existen matices regionales, particulares, entre las obras de distintos países: características a veces muy sutiles y difíciles de concretar y otras veces en cambio, muy ostensibles, claras y rotundas²⁰.

Con base en la cita anterior, podemos formular que, aunque hay diferencias entre obras europeas e hispanoamericanas, también hay similitudes entre ellas. Es claro que los diferentes territorios del continente emplearon lo que hoy llamamos barroco de manera distinta y un aspecto relevante es la reproducción de la fauna local en tallas y pinturas. En Sudamérica se han representado en portadas de iglesias: monos y mujeres desnudas, ya sea en forma angelical o humana, estos elementos no se han encontrado en fachadas en México. Por otra parte, las sirenas del barroco peruano, pocas veces, se han hallado en portadas aquí en el país como por ejemplo, en el templo de San Antonio la Isla en el Estado de México.

Sin embargo, una modalidad que pareciera exclusiva de Nueva España fue el uso de la pilastra estípite, que de acuerdo con la autora marca la etapa más notable del barroco mexicano, ya que en comparación con el resto de Hispanoamérica no alcanzó el mismo grado de expresión apasionada y exuberante. En cuanto a las opiniones acerca de la originalidad del barroco hispanoamericano, Vargaslugo se basó en un artículo del arquitecto Graziano Gasparini²¹ para confrontar los puntos de vista de los especialistas. Gasparini refirió que hay una falta de originalidad de la arquitectura hispanoamericana. Además, asegura que: “la originalidad del barroco hispanoamericano es aceptable únicamente en su aspecto ornamental”²² porque no se preocupó por nuevas formas o problemas espaciales.

²⁰ Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), p. 306.

²¹ Graziano Gasparini, “Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Sin volumen, n. 3. (1965): pp. 45-50.

²² *Ibíd.* p. 308.

En esto último difiere la autora refiriendo, que el hecho que no se hayan modificado plantas y estructuras llegadas de Europa, ni se hayan inventado otras nuevas, no quiere decir que fue por falta de cultura artística, imaginación o imposición política, considera que el estatismo arquitectónico fue intencional. No se buscó cambiar la estructura porque no era necesario; como lo vimos anteriormente, la ornamentación y las representaciones en fachadas fueron relevantes en el barroco hispanoamericano, pues se le daba más importancia a lo simbólico que a lo estructural.

En el caso del barroco estípite en el ámbito arquitectónico se empleó hacia mediados del siglo XVIII, cuando se usó esta modalidad en la fachada del Sagrario Metropolitano que fue elaborada por Lorenzo Rodríguez entre 1749 y 1768 y terminó de utilizarse a fines de dicha centuria, a diferencia de los dos anteriores autores que hemos revisado (Víctor Manuel Villegas y Manuel González Galván), Elisa Vargaslugo explica por qué se usó en primera instancia el término “churrigueresco” como sinónimo de barroco estípite. En un principio se les denominó así a todas las obras que usaron estípites, esto fue cambiando poco a poco y para explicar mejor este punto la autora nos menciona a los diferentes autores que han utilizado este término y quienes se abstienen de usarlo, y para ello alude lo siguiente:

Toussaint al hablar de churrigueresco, nos dice simplemente que esta palabra deriva del nombre de los artistas españoles de este apellido, aunque ellos no hayan sido creadores del estilo, y se niega a emplear el término ultrabarroco inventado por el doctor Atl. Después de Toussaint, el historiador Diego Angulo Iñiguez publicó en 1952 su *historia del arte hispanoamericano*, (...) se abstuvo de hacer clasificaciones específicas y por lo tanto no empleó estos términos. En el libro titulado *El signo formal del barroco*, de Víctor Manuel Villegas, publicado en 1956 encontramos la más elocuente defensa del término *churrigueresco*. El autor nos dice que si bien José Benito de Churriguera fue cauteloso en el empleo del estípite, él, sus hermanos Joaquín y Alberto y luego sus hijos Jerónimo y Nicolás, fueron difusores entusiastas de dicho elemento y por lo tanto es apropiado llamarle *churrigueresco* a esta modalidad (...) En 1962 el profesor Joseph Baird de la Universidad de California publicó una obra sobre algunas iglesias mexicanas y en ella

propone que ya que el termino *churrigueresco* está tan arraigado, se le agregue al menos la palabra *mexicano*; quedando así *churrigueresco mexicano*²³.

Considero en torno a esta problemática, que a pesar de que los Churriguera utilizaron el estípite en sus obras esto no los hace creadores de la modalidad. Más aún, Víctor Manuel Villegas refiere que los orígenes del estípite se remontan al arte antiguo, además de que en sus obras el estípite no tiene el protagonismo que tuvo en Nueva España, porque como lo refirió Baird, los Churriguera se interesaron más en utilizar la columna salomónica y en Nueva España el barroco estípite tuvo mayor difusión y protagonismo, ya que cada artista lo interpretó y empleó de diferente manera. Elisa Vargaslugo, al igual que Fátima Halcón a quien más adelante abordaré, considera que al ser Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez quienes lo introdujeron a la Nueva España se les debiera de dar el crédito y, en todo caso podría llamarse esta modalidad con el nombre de estos dos artistas²⁴.

Elisa Vargaslugo en un artículo de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, titulado: “Los retablos novohispanos en opinión de Don Diego Angulo Iñiguez” (1998) expone el punto de vista de Diego Angulo sobre las modalidades del barroco que se utilizaron en los retablos de los siglos XVII y XVIII en la Nueva España. Para la problemática que pretendo resolver en esta investigación me centraré más en el estípite como modalidad. En el siglo XVIII se comienza a utilizar ésta para los retablos, lo destacado de algunos de ellos fue su monumentalidad y el gran acervo que todavía encontramos en algunos templos.

Diego Angulo al igual que la mayoría de los autores que hemos revisado considera a Jerónimo de Balbás como el introductor de esta modalidad en Sevilla y Nueva España. Resalta la importancia que tuvo el Retablo de los Reyes para la producción de retablos que se elaborarían durante el siglo XVIII. Sin embargo, a diferencia de los anteriores autores, no utiliza el término “churrigueresco” como sinónimo del barroco estípite, pero usa la palabra “balbasianismo” dándole el

²³ *Ibíd. pp.* 315 y 316.

²⁴ Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. Difusión del Estípite en Nueva España*, (España: Universidad de Sevilla, 2012), p. 22.

crédito a este artista como el introductor de esta modalidad a la Ciudad de México, que pronto tendría una gran difusión en Nueva España durante el siglo XVIII.

En este artículo se explica cómo cambió el uso del estípite y ejemplifica con el retablo de la Enseñanza de la Ciudad de México. Además, menciona que: “Los supuestos estípites han perdido todo su cuerpo para albergar grandes esculturas [...] desempeñan la función de nichos y por tanto son interestípites”²⁵.

Como podemos ver, el barroco estípite fue cambiando, cada artista lo fue usando de manera diferente. En la cita anterior el autor también se refiere a los interestípites que funcionaron como nichos, este punto tiene relación con un concepto que Diego Angulo propone llamado *proceso de trastocambio* que dio mayor campo de libertad y expresión a los artistas del siglo XVIII, aunque considero que en este punto el contexto histórico hizo que los creadores de obras desempeñaran sobre todo su labor con más libertad pues hubo cambios de gusto.

Por otra parte, Clara Bargellini en el capítulo “Monte de oro y Nuevo cielo. Composición y significado de los retablos novohispanos” del libro *Estudios sobre arte, sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1998) tiene otra manera de abordar la problemática de los retablos, en este caso desde el punto de vista de la clasificación, ya que su estructura es relevante porque será la que le dará una denominación.

Entre las referencias bibliográficas que utilizó para su investigación se encuentra Manuel Toussaint que en 1948 propone una categorización para retablos basándose en su forma estructural, por ejemplo, renacentistas, salomónicos o churriguerescos con estípite. Un aspecto relevante es que Bargellini plantea complementar lo dicho por Toussaint buscando otras posibilidades de catalogarlos que no está en el aspecto estructural sino en el contenido narrativo, didáctico y simbólico de los retablos, como lo refiere la autora: “conjugar el examen de la

²⁵Elisa Vargaslugo, “Los retablos novohispanos en opinión de Don Diego Angulo Iñiguez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XV n. 59. (1998): p. 75.

iconografía con la composición de conjuntos”²⁶, no habla solo sobre el estípite que es el tema que se está abordando en esta investigación; sin embargo, nos da un dato relevante acerca de esta modalidad, debido a que éstos tienen más escultura que lienzos y el contenido narrativo es mínimo. No obstante, en el caso de la iglesia de san Nicolás Peralta los retablos están rodeados de pintura fuera de la estructura, por ello el contenido narrativo es más amplio.

Entre los objetivos que más profundiza es la diferencia del mensaje iconográfico e iconológico de los retablos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, por ejemplo, en el siglo XVI y parte del XVII se incluyen mensajes narrativos, los cuales tendrían una labor didáctica que permitiría que la población indígena pronto reconociera el catolicismo como religión. No obstante, en el siglo XVII esta religión estaba afianzada en Nueva España, por ello los temas fueron distintos narrando la historia de algún santo, resalta que en cada una de estas obras siempre hay un aspecto icónico y narrativo. La primera se encuentra siempre en el centro del retablo donde están la o las advocaciones principales del culto que serán primordiales para la narración e interpretación de éstos.

En esta investigación Bargellini propone una forma en la cual los retablos deben de ser leídos, comúnmente, se inicia del ángulo inferior izquierdo hacia la derecha y sigue un movimiento de lado a lado hacia arriba²⁷; sin embargo, no es la única manera de interpretarlos, como ejemplo pone a un retablo pasionario de Meztitlán, éste empezaba a leerse de abajo a la derecha y terminaba de abajo a la izquierda, es más común encontrar este tipo de retablos dedicados a santos.

Esta investigación como lo hemos visto propone una manera diferente de clasificar a los retablos novohispanos pues, a diferencia de las investigaciones que hemos revisado anteriormente no se basó en su forma estructural sino en su función iconológica y didáctica.

²⁶ Martha Fernández y Louise Noelle, *Estudios sobre arte, sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), p. 125.

²⁷ *Ibíd.* p. 130.

En el libro de Martha Fernández *Retablos su restauración, estudio y conservación*, la explicación del barroco estípite coincide con lo referido por Diego Angulo al referirse que los artistas tuvieron mayor libertad para elaborar sus obras, en este caso retablos. Fue en el siglo XX cuando comenzó a plantearse la idea de que estas obras de arte necesitan ser explicadas e interpretadas, así es como surgen las problemáticas de índole formal y clasificación estilística, y se considera al Retablo de los Reyes como el primer retablo estípite de la Nueva España. A pesar de que se ha planteado que esta obra fue influencia para otras posteriores hubo quienes la criticaban; sin embargo, no eran artistas plásticos. La autora refiere que: “para 1813 José de Joaquín Fernández de Lizardi, en *El Pensador Mexicano*, afirma que el Retablo de los Reyes no es más que un acopio de leña dorado a lo antiguo y bien indecente”²⁸.

Considero que al no ser un artista plástico quien en esa ocasión criticó a la obra no tuvo mucha relevancia entre el gremio de éstos, pero, por otro lado, eso no quiere decir que la modalidad del barroco estípite fuera aceptada de manera total para elaborar obras. Más aún, la crítica de Lizardi fue a principios del siglo XIX cuando el estilo neoclásico fue impuesto desde la Academia de San Carlos.

En cuanto al punto sobre si es correcto llamar al Retablo de los Reyes como “churrigueresco”, Martha Fernández plantea que Manuel Toussaint acertó al llamarlo así; sin embargo, a diferencia de los anteriores autores menciona que no se les compara a los retablos de Churriguera en la península por el uso de la pilastra estípite, sino porque su estructura recuerda a obras hispánicas, pero no se detiene a resolver la problemática en cuanto a ese término.

Lo que le interesa más es tratar sobre la tipología de retablos que más dominaba en el siglo XVIII, así lo menciona:

Desde el punto de vista compositivo, en el retablo estípite novohispano encontramos dos variantes tipológicas claramente definidas: la ortogonal, de más larga tradición en Nueva España y la de un solo cuerpo con ático, que mucho nos recuerda a los retablos españoles. Aunque en ambos casos, al parecer, lo que dominó fue en general la

²⁸ Martha Fernández, *Retablos su restauración, estudio y conservación*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), pp. 49-50.

frontalidad, es necesario precisar que en el desarrollo de la segunda variante se empleó por primera ocasión el soporte de orden monumental²⁹.

Para ejemplificar las variantes tipológicas tanto ortogonal como la de un solo cuerpo con ático utiliza ejemplos como el retablo mayor de la iglesia de Tepeyanco en Tlaxcala (ortogonal) y el retablo del Perdón de la Catedral de México (un solo cuerpo con remate). Lo que llamó mi atención es que Martha Fernández y Clara Bargellini tienen una manera diferente de tratar el tema de los retablos siendo que ambas retoman a Toussaint para hacer sus investigaciones, la primera desde su composición y la segunda desde el aspecto narrativo.

En 1971 se publicó un escrito del historiador del arte Jorge Alberto Manrique, en el trata el tema del barroco estípite, por ello define lo que es una modalidad de la siguiente manera:

Entiendo una modalidad como la manifestación particular de un estilo en un tiempo o espacio determinado. Podría decirse que una modalidad es un sub-estilo, esto es, la limitada vigencia de un estilo en un momento o en una época determinada³⁰.

Con base en la forma en que definió lo que es una modalidad hace una crítica al artículo de Manuel González Galván "Modalidades del Barroco Mexicano", que anteriormente ya hemos revisado, en él se menciona varias modalidades del barroco que se emplearon en Nueva España a lo que Manrique no está de acuerdo, debido a que considera que el título del mismo está incorrecto por la manera en que utiliza la palabra modalidad. Considera que se trata de un ensayo de terminologías de los apoyos del barroco mexicano y no una explicación de las modalidades estilísticas. En este punto concuerdo con él, porque González Galván en su escrito no profundiza en lo que es una modalidad, sólo hace una clasificación con base en la características estructurales y materiales que fueron utilizados para su elaboración.

En el caso del barroco estípite Manrique considera que su origen se encuentra en Europa en países como España e Italia y llegó a Nueva España por medio de las

²⁹ *Ibíd.* p. 52.

³⁰ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la cultura*, (México: Universidad Nacional Autónoma México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), p. 301.

obras de Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez. En este punto señala dos factores que propiciaron que esta modalidad fuera relevante para el barroco mexicano. Primeramente, fue el mal entendimiento de los modelos europeos y, después, la difusión de los tipos de formas³¹. Por ejemplo, desde mi punto de vista, a lo que el autor se refiere como el mal entendimiento de los modelos europeos está vinculado a que cada artista interpretaba y usaba de distinta manera la modalidad en sus obras, como lo vimos anteriormente con la investigación de Elisa Vargaslugo el contexto cultural en el que se elaboraban las obras de arte tenía que ver con el resultado final, los materiales e inclusive las necesidades para los que se hacían los retablos no eran las mismas en Europa que en Nueva España y, en cuanto a la difusión, considero que el que se haya utilizado en la catedral de la Ciudad de México en el Retablo de los Reyes y la fachada del Sagrario Metropolitano influyó para que pronto se fuera propagando esta modalidad por la región.

El barroco estípite es utilizado por Manrique como ejemplo de lo que es una modalidad, lo alude así:

Tres objetos principales, a saber: A) me permite insistir en que hubo lo que podríamos llamar una “tiranía” del estípite en México a partir de mediados del siglo XVIII (...) lo que permite hablar de una reacción posterior a esa tiranía, que no tendría sentido si en el estípite no hubiera sido más que una forma eventual; B) me permite destacar que alrededor o junto con la pilastra estípite el barroco mexicano desarrolló (si no inventó) una serie de formas “adecuadas”, típicas, específicas, que contribuyen casi tanto como el mismo estípite a configurar esta modalidad (...) C) me permite recalcar que la modalidad estípite se da como un proceso que arranca, en su aventura mexicana, de la sustitución simple y llana de la columna salomónica³².

Revisando la cita anterior se puede argumentar que el barroco estípite obtuvo relevancia por ser una modalidad que llegó a refrescar las ideas estilísticas que se venían manejando en Nueva España por la decadencia del uso de la columna salomónica y como anteriormente se mencionó al ser utilizado en obras de la

³¹ *Ibíd.* p. 303.

³² *Ibíd.* p. 304.

catedral de la Ciudad de México obtuvo más notoriedad lo que hizo que durante la segunda mitad del siglo XVIII varias construcciones emplearan esta modalidad.

En cuanto al declive de la modalidad, Manrique citó a Toussaint mencionando que “no quedaba sino la repetición o la muerte”³³ aunque también se considera que terminó con la llegada del neoclásico, además de que después del año 1760 se identifica un “agotamiento del estilo”, ya que en el último cuarto del siglo XVIII algunos artistas intentaron salvarlo, rescatarlo y replantearlo por nuevos rumbos.

Por otra parte, Fátima Halcón en su investigación titulada: *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en la Nueva España* (2012), en esta investigación de abordan puntos que se han estado comentando como la llegada de esta modalidad a Nueva España, sus antecedentes y la problemática acerca del término “churrigueresco”.

En esta investigación se analiza el trabajo del artista de origen toluqueño Felipe de Ureña, plantea que durante la primera mitad del siglo XVIII fue cuando se comenzó a cambiar el soporte arquitectónico por decoración en las obras que se construyen y coincide con los demás autores que hemos estado mencionando —a excepción de Víctor Manuel Villegas—, en que la introducción del estípite se da con la llegada de Jerónimo de Balbás que se encargó de construir el Retablo de los Reyes de la Ciudad de México entre 1718 y 1725. Al igual que Clara Bargellini, nos refiere que los retablos del siglo XVI y XVII tenían una función más didáctica en comparación a los del siglo XVIII, cuando se hicieron más escultóricos y ornamentales.

La autora resalta la introducción del estípite a Nueva España argumentando que al ser esta modalidad una especie de renovación artística propició la creación de un nuevo mercado para los artistas en la capital y el resto de Nueva España; sin embargo, menciona que sólo se cambió el aspecto estructural en los retablos porque todavía se utilizaron materiales como el oro para dorar las piezas y considera que el barroco estípite fue la etapa más floreciente del arte dieciochesco.

³³ *Ibíd.* p. 304

Al igual que lo refirió Baird, Fátima Halcón menciona que:

El uso del estípite fue muy anterior a su consagración en el siglo XVIII. Su utilización era sobradamente conocida desde el siglo XVI, tanto por parte de artistas italianos como por los del centro y del norte de Europa. Miguel Ángel lo empleó en la Biblioteca Laurenciana de Florencia en 1524, Vignola lo ilustró en su *Regola*, pero cuando llegó a su apogeo y divulgación fue a través de los grabados del tratado *Architectura* de Wendel Dietterlin³⁴.

Los ejemplos a los que recurre Halcón para explicar que el estípite ya había sido utilizado antes del siglo XVIII son los mismos que presentó Baird, aunque considero que el estípite no se utilizó en gran medida en construcciones antes del siglo XVIII, la mayoría se encuentran plasmados en libros y sólo se conocen algunos ejemplos en arquitectura como los que Víctor Manuel Villegas refiere en su investigación, el retablo mayor del primer templo de monjas capuchinas y altar mayor del templo de Guadalupe en Querétaro en Nueva España.

Uno de los investigadores a los que la autora recurre para abordar el problema de los antecedentes del estípite en Nueva España es Francisco de la Maza. Utiliza sus escritos para sustentar de donde se tomaron las ideas para el estípite en obras novohispanas y algunas de éstas se encuentran en estampas de Dietterlin y otras en los tratados de arquitectura. A pesar de que este apoyo arquitectónico ya había sido utilizado antes del siglo XVIII en territorio novohispano, fue Balbás quien le dio un sentido y utilidad diferente a esta modalidad, como anteriormente se ha referido que Balbás tomó ideas de Churriguera en el empleo del estípite, por ello algunos autores han usado el término “barroco churrigueresco” para referirse al barroco estípite aunque se ha planteado que José Benito Churriguera utilizó este soporte en algunos de sus trabajos no son distintivos de su obra, pues se inclinó más por usar columnas salomónicas.

Fátima Halcón considera inadecuado usar el término “churrigueresco” debido a que al ser Balbás el artista que trajo esta modalidad a Nueva España con un

³⁴ Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, (España: Universidad de Sevilla, 2012), p. 19.

trabajo importante como el Retablo de los Reyes de la Catedral de la Ciudad de México, se le debería llamar en todo caso barroco “balbasiano”³⁵.

Otro autor que cita es Justino Fernández, quien reconoció que el retablo de Balbás sirvió de influencia para posteriores obras elaboradas por otros artistas, la ornamentación jugó un papel relevante en esta modalidad y conforme pasaba el siglo XVIII se fueron incluyendo interestípites o nicho-pilastras a estas obras y el estípite pasó de ser un adorno a ser un orden arquitectónico compositivo. Balbás comenzó a utilizar esta modalidad en la capital, pero, poco a poco, se fue difundiendo y en cada región de la Nueva España los artistas lo adoptaron a su manera como es el caso de Felipe de Ureña, originario de Toluca.

Halcón considera que el retablo de Balbás marcó una nueva estilística retablística y menciona que:

La ornamentación jugará un papel primordial en el desarrollo de esta nueva modalidad, reproduciendo ritmos mixtilíneos de gran intensidad incrementados al seleccionar y proyectar hacia el espacio los elementos arquitectónicos que conforman la estructura.³⁶

La autora considera este punto relevante porque el estípite no sólo fue utilizado como ornamentación, sino que paulatinamente se fue convirtiendo en un orden arquitectónico y agrega que al ser utilizado en obras catedralicias derivó en la rápida adopción de estas ideas que cobraron significados de modernidad.

Un punto que llamó mi atención es el planteamiento que hace la autora en el aspecto de por qué estas ideas fueron adoptadas rápidamente en Nueva España y, según ella, tiene que ver con aspectos políticos, ya que los artistas rechazaron los planteamientos artísticos difundidos desde la corte en Madrid por el cambio de dinastía por la Guerra de Sucesión, puesto que se pretendió imponer la moda francesa.

El barroco estípite fue adoptado en Nueva España y se fue difundiendo, pero como hemos revisado cada artista lo entendió y lo aplicó de manera diferente. En palabras coloquiales esta modalidad se extendió y uno de los tantos artífices que

³⁵ *Ibíd.* p. 22.

³⁶ *Ibíd.* p. 27.

adoptó la modalidad fue Felipe de Ureña, un retablista y arquitecto que trabajó en varios lugares, nunca se quedó en un lugar fijo. Nació en Toluca en 1697 y murió en Guanajuato en 1777, trabajó junto con su taller que estaba conformado por su familia: hijos, hermanos y posteriormente su yerno. Adoptó el estípite como soporte en su repertorio para hacer sus diferentes obras, Halcón considera que la temprana utilización de esta modalidad en los trabajos de Ureña denota lo informado que estaba sobre el trabajo de Balbás. Otro de los problemas que explica Halcón es la aplicación de los tratados de arquitectura, éstos fueron relevantes porque en ellos se estipulaba qué se iba a hacer, cómo se iba a hacer y los materiales que se emplearían.

En la investigación Fátima Halcón hace un rastreo sobre el artista Felipe de Ureña y su obra, considera que la tipología retablística de este artista estuvo ligada a las propuestas de Balbás, aunque Ureña no llegó al grado de teatralidad o monumentalidad del hispano, ya que los elementos arquitectónicos son diferentes a las obras balbasianas. Uno de los puntos que destaca es que estos dos artistas tienen en común el haber trabajado con el pintor y ensamblador Francisco Martínez. Sin embargo, estas diferencias que se encuentran en los trabajos me hacen recordar el concepto acuñado por Gombrich llamado “La lógica de las situaciones”³⁷ que está relacionado con los problemas cotidianos a los que el artista se enfrentaba, el qué se hace y cómo se hace, pues la elaboración de retablos no era trabajo de una sola persona, en ellos participaban gremios y ello conllevó algunas situaciones complicadas a las que el artista enfrentó.

La autora alude a los siguiente en cuanto a quien participaba en la elaboración de retablos:

La construcción de un retablo conllevaba la intervención de un variado elenco de artistas, arquitectos, escultores, pintores, pintores de imaginería, ensambladores, entalladores, doradores y carpinteros acompañados de oficiales y aprendices³⁸.

³⁷ Ernst Gombrich, *Breve Historia de la Cultura*, (Barcelona: Ediciones Península, 2004), p. 120.

³⁸ Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, (España: Universidad de Sevilla, 2012), p. 44.

Algo que llamó mi atención acerca de los gremios era que estaban reglamentados, desde 1568, pues cada artista tenía un trabajo en concreto. La autora aborda los retablos de manera diferente a los investigadores anteriores, puesto que ella, investiga sobre cómo y quién hizo los retablos. La construcción de éstos no era cosa fácil, pues primeramente se hacía el trazo de la obra para ser presentada al cliente por lo regular era a una Orden religiosa, parroquia o cofradía, luego se solicitaba a un escribano público el contrato para fijar las condiciones de la obra, el cliente era quien podía tener la autoridad de fijar la composición, adorno e iconografía de la obra.

Una de las principales fuentes de financiación de estas obras fueron las órdenes religiosas y, en menor medida, cofradías, parroquias y capillas. En el caso de Ureña refiere que los primeros trabajos que hizo fueron con los franciscanos, pues el primer encargo del que se tiene conocimiento, fueron los retablos y el mobiliario para la sacristía del templo del convento de Toluca. Por otro lado, a los artistas les benefició que las órdenes religiosas les encargaran trabajo, pues tenían acceso a las bibliotecas que resguardaban tratados de arquitectura, libros de geometría y aritmética que ayudaban a perfeccionar sus conocimientos.

La construcción de retablos no era una tarea sencilla de parte de los artistas, porque a pesar de que éste era el autor de ellos en idea y diseño, los contratos, en ocasiones, estipulaban que debían incluir determinadas imágenes y cómo debían hacerse. Por lo regular las órdenes religiosas eran las que encargaban retablos, por ello eran ellos quienes financiaban la obra y podían pedir qué elementos deberían de llevar éstos. Además, estaban los gremios que eran otros mecenas para la construcción de estas obras. En estas participaban carpinteros, pintores, escultores, talladores, doradores, arquitectos, pintores de esculturas y aprendices.

En resumen y con base en los autores se puede mencionar que el barroco estípite fue una modalidad que tuvo una relevancia notable en Nueva España durante el siglo XVIII. Casi todos concuerdan en que fue el artista español Jerónimo de Albás el introductor de esta modalidad a la Ciudad de México al usar el estípite en el Retablo de los Reyes de la Catedral. Después Lorenzo Rodríguez a

mediados del siglo XVIII lo utilizó para construir la fachada del Sagrario Metropolitano y posteriormente se fueron propagando estas ideas artísticas por la región. Desde mi perspectiva el que esta modalidad fuera utilizada en un santuario importante como la Catedral Metropolitana fue factor para que varios artistas empezaran a reproducir obras con características similares; sin embargo, cada uno lo interpretó y empleó de diferente manera. Fátima Halcón en su escrito pone el ejemplo de Felipe de Ureña, quien fue difundiendo el barroco estípite en sus trabajos en el Bajío de una forma temprana, pues la autora considera que este artífice estaba bien informado de los trabajos de Balbás, pero hay diferencia entre sus trabajos.

Una problemática a la que abordaron autores como Víctor Manuel Villegas, Manuel González Galván, Elisa Vargaslugo, Joseph Baird, Fátima Halcón y Jorge Alberto Manrique es sobre el término “churrigueresco” como sinónimo de barroco estípite, los primeros dos autores antes mencionados consideran que sí existe el barroco churrigueresco en Nueva España porque hay obras en el país que tienen características de retablos hechos por José Benito Churriguera, en especial en el uso del estípite en las obras. Además de que Jerónimo de Balbás trabajó con Churriguera y por ello adoptó ideas que trajo a Nueva España al construir el Retablo de los Reyes, por otra parte, los demás investigadores mencionados discuten sobre si está bien empleado este término.

Hay varios elementos para diferenciar entre el churrigueresco y el barroco estípite, pues Churriguera no vino a Nueva España a hacer obras, Balbás a pesar de trabajar con él usó esta modalidad de manera diferente al darle mayor protagonismo en su obra, cuestión que considero como algo importante de su obra pues como se ha dicho en este trabajo el Retablo de los Reyes fue tan relevante para la época que se difundió por el centro del virreinato y varios artistas lo adoptaron y lo interpretaron de diferente manera. En ese caso como Fátima Halcón propone debería llamarse barroco “balbasiano”.

Por otra parte, Manrique considera al barroco estípite como un ejemplo de lo que realmente es una modalidad que se constituirá en un subestilo. El estípite

gradualmente cambió estructuralmente, paulatinamente se fue transformando y con el tiempo la pilastra fue modificada para que tuviera la funcionalidad de un nicho. Sin embargo, como lo refirió Manrique, las ideas se desgastan y la llegada del neoclásico a Nueva España pudo ser un factor para que esta modalidad decayera.

EL ANÁSTILO

Otra modalidad del barroco novohispano que se utilizó durante la segunda mitad del siglo XVIII fue el anástilo. Este término fue acuñado por Francisco de la Maza para definir los retablos que no contaban con soportes en sus estructuras³⁹, los retablos laterales de la iglesia de san Nicolás Peralta tienen características pertenecientes a ésta. Entre los rasgos distintivos del anástilo se encuentra que, a diferencia del estípite, no contaba con apoyos como columnas o pilastras. Fátima Halcón refiere que:

El retablo anástilo supone una reacción contra la trama arquitectónica dejando de lado los elementos estructurales con preferencia hacia superficies más planas. Los estípites se retraen dentro del cuerpo del retablo mientras que las calles avanzan ligeramente, perdiéndose el concepto tradicional de calles laterales (formadas por dos soportes y una superficie con hornacinas), como contraposición el vano principal de la calle central se proyecta hacia el exterior. Dentro de este proceso surgen tantas variantes como escuelas⁴⁰.

Con base en la cita anterior podemos ver que tanto las calles como los cuerpos de los retablos empiezan a perderse, pues no están tan marcados debido a los elementos decorativos de esta modalidad, además de que la autora considera que la eliminación del soporte del estípite contribuyó al desarrollo del anástilo. La misma autora propone que fue en Taxco donde los retablos anástilos tuvieron

³⁹ Elisa Vargaslugo, "Recordando a Francisco de la Maza" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVI, n. 84. (2004): p. 194.

⁴⁰ Fátima Halcón, *Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito novohispano*. Consultado el 15/11/18, https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/38551/halcon_trasvases_e_influencias.pdf;sequence=1.

mayor protagonismo y propició que los artistas tuvieran mayor campo y libertad de expresión a finales del siglo XVIII⁴¹.

El ejemplo donde se puede observar la transición del barroco estípite al anástilo es en la iglesia de Santa Prisca de Taxco. Algo que llama la atención es que el artista que estuvo a cargo de los retablos del templo antes mencionado fue Isidoro Vicente de Balbás, hijo de Jerónimo de Balbás, recordemos que fue a este último a quien se le atribuye la introducción del estípite a Nueva España. Elisa Vargaslugo menciona que: “Evidentemente Balbás hijo debía hacer algo diferente para su propia satisfacción y prestigio personal”⁴². Vicente de Balbás utilizó el anástilo para algunos retablos de Santa Prisca y en ellos se tenía influencia del barroco estípite usado en la capital, además refiere que el uso de esta modalidad resolvió el problema espacial del edificio pues era muy angosto.

Acerca de las características del conjunto de retablos de Santa Prisca (Imagen 4), Vargaslugo menciona lo siguiente:

Los estípites que se encuentran en los retablos del crucero están semiocultos por otros cuerpos colocados en los lados y frente a ellos, y en el altar mayor los propios cuerpos de los estípites pierden su fisonomía geométrica cubiertos por la rica ornamentación que se les adhiere, resultado, para muchos espectadores, irreconocibles a primera vista⁴³.

Con base en la cita anterior, el anástilo todavía conserva algunos elementos como el estípite, no obstante, la forma geométrica de éstos se pierde paulatinamente, en otras palabras, el estípite se va disolviendo.

Las obras de Santa Prisca datan de 1775, a pesar de que es el ejemplo más notorio del cambio del estípite al anástilo, ya había obras anteriores en Nueva España de retablos de esta modalidad, como el de la *Virgen de la Fuente* (Imagen 5), ubicado en el templo de Regina Coeli en la Ciudad de México fechado en 1739

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), p. 333.

⁴³ *Ibíd.*

y elaborado por Felipe de Ureña y Francisco Martínez⁴⁴, en el caso de España el anástilo se utilizó durante la primera década del siglo XVIII.



Imagen 4. Isidro Vicente de Balbás. Conjunto de retablos de santa Prisca. Iglesia de santa Prisca, Taxco, Guerrero. 1775. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/angelvega/3210540731>.

⁴⁴ *Ibíd.*

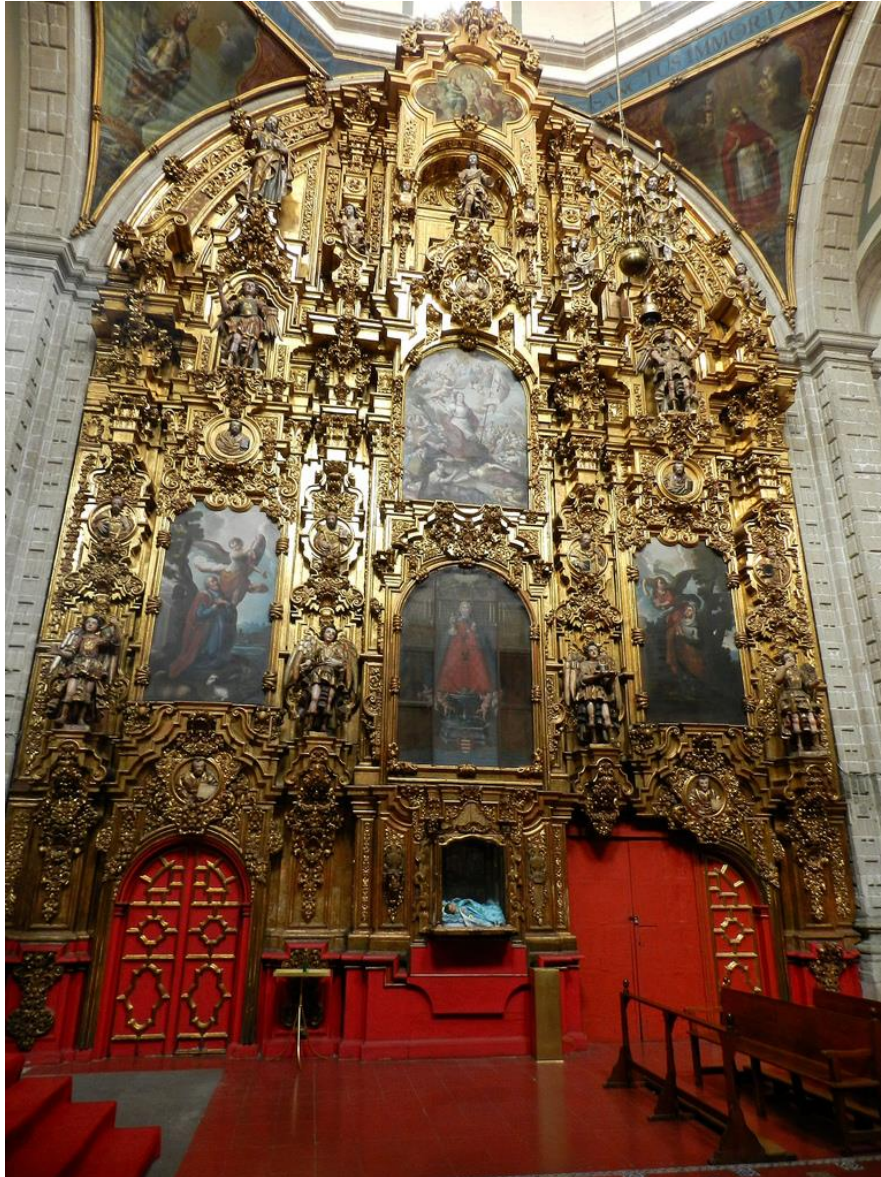


Imagen 5. Felipe de Ureña y Francisco Martínez. Retablo de la Virgen de la Fuente. Templo de Regina Coeli, Ciudad de México. 1739. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/jicito/9678161149/in/photostream/>.

Otra de las características de esta modalidad es que es decorativa ya que, como se mencionó con anterioridad, al no haber sido empleado como apoyo arquitectónico se enfocó más en el modelado que en el labrado. Además de

Taxco, otros lugares como Puebla y Oaxaca también tuvieron mayor presencia de retablos anástilos⁴⁵.

Con base en lo anterior, el anástilo es una transformación de elementos formales usados en el estípite, donde paulatinamente se fueron perdiendo las calles y los cuerpos de los retablos, pues dejaron de estar marcados. Además de que se caracterizó por la carencia de soportes como columnas, pilastras o estípites y contenían más ornamentación. Asimismo, hay suficientes elementos para proponer que los retablos de la iglesia de San Nicolás Peralta datan de la segunda mitad del siglo XVIII, debido a que el uso de estas dos modalidades tuvieron su esplendor a mediados de esta centuria.

⁴⁵ Manuel González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano", *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVIII. n. 30. (1961): p. 61.

CAPÍTULO 2.- LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS PERALTA Y SUS RETABLOS

HISTORIA DEL TEMPLO DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO

La iglesia de San Nicolás de Tolentino se ubica en el poblado de San Nicolás Peralta, municipio de Lerma en el Estado de México. Se estima que el templo perteneció a la Orden de los Carmelitas Descalzos del siglo XVII hasta el XIX, por el momento no se ha podido corroborar la fecha exacta de edificación de la capilla; sin embargo, en la fachada se observan elementos artísticos del barroco estípite, modalidad que se utilizó a mediados del siglo XVIII.

Actualmente la portada del edificio está pintada de blanco (Imagen 6), se puede dividir en dos cuerpos con remate. En el primero se encuentra el acceso principal en forma de arco de medio punto y cuenta con un portón de madera, de cada lado se encuentra una pilastra-estípite, ambas se apoyan sobre un plinto abultado que sobresale del edificio, la altura de éstas abarca el primer cuerpo y se encuentran seccionadas por tres molduras.

En la parte central del segundo cuerpo se observa la ventana coral abocinada de forma mixtilínea, este rasgo nos permite inferir que la obra se estaba concluyendo durante el último cuarto del siglo XVIII o que la ventana se añadió en esas fechas, ésta se encuentra enmarcada entre dos pares de estípites seccionados por cinco molduras de menor tamaño. De la última de éstas se desprenden dos volutas que se dirigen hacia la parte central.

En medio de la parte superior se encuentra un pequeño nicho que tiene una escultura de La Virgen que parece ser reciente, de base tiene una guardamalleta de tres cuerpos mixtilíneos sobrepuestos. Conviene hacer notar que regularmente la guardamalleta es sencilla y más pequeña que el nicho; sin embargo, éste no es el caso, el nicho está flanqueado por dos volutas. El remate es mixtilíneo con cuatro pináculos en las superficies horizontales. Todo este conjunto está coronado por una cruz.



Imagen 6. Fachada de Iglesia de San Nicolás Peralta. San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Hacia el oriente se encuentra la torre campanario, se eleva sobre un cubo que tiene la altura del segundo cuerpo de la fachada (Imagen 7). Consta de dos cuerpos, integrados por cuatro vanos de forma de arco de medio punto que sirven para sostener las campanas, alrededor de la torre se observan 16 molduras pintadas de rojo oscuro. En la parte superior se eleva un tambor y sobre éste una base hexagonal que recibe un cupulín de poca elevación y decorado con mosaicos. Además, la decoración se completa con pináculos, en las cuatro esquinas de la torre y el cupulín.

La planta es de cruz latina, en el crucero se encuentra una cúpula de gajos decorada con mosaicos y tambor ochavado con ventanas. En la parte superior remata con una linternilla que permite una mayor iluminación y, finalmente, una cruz tallada.



Imagen 7. Iglesia de San Nicolás Peralta. San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: MDS.

En cuanto a la edificación de la iglesia se estiman diferentes fechas, el cronista Sonny García menciona:

En el municipio se encuentran grandes obras arquitectónicas, de tipo religioso, una de ellas es la capilla de la que fue la hacienda de San Nicolás Peralta (...) La hacienda fue fundada durante el siglo XVII y la capilla se construyó mucho después, probablemente hacia mediados del siglo XVIII⁴⁶.

Considero que el autor propone ese siglo guiándose por las características formales de la fachada en donde resaltan los estípites. Sin embargo, contrario a lo que García propone, Vicente Mendiola refiere que la estructura arquitectónica del templo pertenece al siglo XVII⁴⁷ y que poco a poco fue sufriendo cambios. En su descripción, este último, menciona que al lado de la puerta de entrada se encuentran “cuatro columnas toscanas sobre altos pedestales (...) Todavía

⁴⁶ Sonny García Vázquez, *Lerma. Monografía municipal*, (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999), p. 96.

⁴⁷ Vicente Mendiola, *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, (México: Ediciones del Estado de México, 1985), p. 187.

encima de éste hay un ático que sirve de apoyo a dos columnas superiores también toscanas”⁴⁸.

Mendiola alude a este templo como “la imagen de auténtico estilo Manierista del siglo XVII”⁴⁹ y que conforme pasó el tiempo se fueron añadiendo elementos pertenecientes a los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, la explicación que hace del templo no corresponde a lo que se observa actualmente, pues describe cuatro columnas toscanas en el primer cuerpo y dos en el segundo, contrario a los dos estípites del primer cuerpo y las cuatro del segundo.

Por otro lado, el barroco estípite en la arquitectura fue posterior a los retablos, como es sabido fue impulsado por la construcción de la fachada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México que es una de las más representativas de esta modalidad y fue elaborada por Lorenzo Rodríguez en 1768; no obstante, hay obras anteriores a la construcción de la fachada del Sagrario que cuentan con estípites, por ejemplo: “la portada principal del colegio de san Idelfonso, la fachada de la iglesia de santo Domingo, el del Colegio de Niñas, o los del palacio arzobispal, mandado a construir por el arzobispo Vizarrón y Eguiarreta en 1743”⁵⁰.

Lo que se buscaba con esta modalidad en el primer cuarto del siglo XVIII era el efecto escenográfico en las obras, por ello no se implementó una restructuración de las plantas de los edificios porque no era necesario. En la fachada de la Iglesia de san Nicolás Peralta se puede observar lo anterior, aunque a diferencia de grandes construcciones religiosas su portada no está muy ornamentada y no es de grandes dimensiones, pero los elementos que contiene no son sencillos. En cuanto a la planta del edificio tiene forma de cruz latina que era muy común en la construcción de templos, Fátima Halcón respecto a esta problemática menciona:

El barroquismo no afectó tanto a las plantas de los edificios como a la búsqueda de soluciones novedosas de tipo decorativo, con una preferencia por las formas geométricas y las líneas quebradas llenas de significado y de movimiento. El retablo se convierte en

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.* p. 188.

⁵⁰ Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, (España: Universidad de Sevilla, 2012), p. 32.

pedra al componer los arquitectos grandes fachadas escenográficas, más parecida a un proyecto retablístico que arquitectónico (...). La incorporación de estípite en la arquitectura incrementó la tendencia hacia lo quebrado, hacia el movimiento de planos, hacia los remates en venera o cascarón, en definitiva, hacia lo meramente escenográfico y efectista⁵¹.

Con base en la cita anterior, se puede corroborar que la fachada de la iglesia de san Nicolás Peralta no pretende asemejarse a un retablo, ya que no cuenta con calles ni esculturas dentro de nichos (a excepción de la de la Virgen, pero es probable que fuera puesta posteriormente). También se puede inferir que los aspectos escenográficos de las portadas tienen una relación con la religiosidad novohispana pues se preferían portadas ornamentadas que sobrias, los dos estípites quebrados del primer cuerpo sostienen parte de la obra, pero los del segundo se encuentran como ornamentación, ya que los estípites están tallados.

No obstante, los elementos que se encuentran en el segundo cuerpo permiten deducir que la intención del arquitecto era que la atención del espectador se centrara en la parte de la ventana coral que está en el centro, también por los roleos moldeados que salen del remate y de los estípites del segundo cuerpo. En el caso del estilo barroco se le daba importancia a lo simbólico. Elisa Vargaslugo propone que: “Al católico pueblo hispanoamericano y a sus alarifes barrocos les interesaba primordialmente, antes que lo estructural, lo simbólico”⁵². Ejemplo de ello son las esculturas que se encuentran en portadas de iglesias, inclusive dentro de ellos como en el caso de retablos, pues contienen una serie de esculturas y pinturas que representan un mensaje.

Al igual que sucedió con los retablos, la difusión del estípite en la arquitectura en la Nueva España se fue adaptando dependiendo a la concepción y las zonas donde se encontraban los artistas. La modalidad se propagó y la propuesta de Lorenzo Rodríguez fue continuada hasta la llegada del neoclasicismo⁵³, aunque

⁵¹ *Ibíd.* p. 31.

⁵² Elisa Vargaslugo, *Las Portadas Religiosas de México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), p. 309.

⁵³ Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, (España: Universidad de Sevilla, 2012), p. 35.

también influyó el agotamiento de las ideas de los artistas a la hora de realizar obras por la llegada de nuevas propuestas.

Como se mencionó anteriormente no se cuenta con la fecha exacta de la edificación de la hacienda y de la capilla, pero se estima que estuvo en manos de la Orden del Carmen del siglo XVII hasta el XIX, ésta se distinguía de otras por la prosperidad de sus haciendas debido a una buena organización económica donde lo fundamental eran sus huertos y haciendas⁵⁴.

La hacienda de San Nicolás Peralta se encontraba junto con la de Santa Catarina que es de un pueblo vecino en la jurisdicción de Lerma y de acuerdo con Alfonso Martínez Rosales, éstas alcanzaron un gran poder económico⁵⁵. En fuentes más antiguas se encuentra un documento de capellanías donde se menciona que estas haciendas se encontraban en litigio y fueron rematadas a don Manuel Aldaco en 1743⁵⁶.

En el siglo XIX la hacienda cambió de propietarios y de acuerdo con la monografía municipal de Lerma, en 1830 fue adquirida por Miguel Cerón, posteriormente por Gregorio de Mier y Teherán⁵⁷, no obstante, Dionisio Victoria menciona que en 1845 estaba ya en posesión de don Juan de la Cruz al comprársela a don Fausto Marcial de Urrutia⁵⁸, actualmente de la hacienda sólo queda la iglesia que pertenece al clero secular, un arco y una construcción que se usa como biblioteca pública.

Debido a las características arquitectónicas del edificio, Romero de Terreros considera que data del siglo XVIII, pues menciona es una obra meramente

⁵⁴ Eduardo Baéz Macías, "El retablo de Fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Estado de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVIII n. 49. (1979): p. 73.

⁵⁵ Alfonso Rosales Martínez, "La provincia de San Alberto de indias de Carmelitas Descalzos", *Historia Mexicana*. Vol. 31. n. 4. (1982): pp. 491-492.

⁵⁶ Dionisio Victoria Moreno, *El convento de la purísima concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*, Tomo I. (México; Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979), p. 157.

⁵⁷ Sonny García Vázquez, *Lerma. Monografía municipal*, (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999), p. 82.

⁵⁸ Dionisio Victoria Moreno, *El convento de la purísima concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*, Tomo I. (México; Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979), p. 175.

“churrigueresca”⁵⁹. Con base en lo que anteriormente hemos analizado sobre la implementación del estípite en la arquitectura, su función y sus rasgos, podemos inferir que el templo pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII.

En la época novohispana era común que las haciendas medianas y grandes contaran con una capilla para los trabajadores porque en ocasiones la comunidad de origen de éstos se encontraba alejada, además de que estaban aislados de la población, en cuanto a la construcción de las capillas el ajuar dependía de los dueños⁶⁰. Por ajuar se refiere a los objetos que se tenía para oficiar misa, incluyendo las representaciones artísticas, en san Nicolás Peralta se encuentran tres retablos que probablemente no pertenecían originalmente al edificio, pero este punto se abordará más adelante con mayor detalle, ya que esto influye en la forma en cómo se acomodaron estas obras en la iglesia y afecta tanto al espacio arquitectónico como a la interpretación de las mismas.

La advocación de la iglesia es San Nicolás de Tolentino. Cabe resaltar que este santo no pertenece a la Orden de los Carmelitas Descalzos, sino que a la de los Ermitaños de San Agustín, sus atributos tienen relación con la salvación de las almas del purgatorio y la sanación de distintas enfermedades⁶¹. San Nicolás de Tolentino también es la advocación del retablo principal y de las 11 esculturas que se encuentran en la obra es la única junto con la de la Virgen del Carmen que vistieron. En el caso de estas dos esculturas que están vestidas son las que más resaltan, pues la población celebra sus fiestas, a la Virgen del Carmen el 16 de julio, mientras a San Nicolás de Tolentino el 10 de septiembre.

Cabe la posibilidad de que la relación de algunos santos carmelitas con San Nicolás de Tolentino sea por el poder de sanación de los enfermos, pues en el retablo principal en el tercer cuerpo, tercera calle se encuentra la escultura de san Pedro Tomás, a quien se le consideraba abogado ante la peste y las enfermedades.

⁵⁹ Manuel Romero de Terrenos, *Antiguas haciendas de México*, (México: Editorial Patria S. A., 1956), p. 49.

⁶⁰ Gisela Von Wobeser, *La formación de la hacienda en la época colonial*, (México; Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1989), p. 84.

⁶¹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano*, (Barcelona; Ediciones del Serbal, 1997). P 443.

LOS RETABLOS Y EL TEMPLO

Como se mencionó anteriormente, es muy probable que los retablos de la iglesia de san Nicolás Peralta no fueron planeados originalmente para ese edificio, pues las dimensiones de éstos no concuerdan con el espacio arquitectónico.

Las iglesias novohispanas no fueron copias de las de Europa, se creó un arte propio, por ello, su estructura fue diferente, ejemplo de ello es que las iglesias en Nueva España tienen volúmenes cúbicos y rígidos⁶², en el caso del barroco en esta parte se dio de diferente manera tanto en retablos, escultura, pintura y la arquitectura no fue la excepción.

Manuel González Galván menciona:

El hecho de que en nuestro barroco se subrayan determinados elementos como fachadas, torres, cúpulas y retablos, descuidando los muros laterales y volúmenes secundarios. Esta aparente discordancia podría ser tomada como un defecto de composición, y hay, quien así lo considera, pero si observamos los templos virreinales, no sólo como edificios aislados, sino como integrantes de una población y aun de todo el paisaje, salta a la vista el acierto de ese llamar la atención sobre lo que señorea el espacio, o sea, las fachadas como referencia de límite de calles y plazas, y las torres y cúpulas para señalar perspectivas más dilatadas⁶³.

En el caso de la iglesia en cuestión hay un problema, puede que en el siglo XVIII esta capilla no se integrara a la población, pues era parte de una hacienda, por lo mismo estaba separada de la comunidad y era para culto de quienes trabajaban ahí, aunque actualmente sí cumple esa función al ser el centro de la localidad por ser la iglesia de la población. Por otra parte, se puede observar lo dicho por González Galván, pues el edificio resalta la fachada, la torre, la cúpula y por dentro los retablos, los muros laterales no sobresalen hacia la vista del espectador, cabe la posibilidad de que el propósito del arquitecto fue hacer que de todo el edificio la fachada fuera la que atrajera la atención del espectador.

Las iglesias tenían una función y al planearla arquitectónicamente se contemplaban espacios para los retablos; no obstante, en el caso de los retablos

⁶² Manuel González Galván, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, (México; Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), p. 18.

⁶³ *Ibíd. pp.* 18-19.

cuando se mandaban a hacer para un templo, el artista debía contemplar las dimensiones del edificio para que hubiera equilibrio con la obra.

Algo común en la estructuración de las plantas de los edificios es que los arquitectos preferían hacerlas en forma de cruz latina, priorizaron formas más rectas que curvilíneas contrario a algunas iglesias de Europa. Las dimensiones que se establecieron en las construcciones lograron una nitidez espacial, pero posteriormente, se añadieron elementos secundarios como retablos y capillas; sin embargo, Galván propone que éstos no perturban a los edificios porque desde la fachada, la nave y el retablo se constituye una unidad⁶⁴.

Acerca de los espacios a donde se construían los retablos, el mismo autor propone:

Es muy significativo el hecho de que en los libros donde se hablaba del barroco europeo abundan las plantas de los edificios, para poder aclarar la idea espacial, porque en aquel barroco el movimiento de las plantas, por sí solo, explica y aclara en mucho la forma espacial que sobre ella actúa. No sucede así en el barroco mexicano, donde las plantas, por su estereotipada monotonía en la distribución y composición no dice casi nada (...) Es más comprensivo y lógico suponer que la voluntad formal de nuestro barroco escogió la *sencillez espacial y la complicación decorativa* como ingredientes esenciales, a fin de compenetrarlos y fundirlos de acuerdo con su peculiar gusto plástico y sus intenciones didáctico-religiosas⁶⁵.

Con base en la cita anterior, considero que Galván complementa lo que ya se había explicado sobre la preferencia de la innovación por parte de los artistas novohispanos en cuanto a fachadas y retablos, no se reprodujeron modelos europeos o reestructuración, no era una falta de originalidad, sino que prefirieron estructuras sobrias.

En las iglesias novohispanas los retablos tenían una función específica, debido a que en un principio fue una labor didáctica y conforme pasó el tiempo derivaron en representaciones de la vida de santos que variaban en historias de fundadores, sanadores, educadores y mártires, al estar ubicados en el presbiterio llamaban la

⁶⁴ *Ibid.* pp. 30-31.

⁶⁵ *Ibid.* pp. 32-33.

atención del devoto, ya sea por su gran dimensión, monumentalidad o teatralidad, por ello lograron una autonomía, dado que no son obras meramente ornamentales. No obstante, en cuanto a la arquitectura y los retablos refiere que: “Nada se aleja, sino que, por el contrario, se coordina y dirige hacia el retablo y aunque éste se despliega a lo ancho y a lo alto, no rebasa el límite que le ha sido marcado”⁶⁶. Aquí hay un problema que permite proponer que los retablos de San Nicolás Peralta no pertenecen originalmente a la iglesia, pues los tres rebasan las dimensiones de los muros donde se ubican, además de que no son obras completas, sino piezas de otros retablos y algunos lienzos de la pintura que está alrededor han sido forzados para que entraran al lugar donde se ubican.

Anteriormente se mencionó que el arte fue concebido y empleado de manera diferente en Nueva España que en Europa. Las necesidades eran diferentes y como ejemplo encontramos la arquitectura, la pintura y escultura. Manuel Toussaint propone que la arquitectura de pequeños templos o parroquias llegó a ser poco variada y que a pesar de que el “churrigueresco” era un estilo en apariencia meramente ornamental siguió usando las plantas de siglos anteriores. En el caso de pequeñas construcciones religiosas menciona que: “son iglesias con planta de cruz latina, vigoroso crucero en cuyo centro se yergue una cúpula, con o sin tambor (...) y en el cabo de la cruz, la sacristía, las oficinas parroquiales, o sea el cuadrante”⁶⁷. Si recordamos la descripción de la Iglesia de San Nicolás Peralta, en aspectos generales concuerda con lo propuesto por Toussaint, por ejemplo, en la estructura y la cúpula que se encuentra en el crucero.

Por otra parte, Romero de Terrenos refiere: “la arquitectura mexicana de la época virreinal fue hija legítima de la española”⁶⁸, además de que los arquitectos españoles en el siglo XVIII usaron formas complejas en la composición del barroco por el quiebre de estructuras. Por lo tanto, según el autor las construcciones españolas deberían ser reproducidas de igual manera en Nueva España, no

⁶⁶ *Ibid.* p. 40.

⁶⁷ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, (México; Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983). p. 99.

⁶⁸ Manuel Romero de Terrenos, *El en México durante el virreinato*, (México; Editorial Porrúa, 1951), p. 11.

obstante, como lo hemos visto en, ya que las estructuras fueron sobrias y de formas rectas. Sin embargo, agrega una observación acerca de que, a pesar de la ornamentación y exuberancia, estos elementos concuerdan con la estructura del edificio y debe de haber un equilibrio.

Otro autor que concordó con Romero de Terrenos fue Edmundo O 'Gorman refiriendo que: "los países provenientes de raíz hispánica fueron construidos a manera de copias del modelo metropolitano"⁶⁹, en cuestiones como leyes, instituciones y forma de gobierno se imitó a la metrópoli; no obstante, en cuanto a la arquitectura, escultura y pintura en Nueva España fue distinto debido a que su incorporación e interpretación fue diferente.

Los problemas de espacio no sólo se encuentran en los interiores simples, los sitios decorativos presentan también esos conflictos, pues al determinar los lugares de los muros se crea un nuevo espacio⁷⁰, por ejemplo, en la construcción de los retablos que estaban concebidos para esos lugares se crearía una nueva superficie.

La arquitectura empleada por la Orden de los Carmelitas Descalzos no era diferente a la de otras, pues no hay un estilo arquitectónico exclusivo de ésta. Como se ha dicho la planta de la iglesia en cuestión es de cruz latina y es una construcción sobria, pues no es una capilla de gran dimensión, la parte que más resalta a la vista del espectador es la fachada.

En cuanto a los retablos, el principal ubicado en el presbiterio como se ha mencionado anteriormente tiene como advocación a San Nicolás de Tolentino (Imagen 8), al igual que la fachada de la iglesia es de modalidad barroco estípite, mide aproximadamente nueve metros de alto por cuatro metros de ancho. Otra cuestión es que esta obra parece ser que está incompleta, ya que se puede notar a los lados que fue cortada y adecuada para el sitio donde se encuentra, no obstante, el tercer cuerpo sobresale del muro y no corresponde con el espacio arquitectónico, además cuenta con pinturas alrededor referente a la vida de Santa

⁶⁹ Luis Ortiz Macedo, *El arte del México virreinal*, (México; Secretaria de Educación Pública, 1971), p 63.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 81.

Teresa de Ávila, sin embargo, dos de ellas narran una historia diferente, son acerca de la Ascensión de san Elías en la carroza de fuego.



Imagen 8. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el crucero donde se encuentra la cúpula, en la base del tambor hay mosaicos permiten la entrada de luz a la iglesia, además de que en los muros laterales se observan ventanas ubicadas en la parte superior de los retablos que se encuentran ahí. En caso de que los retablos hayan llegado posteriormente (que es lo más probable) es factible pensar que fueron modificados al cortar parte de la obra para que la ventana fuera parte del retablo.

Por otra parte, algunas pinturas que se encuentran alrededor de los retablos también presentan cambios, dado que están un poco dañadas por el paso del tiempo o por la humedad han ido perdiendo su color original, además de que unas cuantas están manchadas con gotas de pintura blanca. Las mejor conservadas se encuentran en los extremos del presbiterio. Otro problema se detecta en la puerta que da hacia la sacristía, ya que ésta tiene forma de arco de medio punto

sostenida por columnas talladas, en la parte superior salen otras dos del arco unidas por una cornisa; sin embargo, la puerta de madera no tiene la forma del arco, sino es rectangular. Las dos pinturas que refieren a la Asunción de San Elías se encuentran de lado derecho y superior de la puerta y fueron adaptadas para aquel lugar (Imagen 9).



Imagen 9. Puerta de la sacristía. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Los retablos laterales son de menor dimensión que el principal, ambos miden aproximadamente 5.3m de alto por 4.6m de ancho, a diferencia del de San Nicolás de Tolentino éstos tienen características artísticas pertenecientes a la modalidad del barroco anástilo. El retablo lateral derecho tiene como advocación al Señor de la Caña (Imagen 10) y el izquierdo a la Virgen de los Dolores (Imagen 11). En ambos hay pintura alrededor, la diferencia es que la dimensión del muro donde se encuentran no fue sobrepasada; sin embargo, algunos lienzos fueron forzados

para que ocuparan de manera adecuada ese espacio y prueba de ello son los ángeles pasionarios que están en la parte superior de los retablos porque fueron cortados para que pudieran estar en el espacio que hoy ocupan, otro punto es que los retablos son pequeños y parecen ser piezas de obras más grandes. Otro aspecto que permite sostener la hipótesis de que estas obras llegaron posteriormente es la forma en la que están acomodadas.

Clara Bargellini menciona que la lectura de retablos debe de realizarse de izquierda a derecha, de la parte inferior hacia la superior de un lado al otro, en primer lugar los retablos laterales contienen temas cristológicos y marianos, del lado izquierdo se encuentran representadas escenas de la pasión y del derecho sobre la vida de María, José e infancia de Jesús, sería lógico que si la lectura de estas obras es de izquierda a derecha, el primer retablo fuera el que hace referencia a María y primeros años de Jesús y no al revés que es como están ubicados.

Otro problema es que en la pintura que se encuentra alrededor no hay una narración cronológica de las escenas representadas, puesto que fueron colocadas como mejor se consideró. Lamentablemente, algunos lienzos no son perceptibles por el paso del tiempo, en específico el que se encuentra en la parte central superior del retablo de la Virgen de los Dolores, dado que la pintura se ha perdido en su totalidad, pero por la temática de las demás obras probablemente se representó la Anunciación de María.



Imagen 10. Retablo del señor de la Caña. Iglesia de San Nicolás Peralta Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 11. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Con base en lo que se ha analizado, el barroco novohispano fue utilizado de diferente manera, debido a que la interpretación y las ideas estéticas de los artistas fueron distintas a las de Europa, ejemplo de esto es la modalidad estípíte empleada durante la mitad del siglo XVIII, pues se prefirió que las fachadas de iglesias e inclusive de hospitales, casas habitación y retablos fueran más monumentales y escenográficas. Los ejemplos más representativos son el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México construido entre 1718 y 1725 y, en el caso de la arquitectura, la fachada del Sagrario Metropolitano que fue terminada por Lorenzo Rodríguez en 1768.

En la iglesia de San Nicolás Peralta se observa que la fachada tiene características de esta modalidad; no obstante, al ser la capilla de una hacienda que perteneció a la Orden del Carmen durante el siglo XVII hasta el XVIII, la portada no es de gran dimensión, esto no quiere decir que sea una fachada sencilla. En cuanto a la forma de la planta del edificio es de cruz latina, cosa que era muy común en la construcción de centros religiosos. Los artistas novohispanos prefirieron innovar en la pintura y escultura, no en la arquitectura, esto no se debió a la falta de capacidad de los artistas, sino que no se hicieron reconstrucciones de plantas porque no eran necesarias.

El espacio arquitectónico juega un papel relevante en el arte novohispano, pues era el lugar dedicado a las obras, los retablos de San Nicolás Peralta aparentemente no pertenecieron originalmente a este edificio, pues las dimensiones de éstos no concuerdan con la arquitectura del lugar. El problema que surge a raíz de esto es que se pierde el sentido narrativo de las obras, ya se ha mencionado que las pinturas alrededor de los retablos, en concreto los laterales fueron colocados de manera diferente a lo que podría ser una narración lógica de los episodios de la vida de María, José e infancia de Jesús, asimismo de la Pasión de Jesús.

La fachada de la iglesia y el retablo principal pertenecen a la modalidad del barroco estípíte, mientras que los laterales son anástilos, también las características arquitectónicas permiten proponer que la iglesia data de la segunda

mitad del siglo XVIII, según documentos de capellanías se tiene registro que la hacienda llevaba el nombre de San Nicolás de Tolentino, puede ser que esta fuera la razón por la que la iglesia al igual que el retablo principal tenga esta advocación, aunque en dicho retablo considero que se la da la misma importancia a la Virgen del Carmen pues además de ser la santa patrona de los carmelitas también al igual que San Nicolás de Tolentino está vestida y a ambos se les considera cuidadores de las almas del purgatorio.

CAPÍTULO 3.- ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

RETABLO DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO

Este retablo es el principal y está dedicado a San Nicolás de Tolentino (Imagen 12), mide aproximadamente nueve metros de alto por cuatro de ancho. Fue elaborado en madera y es dorado, cuenta con sotobanco, predela, consta de tres cuerpos y remate. Sus tres calles están divididas por cuatro estípites ornamentados con imágenes de ángeles que se repiten en gran parte de la obra; hay nueve representaciones de santos y una de Dios Padre. A los costados del mueble, hay pintura sobre la vida de Santa Teresa de Ávila.



Imagen 12. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Para la lectura del retablo nos basaremos en la metodología mencionada por la doctora Clara Bargellini donde refiere que comúnmente estas obras son leídas del ángulo inferior izquierdo hacia la derecha y sigue un movimiento de lado a lado hacia arriba. Con base en lo anterior la primera obra es la escultura de una Dolorosa vestida con túnica y manto, las manos están en posición de oración, tiene una mirada de sufrimiento que se dirige a lado izquierdo del retablo donde no

hay otra escultura, por ello considero que fue movida de su lugar original (Imagen 13).



Imagen 13. Virgen Dolorosa. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

La siguiente representación es de San Nicolás de Tolentino, que es una escultura policromada sobrevestida y se encuentra en el nicho central. Se representa como un joven de rostro serio, cabello corto y levemente rizado, la casulla que lo cubre es de color blanco ornamentada al frente con un galón rojo con estrellas doradas, esta vestimenta se cambia en algunas ocasiones; en su mano izquierda sostiene un pan y en la derecha un cáliz (Imagen 14).

San Nicolás de Tolentino está relacionado con el resguardo de los enfermos y las almas del purgatorio, el pan que sostiene está asociado con un lapso de su vida, cuando se enfermó de gravedad, entonces comenzó a orar pidiendo ayuda a la Virgen y a san Agustín, en sus sueños se le aparecieron y la Virgen María le dijo señalando una plaza: “Manda allá a alguna señora para que pida para ti un pan

fresco en nombre de mi hijo Jesucristo. Cuando lo hayas recibido, cómelo mojado en agua y recobrarás la salud”⁷¹.

Al hacer lo ordenado en el sueño y después de orar recuperó la salud, por lo que después de comer los panes bendecidos en su nombre se le han atribuido milagros para la salud de los enfermos. Otro atributo es la estrella, puesto que se menciona que éste se le aparecía constantemente, el biógrafo Pietro Monterubbiano refiere lo siguiente acerca de este suceso:

Como indicio de sus milagros y de su maravillosa santidad, Dios le mostró la señal de una estrella. Una vez, habiendo estado largo tiempo en oración en su celda, se adormeció y he aquí que en sueños se le apareció una estrella brillante. Era una luz grande y seguía una trayectoria rectilínea, no por lo alto del cielo sino a ras de tierra. Le dio la impresión de que arrancaba de Castel Sant'Angelo, su pueblo natal, y que seguía en línea recta hasta detenerse delante del altar del oratorio de Tolentino, el altar donde él solía celebrar la misa cada mañana y donde, tanto de día como de noche, se detenía a orar⁷².

La estrella está ligada con lo milagroso que era San Nicolás de Tolentino en la tierra como en el cielo.



Imagen 14. San Nicolás de Tolentino. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

⁷¹ Àngel Peña. *San Nicolás de Tolentino un santo amigo*. (Lima: Sin editorial, Sin año), www.autorescatolicos.org/misc02/angelpena68.pdf, p.32.

⁷² *Ibid.* p. 32.

La tercera escultura es San Alberto de Sicilia, se le representa joven con tonsura, vestido con el hábito carmelita que cubre completamente su cuerpo a excepción de manos y cabeza, sostiene al Niño Jesús con su mano izquierda, sus atributos están relacionados también con la curación de enfermos y exorcizar a los poseídos⁷³, fue uno de los primeros santos venerados por la orden carmelita, por ello es considerado como patrón y protector de ellos (Imagen 15).



Imagen 15. San Alberto de Sicilia. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el segundo cuerpo primera calle se encuentra la escultura de un santo no identificado, es un joven con hábito carmelita, sus manos las tiene extendidas a la altura del vientre actualmente no tiene atributos perceptibles (Imagen 16).

⁷³ Ludovico Saggi, *Los Santos del Carmelo* (Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1972), p. 222.



Imagen 16. Escultura del segundo cuerpo, primera calle. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha de la escultura anterior se encuentra la figura de la Virgen del Carmen (Imagen 17), como se mencionó en párrafos anteriores es una imagen revestida y policromada, usa el hábito carmelita color marrón con blanco, su vestimenta está bordada con flores de tonalidad dorada y en ella se encuentra el escudo de la Orden del Carmen, en su cabeza tiene una corona, en la mano izquierda sostiene al Niño Jesús quien está vestido de color blanco y en la derecha lleva un escapulario. La escultura se encuentra dentro de un nicho, que por las características del retablo no pertenece originalmente a la obra, ya que en comparación del de San Nicolás de Tolentino es más pequeño y los elementos ornamentales son diferentes, esto hace que el nicho parezca cuadrado.

La Virgen del Carmen es considerada la protectora de la Orden, las ánimas del purgatorio y es vista como protectora de la venganza y enojo de Dios; además

como auxiliadora del contagio y la tentación del diablo⁷⁴. El escapulario que sostiene con la mano derecha se asocia con el que le entregó a San Simón Stock que es un símbolo de maternidad que a su vez se vincula con promesas que deben ser cumplidas con fidelidad, amor y entrega⁷⁵. Por otra parte, también el escapulario está relacionado con algo sacramental de la iglesia, pues tiene la misión de agregar a los fieles que así lo desean, Ludovico Saggi menciona que:

Al agregarse a la Orden del Carmen, los fieles se integran en toda la espiritualidad de la misma y no solamente en su aspecto mariano, que no es más que un aspecto de cristocentrismo carmelita⁷⁶.

El niño Jesús que carga en la mano izquierda tiene que ver con que ella es madre de Jesucristo y de los carmelos.



Imagen 17. Virgen del Carmen. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha de la Virgen del Carmen se encuentra san Elías, representado como un anciano de barba larga y calvo, viste con el hábito carmelita que deja ver los

⁷⁴ Ana Cristina Valero Collantes, "Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid" (tesis doctoral, Universidad de Valladolid: Sin año), p. 111.

⁷⁵ Mauricio Martín Blanco, *La Virgen del Carmen y el escapulario del Carmen, devoción, piedad, culto e historia*, (Sin lugar, Sin editorial, Sin año) p. 594.

⁷⁶ Ludovico Saggi, *Los Santos del Carmelo* (Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1972), p. 189.

pies, manos y cabeza. Actualmente no contiene un atributo con el cual pueda ser identificado; sin embargo, por la posición en que se encuentra pareciera que en algún momento la escultura sostenía una espada o una pluma en su mano derecha y en la izquierda estaba sosteniendo algo más pequeño que podría ser un libro. Su rostro mira hacia el lado izquierdo. Él es considerado como uno de los santos fundadores de la orden carmelita (Imagen 18).

En la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Salamanca, España, se encuentra una escultura similar a la del retablo (Imagen 19), por ello, también, propongo que se trata de san Elías. La devoción de los carmelitas a san Elías está en la idea de alejarse como el profeta lo hizo para tener una relación a solas con Dios⁷⁷, luchar contra el egoísmo para así ser dócil a las misiones del creador. En el caso de que el objeto que sostenía con la mano derecha fuera una espada, la escultura hace alusión a su ascensión, sin embargo, si lo que sujetaba en ambas manos era una pluma y un libro la referencia es distinta y tiene que ver con que Elías en el cielo fue encomendado por los ángeles con el trabajo de escribano celestial, pues fue el encargado de escribir el nombre y guiar el alma de los hombres justos.



Imagen 18. San Elías. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

⁷⁷Martín Martínez, *Elías, el que está de pie ante el rostro de Dios* (Querétaro: Editorial Santa Teresa, 2004), p. 80.



Imagen 19. Fraile Antonio de Jesús María. San Elías. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Salamanca.

La siguiente escultura se trata de un anciano calvo, tiene barba larga y canosa, viste con el hábito carmelita, sus manos las tiene extendidas a la altura del pecho y con la derecha sostiene un báculo (Imagen 20).



Imagen 20. Escultura del tercer cuerpo, primera calle. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el tercer cuerpo segunda calle se encuentra Santa Teresa de Ávila (Imagen 21), considerada como santa fundadora y, al igual que la Virgen del Carmen, como protectora de la Orden. Viste con hábito que cubre su cabeza, su vista está puesta hacia arriba donde se encuentra Dios Padre, esta representación tiene relación con las visiones místicas que experimentaba, en su mano derecha pareciera que sostenía una pluma y en la izquierda un libro, la escultura se encuentra dañada de ambas manos, en la derecha le falta el pulgar y en la izquierda medio dedo índice. El libro está relacionado con su faceta de escritora mística, entre ellos se encuentran consejos y normas de la labor religiosa y sobre su vida, como reformadora planteaba: “Devolver a la Orden carmelitana su brillo y esplendor a través de su austeridad”⁷⁸. Por otra parte, la mirada que se dirige hacia arriba en la escultura considero que representa las visiones que tuvo la Santa de Ávila de Cristo, el Niño Jesús, la Virgen María y San José.



Imagen 21. Santa Teresa de Ávila. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

⁷⁸ Alfredo Isai Garcia, *Santa Teresa* (Madrid: Publicaciones españolas, 1954), p. 13.

A la derecha se encuentra San Pedro Tomás (Imagen 22), vestido con el hábito de los carmelitas, se representa como un adulto joven con tonsura y el cabello levemente rizado, tiene la mano derecha situada en su pecho y la izquierda sostiene una palma de martirio con tres coronas, estos mismos atributos se pueden observar en la pintura hecha por Gabriel Canales en 1752 (Imagen 23), en ella además se observa una flecha atravesando el pecho del santo; dicha obra está exhibida en el museo de El Carmen en Toluca. En la parte inferior de la pintura vemos una cartela en donde se le reconoce como abogado ante la peste y las enfermedades.

Cabe la posibilidad de que en la escultura del retablo hubiera una flecha en el pecho, ésta estaría relacionada con una herida que recibió en la batalla de Alejandría y por esta razón también es considerado mártir.



Imagen 22. San Pedro Tomás. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 23. Gabriel Canales. San Pedro Tomás. Museo de El Carmen. 1752.

En el tercer cuerpo hay otras dos representaciones más pequeñas que están dentro de medallones, cada una se encuentra en los lados laterales del retablo, la del lado izquierdo pertenece a un anciano calvo con barba larga, la mano derecha la tiene extendida mientras que la izquierda toca su pecho (Imagen 24).

En el otro medallón hay una representación de una mujer que tiene una posición similar a la anterior, ella viste de túnica y manto que cubre su cabeza dejando su rostro y manos a la vista (Imagen 25).



Imagen 24. Medallón lateral izquierdo del tercer cuerpo. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía:

LMCH.



Imagen 25. Medallón lateral izquierdo del tercer cuerpo. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el remate se encuentra la representación de Dios padre sosteniendo al mundo que simboliza poder y abundancia, está rodeado de ángeles, se personificó como un hombre de barba y cabello largo con las manos estiradas mirando hacia abajo. Los ángeles se repiten en diferentes ocasiones en todo el retablo ellos son intermediarios entre Dios y los seres humanos, entre ellos hay rangos, los que se identificaron en la obra fueron los querubines, que son los que rodean a la escultura del creador y los que adornan los estípites, simbolizan la sabiduría del Padre, los ángeles están relacionados con la soberanía de éste (Imagen 26).

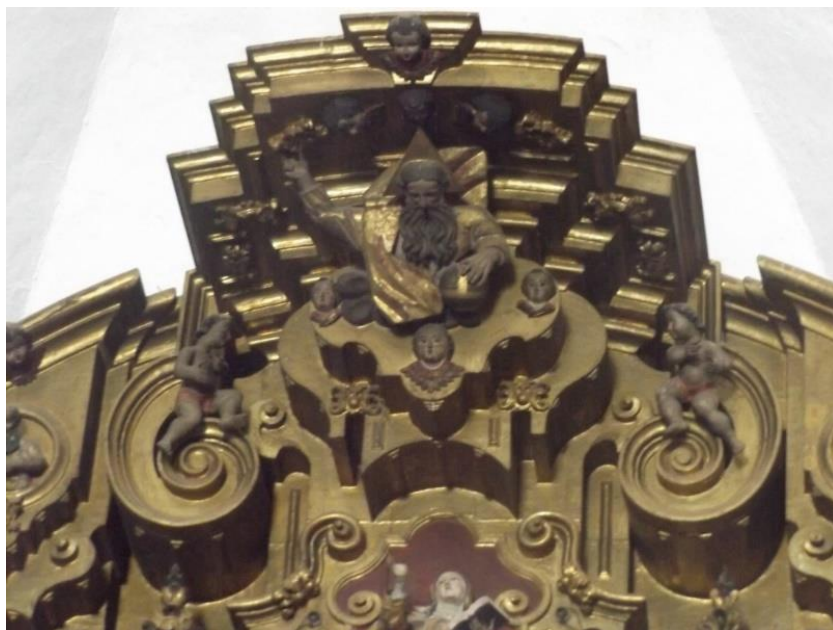


Imagen 26. Dios padre. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Como se ha mencionado en esta investigación el retablo mayor está dedicado a San Nicolás de Tolentino, a los costados hay pintura que narra episodios de la vida de Santa Teresa de Ávila. En total son ocho lienzos que rodean el retablo de San Nicolás de Tolentino, seis de ellos representan los episodios de la vida de santa Teresa en su labor como escritora y doctora de la iglesia y dos de ellos muestran el pasaje de san Elías elevándose hacia el cielo en una carroza de fuego.

Una de las hipótesis que planteo es que éste y los retablos del crucero llegaron de otro edificio posteriormente a la construcción del templo y que los lienzos fueron adecuados como mejor les pareció a los encargados del trabajo, ya que no existe un orden cronológico de narración de la vida de la santa.

En cuanto a la pintura novohispana del siglo XVIII, Manuel Toussaint considera que existió una decadencia, aunque no sólo en la Nueva España sino en general en todo el mundo⁷⁹, este autor no es el único que opina que hay diferencias entre

⁷⁹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México: Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983) p. 170.

la obra pictórica del siglo XVIII con respecto a la del XVII. Rogelio Ruiz Gomar en 1992 expuso que hubo una serie de cambios durante las primeras décadas del siglo XVIII, pues a diferencia del siglo anterior el dibujo fue de menor calidad, sin precisión en los contornos, ni contrastes de clarooscuro y con colores más claros y tenues que desembocan en una pintura más decorativa y dulce⁸⁰. Con respecto a los cambios que se refieren, éstos se encontraban ligados a las nuevas técnicas que los artistas fueron desarrollando; además de que con el tiempo fue cambiando el gusto en las representaciones que se llevaban al lienzo.

Mina Ramírez refiere que a mediados de este siglo en el centro de Nueva España hay una preocupación por parte de los artistas acerca de la importancia de sus actividades, menciona que: “resaltan dos grandes preocupaciones referentes al comercio de las pinturas y de los grabados: el demérito en la calidad de las obras al evadir la criba del maestro y la explotación de los oficiales de cualquier calidad en beneficio de comerciantes sin escrúpulos”⁸¹.

La cita anterior nos indica que los problemas que los artistas enfrentaron durante el siglo XVIII se deben a factores externos, anteriormente se mencionó que conforme pasa el tiempo el gusto de la representación iconográfica va cambiando, se considera a la pintura como una actividad intelectual, ya que:

En el caso de la pintura y de todas aquellas artes que se valen del dibujo, su ejecución consiste en la acción de concebir la idea y componer la representación de la naturaleza terrenal o celestial, lo que sólo podía hacer un *pictor doctus*. Dicha práctica científica, necesita no sólo el material, la técnica y la habilidad para manejar el pincel o el buril, sino el análisis y estudio o del objeto o del sujeto, tomada en cuenta la proporción y la dignidad de las figuras⁸².

Con base en lo anterior, los lienzos de Santa Teresa, los de la vida María y la Pasión de Jesús que rodean sus respectivos retablos demuestran los problemas que el artista tuvo que resolver tanto en espacio como en el juego de colores para

⁸⁰ Rogelio Ruiz Gomar, “La Pintura de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII” en *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992), p. 35.

⁸¹ Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXIII. n. 78. (2001): p. 116.

⁸² *Ibíd.* p. 118.

los efectos de luz y sombra. Recordemos que actualmente no contamos con el nombre del artista o taller que realizó los tres retablos, pues como se observó en el apartado iconográfico que concierne a estas pinturas, el artista conforme avanzaba en su trabajo resolvió los problemas del espacio. Como ejemplo tenemos la pintura de *La Comunión de santa Teresa*, donde se observa en la parte superior derecha un ángel con un ala desplegada y otra no debido a que el área de trabajo no le fue suficiente para que ambas estuvieran abiertas. No obstante, pareciera que algunos lienzos tuvieron un intento de restauración.

La representación de Santa Teresa de Ávila en Nueva España se remonta hasta el siglo XVII incluso antes de su canonización y los atributos usuales con los que se le identificó fueron los instrumentos de escritora como la mesa, la pluma, el tintero y el libro; mismos que se observan en algunos lienzos del retablo. Se ha propuesto que la difusión de la imagen de Santa Teresa como doctora fue temprana por el motivo de su beatificación en 1614 y, posteriormente, su canonización ocho años después, su imagen fue relevante no sólo para la Península Ibérica y sus colonias, sino también para el catolicismo en general como emblema de la lucha contra los protestantes “secuaces del demonio”⁸³. Esta representación se fue propagando tanto en pinturas, esculturas y grabados que llegaron a Nueva España, donde la difusión de este modelo fue mayor durante el siglo XVIII. Otro atributo que la distinguía como doctora de la iglesia era el birrete; sin embargo, cuando había ausencia de éste, la pluma y el libro hacían referencia a ello.

Probablemente la difusión de este modelo iconográfico en Nueva España y otros lugares de América se debe a que era común que las esculturas procesionales de la santa tenían el birrete como parte característica de la obra, además de que se le atribuye a la Orden del Carmen de propagar esta imagen, se hace referencia que: “la religión carmelitana en número de cien sujetos, llevó a la mística doctora santa Teresa, con hábito de tisú de plata guarnecido de diamantes y rubíes, y la borla del bonete toda de perlas netas gruesas que valieron su adorno en más de

⁸³ Antonio Rubial García, “El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XL. n. 42. (2018): p. 106.

100,000 pesos”⁸⁴, acerca de la cita anterior Antonio Rubial García propone que esta práctica procesional de la Orden del Carmen derivó en la producción de pinturas y grabados en las que santa Teresa aparece con un birrete. La labor doctoral de la santa fue fundamental para los carmelitas, puesto que representarla iconográficamente con él, simbolizaba su labor teológica en el ámbito religioso.

El primer lienzo del retablo hace referencia a los *Desposorios místicos de Santa Teresa* (Imagen 27), se observa en primer plano a Santa Teresa de Ávila vestida con el hábito carmelita color blanco con marrón, extiende sus manos para recibir un clavo de manos de Jesucristo, quien se encuentra a su lado y se personificó como un hombre de cabello largo y poca barba, con un resplandor alrededor de su cabeza, está vestido con un manto de tonalidad roja que cubre sus hombros, deja al descubierto el costado derecho de su pecho donde se puede ver la herida de la lanzada, el manto cubre de la cintura hasta poco más abajo de las rodillas, en la mano derecha sostiene una cruz y a los pies de Cristo hay una nube, hay nueve querubines en la pintura, tres están a los pies de Jesús, tres en la parte superior derecha otros tres en la superior izquierda y dos angelitos gesticulando y que parecen conversar en la parte inferior derecha.

A las espaldas de Santa Teresa de Ávila está una pequeña mesa cubierta con una tela dorada, con dos tinteros, dos plumas, un libro y una corona. El color que predomina en el cuadro es el gris y el azul cielo, para hacer una distinción entre lo terrenal y lo celestial.

En la escena que representa este pasaje de la vida de Santa Teresa se hace referencia a lo siguiente: “los regalos de Cristo habían sido el clavo, los tormentos de su Pasión y una luz muy clara para verse a sí misma en la humillación del pecado”⁸⁵, estos últimos elementos fueron representados en la obra. Algo que llama la atención es que el pintor representó las manos y pies de Cristo con las marcas de la Pasión y una mesa donde se encuentran los atributos que muestran la labor doctoral y de escritora, elementos que en otras pinturas no aparecen, es

⁸⁴ *Ibíd.* p. 108.

⁸⁵ Alfredo Isai García, *Santa Teresa* (Madrid: Publicaciones españolas, 1954), p. 13.

probable que la intención del artista fue exaltar la imagen de la santa, pues el birrete representado es de doctora en teología. En cuanto a la profundidad, la forma en que se dio ese efecto en general en las pinturas donde se representó la habitación de la santa fue por medio de las líneas que forman rectángulos en el piso; asimismo, los efectos de luz y sombra, dado que de la parte superior se perciben destellos de luz y las sombras que proyectan los personajes dan a entender al espectador de que ésta se proyecta detrás de ellos. También resaltan los pliegues del hábito de Santa Teresa, del manto de Cristo y la tela que cubre la mesa.



Imagen 27. Los Desposorios Místicos de santa Teresa. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Del lado derecho de esta obra se encuentra una pintura de *Santa Teresa y la Virgen María* (Imagen 28), en este cuadro predomina una tonalidad más oscura, en el centro está Santa Teresa de Ávila vestida con el hábito carmelita, su mirada se dirige hacia la Virgen María que tiene una corona en su cabeza y viste una capa de tonalidad azul, blanco y rojo decorada con flores rosas, sostiene con la mano izquierda al Niño Jesús que usa ropa que actualmente se percibe de color

nararanja, ambos están viendo a Santa Teresa de Ávila y pareciera que le van a entregar un objeto.

A los lados de María hay cinco querubines, cuatro del lado izquierdo y uno del derecho, los colores oscuros predominan en la mayor parte del lienzo, sólo en el centro hay tonos más claros que resaltan la escena antes descrita y debido al paso del tiempo la pintura se encuentra un poco dañada. El lienzo donde se realizó está deteriorado, del lado derecho se ha despintado, hay pocos espacios donde la pintura ha desaparecido dejando algunos espacios en blanco.

La relación de Santa Teresa con la Virgen María tiene que ver con la devoción de la primera hacia la segunda, se menciona que:

A lo largo de los escritos de Sta. Teresa, se puede evidenciar, que fue una buena alumna en el hogar familiar aprendiendo a encomendarse a la Virgen María como Madre y acudir a ella en sus necesidades, con lo cual pudo dar testimonio de su acción maternal hacia los que se acogen a su regazo (...) La Virgen además de ser su madre, era su señora, a quien pertenecían tanto ellos como los lugares que habitaban, a la cual debían servir, dando ella misma el mejor de los ejemplos y una patrona a quien acudir en busca de ayuda y protección⁸⁶.

La devoción de Santa Teresa hacia la Virgen María fue de gran importancia dentro de la Orden del Carmen, posiblemente el artista pretendió exaltarla en esta imagen que une a la Virgen María en la vida religiosa de la fundadora y de los carmelitas.

⁸⁶ Carmelo Teresa Juan, *La Virgen María en santa Teresa de Jesús* (Sin lugar de impresión: sin editorial, 20 de febrero del 2015), <https://carmeloteresajuan.wordpress.com/2015/02/20/virgen-maria-en-santa-teresa-de-jesus/>



Imagen 28. Santa Teresa y la Virgen María. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Del lado inferior derecho del retablo se hace referencia a *la Transverberación de Santa Teresa* (Imagen 29), de acuerdo con la biografía de la santa se dice que este suceso ocurrió alrededor del año 1560. La representación en Nueva España sobre este suceso tuvo mayor presencia durante los siglos XVII y XVIII, durante el virreinato las pinturas de santa Teresa fueron comunes en iglesias, monasterios y conventos, especialmente, en los asociados con la Orden del Carmen⁸⁷.

Usualmente se le representa joven, vestida con el hábito carmelita, tiene sus manos abiertas y se encuentra de rodillas viendo hacia arriba. Atrás de ella la sostiene un ángel de cabello largo y rizado, está vestido con una túnica verde con naranja, a un lado hay otro vestido de azul, reposando sobre una nube que tiene un símbolo que no es perceptible, él clava una flecha al corazón de la santa. En la parte superior de la composición hay cuatro querubines observando la escena, mientras que del cielo desciende una paloma blanca que vuela en dirección a Santa Teresa.

⁸⁷ Christopher C. Wilson, "Saint Teresa of Ávila's Martyrdom: Images of Her Transverberation in Mexican Colonial Painting" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXI. n. 74-75. (1999): p. 212.

En la habitación hay un escritorio cubierto por una tela roja, en éste se encuentran dos escritos, dos plumas, dos tinteros y un crucifijo. “La transverberación de Santa Teresa” es uno de los episodios más conocidos de su vida y tuvo lugar en el coro de la Encarnación de Ávila en 1559, la santa lo menciona de este modo:

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía (sic.) un ángel cabe mi hacia el lado izquierdo en forma corporal... víale (sic.) en las manos un dardo de oro largo y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle me parecía las llevaba consigo y me dejaba (sic.) toda abrasada en amor grande de Dios...⁸⁸.

En el caso de la obra presentada es un ángel quien le clava en el pecho el dardo a Santa Teresa, aunque hay otras obras en las que es el Niño Jesús quien lo hace. El corazón en la iconografía cristiana representa junto con el cerebro la recepción de la inspiración divina debido a que en estas zonas, se pensaba, residía el alma⁸⁹. Los colores que predominan son oscuros, lo que más resalta es la escena central donde se usaron tonalidades claras y luminosas para enfatizar la transverberación. Lamentablemente se puede ver que la pintura está manchada por color blanco, la obra se distingue, pero está afectada por esto.

Christopher Wilson refiere que la Trasverberación de Santa Teresa no sólo representa una experiencia mística de la vida de la santa, sino que también difunde su imagen como una mártir. Algo que llama la atención es que en otras pinturas relacionadas con este tema sólo representan la escena y no el lugar donde ocurre el suceso, por ejemplo, Francisco Martínez, pintor novohispano, realizó una obra acerca de este tema que data de la primera mitad del siglo XVIII (Imagen 30), ésta y el lienzo que estamos abordando tienen coincidencias. Por ejemplo, en la obra de Francisco Martínez sólo se observa a Santa Teresa y el ángel que atraviesa con la flecha el corazón de ella, mientras que la otra escena

⁸⁸Ana Cristina Valero Collantes, “Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid” (tesis doctoral, Universidad de Valladolid), p. 136.

⁸⁹ Antonio Rubial y Dorias Bieñko, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Geltrudis la Magna en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXV. n 83. (2003): p. 20.

es más amplia con diferentes elementos: el Espíritu Santo, la luz y la mesa con tinteros, plumas, libros y un crucifijo.



Imagen 29. La Transverberación de Santa Teresa. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 30. Francisco Martínez. La Transverberación de Santa Teresa. 1700-1750. Instituto Nacional de Antropología e Historia de El Carmen.

En la parte superior izquierda se encuentra una pintura que refiere *la Comunión de Santa Teresa* (Imagen 31), en la imagen central está la santa de rodillas vestida como se ha representado en ocasiones anteriores de hábito carmelita, se encuentra arrodillada, sostiene un manto blanco con sus manos y su mirada denota concentración, está recibiendo la ostia de parte de un hombre vestido con túnica color blanca, en su cintura tiene atado un cordón rojo, y de su cuello cuelga el palio arzobispal con márgenes dorados y decorados por flores rojas, blancas y moradas.

Al lado de este personaje se encuentran dos más vestidos de manera similar, lo que los diferencia es que ellos usan en vez del palio arzobispal una capa que está decorada de la misma manera, el que se encuentra en el lado izquierdo tiene la mano izquierda tocándose el pecho y la derecha la extiende hacia adelante, su rostro está inclinado hacia arriba, es un hombre con tonsura, la persona de la derecha es un joven de cabello corto que en comparación del personaje antes mencionado mira a Santa Teresa de Ávila.

Además de estos personajes hay tres ángeles, en la parte izquierda hay dos, ambos están de rodillas observando la escena central de la obra, el ubicado en la parte inferior izquierda viste de color naranja con rosa, ambas manos las tiene posicionadas en su pecho, por otra parte el de la derecha viste túnica color azul con mangas y capucha naranja, sus manos están colocadas en modo de oración a la altura del pecho, el otro ángel se encuentra detrás de Santa Teresa de Ávila, a diferencia de los otros, éste se encuentra de pie, viste de color dorado con azul y sostiene una larga tela color roja. Considero que en esta representación el artista se encontró con un problema acerca del espacio, ya que se puede ver que las alas del ángel no están posicionadas de la misma forma, la izquierda parece estar reposando y la derecha está desplegada, probablemente la intención del artista fue que ambas alas estuvieran abiertas como las de los otros dos, pero por la inclusión de un altar decidió resolver las alas como se ve en la pintura; además, cabe resaltar que los ángeles parecen ser más altos que los demás personajes.

En el fondo se encuentra el altar que tiene una decoración similar a la ropa que usan los clérigos, en él se ve un libro, un cáliz y dos velas, detrás aparece la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús; sin embargo, está representada como una escultura. La escena se desarrolla en una habitación donde predominan los colores claros, la obra no presenta daños.

La comunión de Santa Teresa de Ávila, le fue dada por San Pedro de Alcántara ayudado por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, quienes serían los testigos de la pobreza vestidos de ornamentos diáconos⁹⁰. Sin embargo, en la pintura del retablo no hay atributos que permitan identificar a los santos antes mencionados y que puedan sustentar el argumento que planteo. No obstante, baso esta sugerencia al encontrar similitudes con la pintura que hizo Juan Martín Cabezalero en 1670 que lleva por nombre: "Comunión de santa Teresa" (Imagen 32).

Sin embargo, otras fuentes refieren que quien le dio la comunión fue su confesor San Juan de la Cruz, que en este caso tendría más sentido, pues en el libro *Los Santos del Carmelo* de Ludovico Saggi no se menciona a San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, y en el lienzo tampoco se identifican a estos santos, por ello me inclino más por esta identificación.

⁹⁰ Ludovico Saggi, *Los Santos del Carmelo* (Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1972), pp. 485-486.



Imagen 31. La Comunción de santa Teresa. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 32. Martín Cabezalero. La Comunción de Santa Teresa. 1670.

Después se encuentra una escena de *Santa Teresa de Ávila, Jesús crucificado y la Virgen María* (Imagen 33), en ésta el color más usado es el azul, hay arbustos y montañas. Jesús se encuentra crucificado con la corona de espinas en la cabeza, debajo de él están los artefactos que se usaron durante la pasión: la lanza, la esponja con la que le dieron de beber vinagre y la espada de San Pedro, en el lienzo el arma tiene una oreja a su lado relacionada con la que fue arracada al soldado romano cuando Jesús fue capturado por ellos. Santa Teresa de Ávila viste con el hábito carmelita, su cabeza está cubierta por un velo negro, sin embargo, ella también tiene una corona de espinas, la Virgen María se ubica arriba de la santa, viste túnica color rosa claro con un manto azul cielo, en su mano derecha sostiene una corona de flores de color rosa y en el pecho hay una bola de fuego que representa a su corazón.

En la parte inferior izquierda hay un ave fénix con fuego en su patas que simboliza la resurrección de Cristo. En la parte superior del centro, aparece volando una paloma que representa al Espíritu Santo. Al igual que la segunda pintura tiene daños y, posiblemente, fue repintada porque la tonalidad en algunas partes no concuerda con el resto de la obra, además pareciera que está parchada en la parte izquierda.

Algo que llama la atención de la composición, es que la cruz donde está Jesús crucificado es en forma de T. Tal vez por la falta de espacio en la parte superior, o quizás fue recortado posteriormente. No obstante, arriba de la cabeza de Jesús se encuentra la leyenda "INRI" que comúnmente es representada en la cruz. Frente a él, está Santa Teresa mirando a Cristo con los brazos abiertos mostrando su corazón mientras la Virgen María descendiente del cielo sobre una nube y sostiene una corona de flores. De acuerdo con Andrés Felici en el arte cristiano representa el triunfo del mártir⁹¹.

⁹¹ Andrés Felici Castell, "Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires" en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23. N, especial. (2013): p. 153.



Imagen 33. Santa Teresa de Ávila, Jesús crucificado y la Virgen María. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII.

Fotografía: LMCH.

En la parte superior derecha del retablo de San Nicolás de Tolentino se observa una pintura que refiere a *Santa Teresa como escritora* (Imagen 34), puesto que a pesar de que no se encuentra con el birrete se le observa en el centro del cuadro sentada en una mesa con sus atributos característicos y un cráneo, el cual usualmente, entre los santos tiene relación con su sabiduría y su enfrentamiento a la muerte, ya que Dios la juzgaría cuando muriera y no podía llegar con las manos vacías⁹².

En esta pintura se ocuparon tonos más oscuros; no obstante, en el centro hay luminosidad para resaltar la escena. Santa Teresa viste su hábito carmelita, está sentada al lado de un escritorio que tiene dos libros, dos tinteros, dos plumas y un cráneo, del escritorio sale el diablo mordiendo la mano derecha en señal de haber sido vencido al no lograr su objetivo, hay cinco querubines saliendo de las nubes, dos del lado izquierdo y tres del derecho, de la parte superior central descende una paloma blanca con sus alas extendidas que es el Espíritu Santo,

⁹² Philip Kosloski, *¿Por qué hay algunas pinturas de santos con cráneos?* (Sin lugar de impresión: sin editorial, 7 de junio del 2017), <https://es.aleteia.org/2017/06/07/por-que-hay-algunas-pinturas-de-santos-con-craneos/>

pues de éste proviene su inspiración. Debajo de la mesa se encuentra un demonio, pues la imagen de Santa Teresa se consideró como combatiente de los protestantes que estaban siendo persuadidos por el demonio. Además, de que este personaje le tentó en varias ocasiones. En la parte central del lienzo la presencia de la paloma blanca descendiendo hacia el personaje principal tal vez tenga relación con la llamada “ciencia infusa” que desde la escolástica medieval se había querido definir. Sin embargo, fue en el Renacimiento cuando se dice: “Esta facultad la habían tenido Adán y la Virgen María, quienes habían recibido de Dios todo el conocimiento sin mediar los sentidos del razonamiento”⁹³. Alrededor de la Paloma blanca se proyecta luz que hace ver al espectador que viene detrás de la escena principal, ya que los efectos de sombra que hizo el artista se reflejan hacia el lado derecho de la escena, por otra parte, el diablo fue representado debajo de la mesa con la mano en la boca en señal de derrota, pues la mesa donde escribe la santa lo aplasta.

La pintura de Santa Teresa de Ávila representa la inspiración de Dios, por medio del Espíritu Santo, que le dotó del conocimiento para ayudar a la iglesia a derrotar al demonio. Sin embargo, cabe señalar que otras pinturas solamente se centran en la imagen de la santa escribiendo. En otros lienzos sólo se muestra a Santa Teresa sentada en su escritorio con sus atributos y una paloma blanca, mientras que en la pintura en cuestión la escena es más amplia.

⁹³ Antonio Rubial García, “El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XL. n. 42. (2018): p. 102.



Imagen 34. Santa Teresa como escritora. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha se encuentran dos lienzos que representan una misma escena y es la *Asunción de Elías* (Imagen 35). En la parte superior se encuentra San Elías montado en una carroza de fuego liderada por dos caballos blancos, viste con un hábito color marrón, tiene barba larga, la mano derecha la tiene levantada y en la izquierda sostiene un manto color blanco. Esta escena hace referencia a la elevación hacia Cristo, los colores predominantes en el lienzo son el rojo y el amarillo que refieren al fuego. Por otra parte, el azul ilumina el cielo que es el lugar hacia donde se dirige San Elías.

En el lado inferior de la pintura se encuentra el profeta Eliseo (Imagen 36) representado como un anciano calvo de larga barba y con los brazos extendidos. Está pintado como si estuviera corriendo con sus pies descalzos, mirando hacia arriba y con un manto color blanco en sus hombros. La posición en la que está el profeta Eliseo da a entender al espectador que está corriendo y su mirada se dirige hacia la parte superior donde se encuentra san Elías montado en una pequeña carroza rodeada por fuego jalada por dos caballos blancos, mientras mira hacia abajo dando a entender que dejará caer su manto a Eliseo.

Esta es la manera más común de representar a Elías:

La ascensión de Elías es el tema más difundido y tratado, por su referencia a la Ascensión de Cristo, por otros diversos significados simbólicos y sobre todo porque hallaba ya un modelo iconográfico preconstituido en la figura clásica de Helios-Apolo sobre su carro de fuego (...) la iconografía nos presenta a Elías elevándose al cielo sobre un carro tirado por dos o cuatro caballos, a veces guiado por un ángel y en ademán de tender la mano derecha hacia Dios, mientras con la izquierda entrega su mano al profeta Eliseo que ha quedado cegado por esta visión⁹⁴.

Considero relevante que la presencia de Santa Teresa de Ávila y San Elías en el retablo principal de la iglesia de San Nicolás Peralta, ya que éstos son de importancia dentro de la Orden del Carmen, pues fueron fundados por el profeta Elías y reformados por Santa Teresa de Ávila. Alejandra Flores refiere que:

La Orden del Carmelo atiende también a una antigua tradición de eremitismo, inaugurada por san Elías; en el marco de la Contrarreforma, dicha tradición, dio paso a la creación de los “desiertos carmelitanos”. La propia santa abulense destacó la importancia de propiciar un profundo acercamiento eremítico con la naturaleza, lo cual enfatizó en el libro *Camino de perfección*: si porque es menester por el mucho encerramiento tuvieron campo, y aun ayuda a la oración y devoción, con algunas ermitas para apartarse a orar, enhorabuena; más edificios y casa grande ni curiosa ni nada⁹⁵.

⁹⁴ Ludovico Saggi, *Los Santos del Carmelo* (Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1972), p. 211.

⁹⁵ Alejandra Mayela Flores Enríquez, “Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México: 2014), p. 55.



Imagen 35. La Asunción de San Elías. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 36. Profeta Eliseo. Retablo de San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Con base en la descripción iconográfica de los lienzos del retablo de San Nicolás de Tolentino hemos identificado algunos de los problemas formales que el artista resolvió a la hora de realizar las pinturas. Por ejemplo, los colores utilizados, las dimensiones, la composición, el dibujo y los efectos de profundidad que el espectador percibe.

En el retablo se encuentran dos pinturas sobre las visiones de Santa Teresa: *Los desposorios místicos de Santa Teresa* y *La transverberación de Santa Teresa*, en ambas, se observan escenas donde la santa se encuentra en éxtasis al experimentar una visión. El pintor, al representar estos episodios de la vida de la santa, debió tener en cuenta dos puntos: la experiencia del suceso como está descrito y la interpretación de dicha visión. Acerca de estos elementos Víctor Stoichita refiere que:

El cuadro que representa un acto de visión debe ser, pues, en la perspectiva del estatus otorgado a la imagen por la Contrarreforma, ante todo, persuasivo: nadie ante un cuadro tal debe albergar la más mínima duda en cuanto a la veracidad de lo ocurrido. Debe dar, en segundo lugar, ejemplo de la gracia infusa: la del santo cuya visión representa. Y finalmente, debe hacer participar al espectador, por empatía, del acto de la visión⁹⁶.

Al ver ambas pinturas sobre las visiones identificamos lo antes mencionado. En el caso de *Los desposorios místicos de Santa Teresa* se muestra su éxtasis al experimentar la visión con Cristo y en el de *La transverberación* también al ser atravesado su corazón con un dardo, por otra parte, explica al espectador las escenas a las que se refiere, pues los atributos iconográficos son claros y nos permiten identificar sus protagonistas.

En el caso de la luminosidad de los cuadros, son dos los que contienen colores claros y se encuentran del lado del evangelio: *Los desposorios místicos de Santa Teresa* y *La comunión de Santa Teresa*, en ambas las escenas son espacios cerrados. Julio Amador refiere sobre la importancia del tono en las obras del arte lo siguiente: “Una función importantísima de la variación tonal es la de crear la *ilusión de espacio tridimensional* por la sensación de volumen y profundidad que

⁹⁶ Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 27.

surge de la gradación tonal, del efecto de las luces y las sombras⁹⁷. Con base en lo anterior el efecto de profundidad en la obra de *Los desposorios místicos de Santa Teresa*, se da por los efectos de sombra que hay en la pintura, por ejemplo, en la parte superior central de la obra hay unas nubes que se repliegan para que entre luz, ésta ilumina la escena. Además, este efecto se complementa con las líneas del piso que forman rectángulos, está es una fórmula que el artista utilizó en todas las composiciones donde se representan espacios cerrados.

En el caso del cuadro de *La comunión de Santa Teresa*, los efectos de profundidad se resuelven con la tonalidad de las sombras que emiten los personajes que participan en la escena, por ejemplo, la luz ilumina desde el lado izquierdo de la composición, dado que la sombra de los personajes se refleja hacia el lado derecho, la puerta que está en el fondo también brinda luminosidad y se complementa con los detalles del piso que anteriormente se mencionó.

En cuanto a las pinturas que tienen colores oscuros son cuatro, dos de ellas se encuentran del lado del evangelio y las otras dos del lado de la epístola: “*Santa Teresa y la Virgen María*”, “*Santa Teresa, Jesús crucificado y la Virgen María*”, “*La transverberación de Santa Teresa*” y “*Santa Teresa como escritora*”.

En este análisis, los colores han sido clasificados por categorías, éstas son: cálidos (rojo, amarillo, naranja y blanco), fríos (azul, añil, violeta y negro) y templados (verde)⁹⁸, considero relevante mencionar esto, debido a que éstos crean atmosferas, dan unidad e integran una composición⁹⁹, se clasifican de esta manera por su temperatura, la sensación que transmite al espectador y por su posición en el plano pictórico. La pintura que refiere a *santa Teresa y la Virgen María* comprende casi en su totalidad una tonalidad oscura; sin embargo, en la escena central se puede ver luminosidad que desciende junto a la Virgen María de una nube y como se observa algunos colores cálidos pueden percibirse en el

⁹⁷ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (México: UNAM, 2008), p. 42.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 38.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 41.

primer plano, por ejemplo, en los colores de la vestimenta de los personajes y de la claridad que los acompaña, mientras que el fondo es oscuro.

En cuanto al lienzo de *santa Teresa, Jesús crucificado y la Virgen María*, en primer plano se encuentran estos personajes en el calvario; no obstante, el efecto de profundidad se dio por medio del fondo azul, ya que al usar diferentes tonos de este color hace ver al espectador que detrás del lugar donde Jesús fue crucificado hay algunas montañas en el paisaje.

En el caso del cuadro de *La transverberación de Santa Teresa*, este suceso al igual que *Los desposorios místicos* sucede en la habitación de la santa; no obstante, los colores usados para esta pintura fueron luminosos en comparación con algunas otras obras del retablo, por ejemplo, la escena central está más iluminada, puesto que la luz desciende de la parte superior al abrirse el plano celestial, algo que el artista comúnmente representó en esta serie de pinturas, las sombras de los personajes se reflejan hacia enfrente de éstos, dando a entender que la luz proviene detrás de ellos.

Por último, la pintura de *Santa Teresa como escritora* tiene similitudes con el lienzo anterior en cuanto a los colores utilizados y el lugar de donde proviene la luz. En el primer plano se encuentra Santa Teresa mientras que las nubes permiten al espectador entender que la luz proviene detrás de la santa y del lado izquierdo, puesto que las sombras que se proyectan se dirigen en dirección contraria del efecto de luminosidad.

En el caso de las últimas dos pinturas del retablo referentes a *La Asunción de San Elías*, en la inferior derecha se encuentra el profeta Eliseo en un campo abierto, al igual que en lienzos anteriores la profundidad se dio por medio del color azul para el cielo y las montañas que se encuentran detrás de él. San Elías se observa en la parte superior y los colores que predominan son el rojo y amarillo representando el fuego que rodea la carroza y el azul que ilumina el cielo.

Un elemento común que utilizó el artista para representar a los personajes celestiales se encuentra en las nubes, pues están sentados en ellas como el caso

de María o Cristo que no pisan el suelo sino una nube, “La nube es la parte visible del cielo. Es también el objeto figurativo que mejor encarna la poética (y la retórica) de lo aproximativo (...) La nube reviste, lo ostensiblemente, el carácter de instrumento de visualización de lo sagrado”¹⁰⁰.

Otro aspecto a abordar es la postura de los personajes de la pintura, en el caso de las pinturas referentes a las visiones de santa Teresa de Ávila, Víctor Stoichita propone dos cuestiones acerca de las posturas en episodios de visiones “¿Se adopta tal o cual gesto porque la pasión del alma *obliga* al cuerpo a arrodillarse, prosternarse o juntar las manos bajo el dictado implacable de la teofanía, o bien, por el contrario se hacen genuflexiones, se levantan las manos, se tuerce el cuello y se llora con el fin de ayudar a la teofanía a manifestarse?”¹⁰¹.

De acuerdo con lo anterior considero que el artista pretendió hacer notar a los espectadores la primera opción que el autor nos da en los cuadros de *Los desposorios místicos de Santa Teresa, Santa Teresa y la Virgen María, Santa Teresa de Ávila, Jesús crucificado y la Virgen María y la Transverberación de Santa Teresa*, ya que la expresión del rostro de la santa es de éxtasis y asume una postura ante lo que le está sucediendo al igual que en las pinturas que no abordan aspectos místicos, además de darle importancia a ella y a la Orden del Carmen, ya que plasmar un personaje visionario en una serie de pinturas significa representar a alguien privilegiado en el momento de una acción milagrosa, además de servir como documento visual de un fenómeno incierto¹⁰². En el caso de las pinturas donde se representó a San Elías y el profeta Eliseo la postura de ambos corresponde a un pasaje bíblico, el artista pretendió plasmar el suceso.

¹⁰⁰ Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), pp. 81 y 82.

¹⁰¹ *Ibíd.* pp. 164 y 165.

¹⁰² *Ibíd.* p. 182.

RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

A diferencia del retablo principal que es de modalidad estípite, las obras restantes que tienen como advocación a la Virgen de los Dolores es anástilo (Imagen 37). Este mide aproximadamente 5.3 metros de alto por 4.6 de ancho, la diferencia que hay en ellos es la disolución del soporte, pues mientras que el estípite tiene protagonismo en el retablo de San Nicolás Tolentino, en los laterales las volutas tienen un aspecto de decoración dando como resultado que las calles y cuerpos se van disolviendo y no contienen la estructura que normalmente tenían.



Imagen 37. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Al ser un retablo que está dedicado a la Virgen de los Dolores considero que las tres esculturas que se observan en el primer cuerpo pertenecen a las tres Marías, ya que esta obra representa un tema mariano y hay relación por ser hermanas de la Virgen María. La escultura del lado inferior izquierdo es una mujer joven de cabello corto y rizado, viste una túnica, la mano izquierda la tiene posicionada en el pecho mientras que la derecha la tiene extendida. En su mano derecha solo tiene el dedo pulgar y mitad del meñique, los demás se han perdido y no tiene atributos visibles (Imagen 38).



Imagen 38. Escultura del primer cuerpo, primera calle. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha se encuentra la Virgen de los Dolores (Imagen 39), es una escultura policromada sobrevestida que se encuentra dentro de un nicho protegido por un cristal, viste con una túnica café decorado con estrellas y velo negro, tiene las manos juntas a la altura del pecho, mira hacia arriba y tiene un rostro que denota el sufrimiento de una madre al ver la pasión y muerte de su hijo. Los siete dolores son: la profecía de Simeón, la persecución de Herodes y la huida a Egipto, Jesús perdido en el templo por tres días, María encontrando a Jesús cargando la cruz, la crucifixión de Jesús, María recibe a Jesús bajado de la Cruz y, por último, la sepultura de Jesús.

En algunas representaciones de la Virgen de los Dolores tiene clavadas en su pecho o espalda siete dagas que representan sus dolores. No obstante, en la imagen del retablo no se encuentra ninguna, cabe la posibilidad que con el paso del tiempo fueron desapareciendo o no fueron esculpidas. En cambio, la escultura del retablo tiene relación directa con las pinturas que hay alrededor de éste y del lateral izquierdo porque en ambos hay lienzos que narran la vida, pasión y muerte de Jesús.

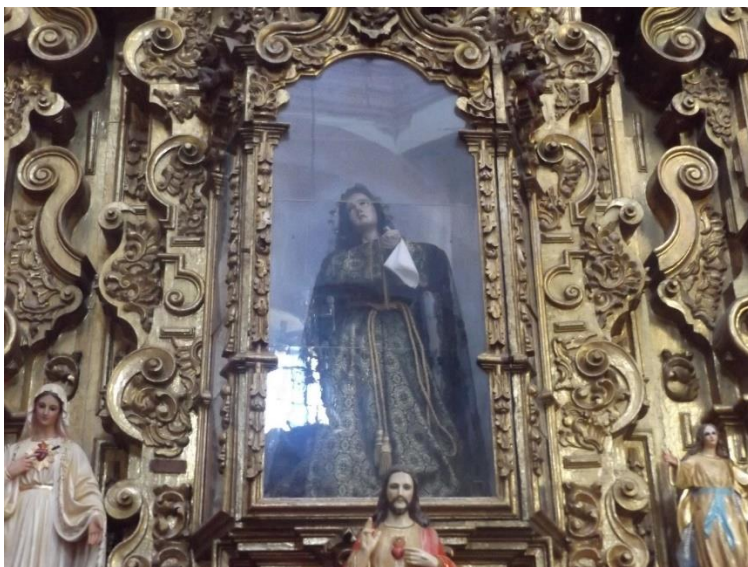


Imagen 39. Virgen de los Dolores. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el primer cuerpo tercera calle hay una escultura de una mujer joven con rostro grave y pelo corto, viste con una túnica que cubre todo su cuerpo a excepción de la cabeza y las manos, éstas las tiene juntas inclinadas hacia la izquierda a la altura del estómago (Imagen 40).



Imagen 40. Escultura del primer cuerpo, tercera calle. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el segundo cuerpo primera calle está la imagen de San Joaquín, quien fue padre de la Virgen María, está representado como un adulto calvo y con una barba larga canosa, su rostro es serio, viste hábito y una capa roja con dorado, su mano derecha la tiene doblada a la altura del vientre, parece que sostuvo parte de un bastón y con la mano derecha se toca el pecho, un aspecto relevante es que al parecer esta pieza fue restaurada, pues la mano izquierda no corresponde al resto de la escultura, ya que está más grande proporcionalmente (Imagen 41).



Imagen 41. San Joaquín. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Después está la imagen de una mujer que a diferencia de las otras esculturas femeninas del retablo viste con el hábito carmelita, por ello probablemente se trate de Santa Teresa de Jesús; sin embargo no tiene atributos perceptibles, ambas manos las tiene dobladas a la altura del pecho, la mano derecha tiene daños en los dedos índice y medio, pues los tiene partidos a la mitad, por la posición de la mano puede que en algún momento sostuvo un atributo, tal vez un libro y una pluma, la mano izquierda no presenta daños y de su pecho salen flamas (Imagen 42).



Imagen 42. Escultura del segundo cuerpo, segunda calle. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte superior derecha del retablo hay otra imagen femenina, trata de Santa Ana, quien fue madre de María, está vestida con hábito, llama mi atención la postura en la que se encuentra, la mano derecha toca su pecho y parte de su cuello y la izquierda toca su vientre, esta posición se relaciona porque “lleva en su vientre la esperanza del mundo”¹⁰³ fue representada como una mujer madura (Imagen 43).

¹⁰³ Louis Reau, *Manual de Iconografía Cristiana*, Tomo 2, Volumen 3, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), p. 78.



Imagen 43. Santa Ana. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte inferior hay tres medallones, pero actualmente solo uno tiene representación que está en medio y se trata del corazón de Jesús y María, tienen fuego y en la parte superior hay una corona dorada con rojo. El corazón simboliza el amor, el coraje, la devoción y la gloria (Imagen 44).



Imagen 44. Medallón central de la parte inferior. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el caso de los medallones de la parte superior todos tienen una imagen dentro, el primero de lado izquierdo es un hombre anciano de barba larga, en la cabeza usa una mitra y una casulla color blanco con una capa de tonalidad rojo con dorado, en su cuello hay una cruz dorada, su mano derecha la tiene extendida, sus dedos pulgar e índice se posicionan como si sostuviera algún objeto. Sin embargo, no hay atributos perceptibles, la derecha la tiene estirada, arriba de él se observa la cara de un querubín (Imagen 45).

El medallón de en medio tiene la representación de hombre joven de cabello corto, viste de hábito color negro con dorado y blanco, tiene un rostro serio y mira hacia enfrente, las manos las tiene posicionas de la misma manera que el personaje anterior, sólo que en su mano izquierda tiene daños, pues los dedos medio, anular y meñique los tiene rotos (Imagen 46).

En el medallón superior derecho hay otra escultura que viste de manera similar al primero, sólo que la casulla en este caso es de color dorado con blanco, al igual que la mitra; tiene una cruz en el pecho de color dorado y sus manos están posicionadas de la misma manera que los dos anteriores personajes, en los tres no hay atributos perceptibles, sobre él, hay una representación de un querubín (Imagen 47).



Imagen 45. Medallón superior izquierdo. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 46. Medallón superior central. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 47. Medallón superior izquierdo. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En este retablo se encuentran pinturas acerca de la vida de María, José y Jesús cuando era niño, en total hay once lienzos, cinco de cada lado y uno arriba de la obra. Al igual que en el caso anterior hay una probabilidad alta de que las pinturas fueran movidas de su lugar original, ya que la primera obra del lado izquierdo muestra la escena de *Los Desposorios de María y José* (Imagen 48).

En la pintura se observa del lado izquierdo a San Joaquín representado como un adulto calvo con barba blanca, viste de alba color azul con un manto rojo, después

se encuentra San José vestido de manera similar a San Joaquín, sólo que el tono de las vestimentas es más opaco, pero esto puede ser por el paso del tiempo, en cuanto a los colores usados están relacionados con el Espíritu Santo en el caso del color rojo y del azul con la Inmaculada Concepción.

San José fue pintado como un joven de cabello negro y poca barba, la mano derecha la tiene situada en el pecho, con su antebrazo sostiene su manto y un ramo de flores que parecen lirios que representan su castidad. Su mano derecha la tiene estirada haciendo contacto con la Virgen María.

Detrás de él hay un personaje eclesiástico, ya que viste con una casulla arzobispal de color blanco con rojo y en su cabeza usa una mitra de la misma tonalidad, se le personificó como un anciano con barba larga y blanca, tiene la mano izquierda estirada en señal de dar una bendición. Después está la Virgen María vestida de alba color rosa, también usa un manto azul, fue pintada como una mujer de cabello largo y poco rizado, con la mano izquierda sostiene su manto y la derecha la tiene estirada haciendo contacto con San José, su mirada está dirigida hacia su mano derecha. Finalmente, el último personaje situado a la derecha del cuadro es Santa Ana, una mujer adulta que asoma su cabeza, usa velo negro con dorado y se distingue su rostro y mira hacia el espectador.

Sobre esta representación no hay referencia en los Evangelios canónicos, pero los artistas se basaron en los Evangelios Apócrifos para recrear este acontecimiento, dado que de éstos basaron, por ejemplo, los colores en la vestimenta de María:

va vestida con saya rosa de fina tela adornada con guarniciones de oro rosa de fina tela adornada con guarniciones de oro, piedras preciosas y perlas y un broche que marca la unión del cuerpo, que termina en una punta, con la falda. El manto que la envuelve y que cae desde sus hombros, también de tela rica, es azul por fuera y por dentro, pero en un tono más claro¹⁰⁴.

Los elementos que se mencionan en la cita anterior sobre la vestimenta de María se pueden observar en la pintura que estamos analizando. No obstante, no se

¹⁰⁴ Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Siagut y Jaime Cuadrillero. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II* (México: Museo Nacional de Arte/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas: 2004), p. 379.

representaron las piedras preciosas que se nombran en los Evangelios Apócrifos. Algo que llama la atención es la figura de San José, ya que iconográficamente se le había pintado como un anciano en la Edad Media, pero en el siglo XVIII se le representa como un joven de edad similar a la de la Virgen María.

En ésta y las demás pinturas del retablo donde aparece san José, se le representó como un hombre joven, probablemente tiene relación con mostrar que es un hombre capaz de guiar y proteger a su familia y que a pesar de su juventud decide voluntariamente no tener relaciones sexuales con María su mujer, como un enaltecimiento al celibato, además de que es en el siglo XVIII cuando se comenzó a representar comúnmente a José más joven. Otro aspecto es que en otros lienzos generalmente se representan ángeles observando el suceso, al igual que la presencia de una paloma blanca y luz que baja del cielo, sin embargo, en la pintura de este retablo sólo está la luz que baja del cielo aunado a la presencia de San Joaquín y Santa Ana que en otras pinturas no se encuentran.

En este lienzo se observa en primer plano la escena, se percibe que la luz proviene de las nubes que se encuentran en la parte superior, esto a la vez permite dar un efecto de profundidad en la escena a pesar de que detrás de los personajes no hay un paisaje o mobiliario.



Imagen 48. Los desposorios de María y José. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

La siguiente pintura se trata del segundo dolor de la Virgen María que es la *Huida a Egipto* (Imagen 49), en ella podemos observar una escena al aire libre en un día soleado y un camino con árboles. En el centro está la Virgen María montada en un burro café que se ve cansado por el viaje, fue representada como una mujer joven y viste como en el lienzo anterior, en sus brazos sostiene al niño Jesús vestido de color blanco, quien con la mano derecha toca la barbilla de María mientras que en la derecha sostiene unas flores, a la par de ellos se encuentra San José vestido de verde oscuro con un manto amarillo, sostiene un bastón sobre su hombro izquierdo, mientras que con la mano derecha señala el camino que deben seguir.

Del lado izquierdo de la Virgen María hay un ángel que viste de manto rojo, es joven con cabello corto y rizado, a pesar de que su rostro está dirigido hacia María su mirada la tiene centrada en el espectador, con la mano derecha toca al burro y con la izquierda señala el cielo. En el Evangelio de San Mateo de hace referencia a este suceso y lo menciona de la siguiente manera:

Después de marchar los Magos, el Ángel del señor se le aparece en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Quédate hasta que yo te avise, porque Herodes buscará al niño para matarlo.

José se levantó: aquella misma noche tomó al niño y a su madre y partió a Egipto, permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes. Así se cumplió lo que había anunciado el Señor por boca del profeta: Llamé de Egipto a mi hijo¹⁰⁵.

Comúnmente los personajes en las pinturas que tratan este pasaje comprenden la imagen de María, san José y el Niño; sin embargo, se suele aumentar elementos en la escena como la presencia de ángeles, el asno e incluso Santiago el menor o Salomé¹⁰⁶, estos últimos como se observa en el lienzo no aparecen.



Imagen 49. La Huida a Egipto. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

¹⁰⁵ Evangelio de San Mateo 2, 13, 14.

¹⁰⁶ Alejandro Andrade Campos, "Apuntes para la historia del patrimonio pictórico universitario" en *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP*, Sin Volumen. n. 20. (2009): pp. 4 y 5.

En la parte inferior izquierda está *Jesús entre los Doctores* (Imagen 50), en ella se observa una escena dentro de un templo, en el centro está sentado Jesús vestido de blanco y sostiene un libro con la mano izquierda mientras que con la derecha hace un ademán. Alrededor de él están los maestros de la Ley que lo escuchan, del lado derecho hay seis personajes que están concentrados en lo que Jesús dice, mientras que a la izquierda hay una mujer con un rostro que expresa asombro por lo que sucedía.

En la parte inferior izquierda están María y San José que llegan al templo buscando a Jesús; ambos están cruzando miradas sorprendidos de lo que están presenciando. San Lucas en su Evangelio menciona lo siguiente sobre este acontecimiento:

Los padres de Jesús iban todos los años a Jerusalén para la fiesta de Pascua. Cuando Jesús cumplió los doce años, subió también con ellos a la fiesta, pues así había de ser.

Al terminar los días de fiesta regresaron, pero el niño Jesús se quedó en Jerusalén sin que sus padres lo supieran.

Seguros de que estaba en la caravana de vuelta caminaron todo un día. Después se pusieron a buscarlo entre sus parientes y conocidos.

Como no lo encontraron volvieron a Jerusalén en su búsqueda. Al tercer día lo hallaron en el templo sentado en medio de los maestros de la Ley, escuchándolos y haciéndoles preguntas. Todos los que le oían quedaban asombrados de su inteligencia y sus respuestas.

Sus padres se emocionaron mucho al verlo; la madre le decía: Hijo ¿por qué nos has hecho esto? Tu padre y yo hemos estado muy angustiados mientras te buscamos. Él les contestó: ¿Y por qué me buscaban? ¿No saben que yo debo estar donde mi padre? Pero entre ellos no comprendieron esta respuesta¹⁰⁷.

Esta escena parece estar más iluminada y a diferencia de los lienzos anteriores, hay más personajes en la escena, sobre la distribución Julio Amador menciona: “se refiere al arreglo de los elementos dentro del plano básico, de acuerdo con un

¹⁰⁷ Evangelio de San Lucas 2, 41-50.

orden interior, con una lógica espacial y con finalidad estética”¹⁰⁸, como se observa la profundidad fue resuelta por el pintor por medio de los escalones que se dirigen hacia el joven Jesús, asimismo del paisaje que se percibe a través de una de las puertas del fondo, además de que María y José se ven en primer plano entrando al templo.

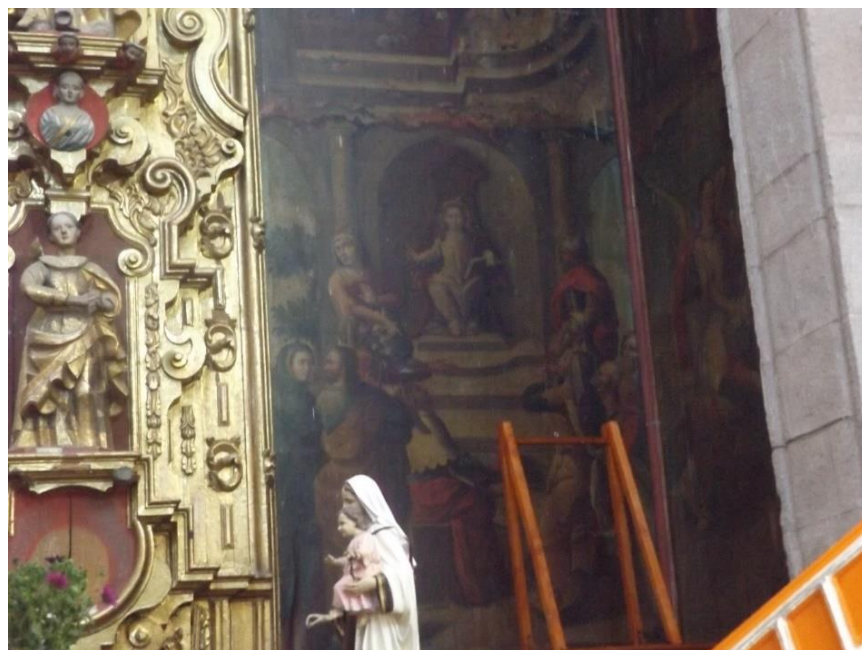


Imagen 50. Jesús entre los Doctores. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

El siguiente lienzo presenta una escena al aire libre; en ella se observa *El sueño de San José* (Imagen 51), quien viste de color azul con rojo, cabello largo y está dormido reposando sobre su mano izquierda, detrás de él hay un ángel de cabello corto con las alas abiertas, viste de blanco con un manto rojo, con su mano derecha toca el hombro de José y con la izquierda señala al cielo mientras lo mira.

Esta escena representa cuando el Señor mandó a un ángel a decirle a san José que no dudara de María porque estaba embarazada antes del matrimonio, le dijo: “José, descendiente de David, no tengas miedo de llevarte a María, tu esposa, a tu casa; si bien está esperando por obra del Espíritu Santo, tú eres el que le pondrá

¹⁰⁸ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (México: UNAM, 2008), p. 47.

el nombre al hijo que dará a luz. Y lo llamarás Jesús porque él salvará a su pueblo de sus pecados”¹⁰⁹.



Imagen 51. El sueño de san José. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el segundo cuerpo del lado izquierdo se encuentra un lienzo que representa a *Santa Ana enseñando a leer a María* (Imagen 52), la escena es colores oscuros, pero al enfocarse al centro donde están los tres personajes hay luminosidad. Del lado izquierdo se encuentra santa Ana madre de María sentada en una silla, viste de color azul y un manto marrón, tiene un velo que cubre parte de su cabeza, fue representada como una mujer joven, mira un libro abierto que sostiene con la mano derecha y que reposa en su regazo, con la izquierda toca la espalda de María.

En medio de la escena está María representada como una adolescente de cabello claro y rizado, vestida de igual manera que las obras anteriores de color rosa y azul, su mirada se dirige al libro que también sostiene con la mano izquierda, con la derecha parece sostener las hojas de aquel escrito, la posición de su cuerpo está inclinada para poder ver el libro. A la derecha está San Joaquín padre de

¹⁰⁹ Evangelio de San Mateo 1, 20 y 21.

María, se le pintó como un hombre adulto calvo con barba canosa y larga, viste de color azul con un manto rojo, mira a su hija y al libro, él es el único en la escena que se encuentra de pie, algo que llama la atención es que aparte de las dos protagonistas del lienzo se encuentra San Joaquín, pues de acuerdo con la iconografía salvo en algunas excepciones se le representa. En esta composición el artista crea el efecto de profundidad por medio de las líneas en el piso de la habitación, la luz parece provenir del lado izquierdo de la pintura, ilumina y hace que la vista del espectador se centre en la escena.

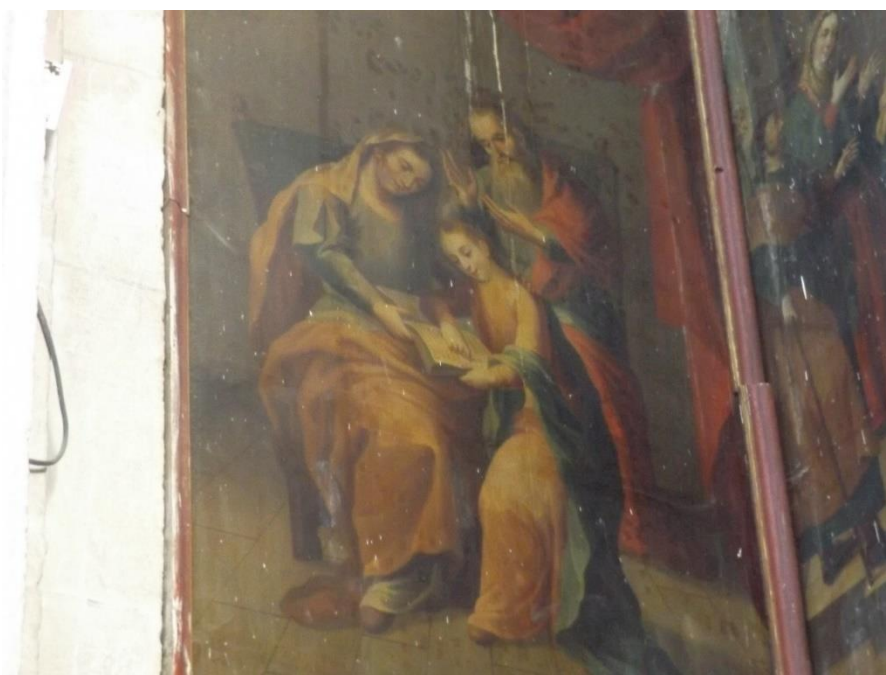


Imagen 52. Santa Ana enseñando a leer a María. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha del lienzo anterior se observa el cuadro de *La Circuncisión de Jesús* (Imagen 53), en ella se observa una escena dentro de un templo, hay seis personajes en el lienzo, cuatro adultos y dos niños, del lado izquierdo se encuentra José vestido de color verde con manto amarillo, en su mano izquierda sostiene un ramo de lirios, mientras la derecha sostiene un bastón. Después de él está la Virgen María vestida de azul y rojo, su cabeza está cubierta con un manto color amarillo, ambas manos las tiene poco extendidas a la altura del pecho. Ella observa la escena central que es la Circuncisión del Niño Jesús.

Al lado de María hay dos personajes vestidos de manera similar, el del centro está sentado y sujeta al niño sobre el altar, mientras que el otro hace la circuncisión, a la derecha del lienzo está un niño que sostiene lo que parece ser una canasta, donde debe llevar el instrumental necesario.

San Lucas en su Evangelio refiere que fue a los ocho días de nacido cuando circuncidaron al Niño, también ese día se le puso el nombre de Jesús, nombre que había sido elegido por Dios y anunciado por el ángel en el momento en que María quedó embarazada¹¹⁰. En cuanto a los colores se observan tonos más claros en comparación a las anteriores, el efecto de profundidad se da por medio del escenario donde se desarrolla el suceso, pues el lugar es dentro de una sinagoga y por las sombras que proyectan san José, el infante y los escalones, ya que da la impresión de que la luz proviene del lado izquierdo, algo que se repite constantemente en la forma de trabajar de este artista.

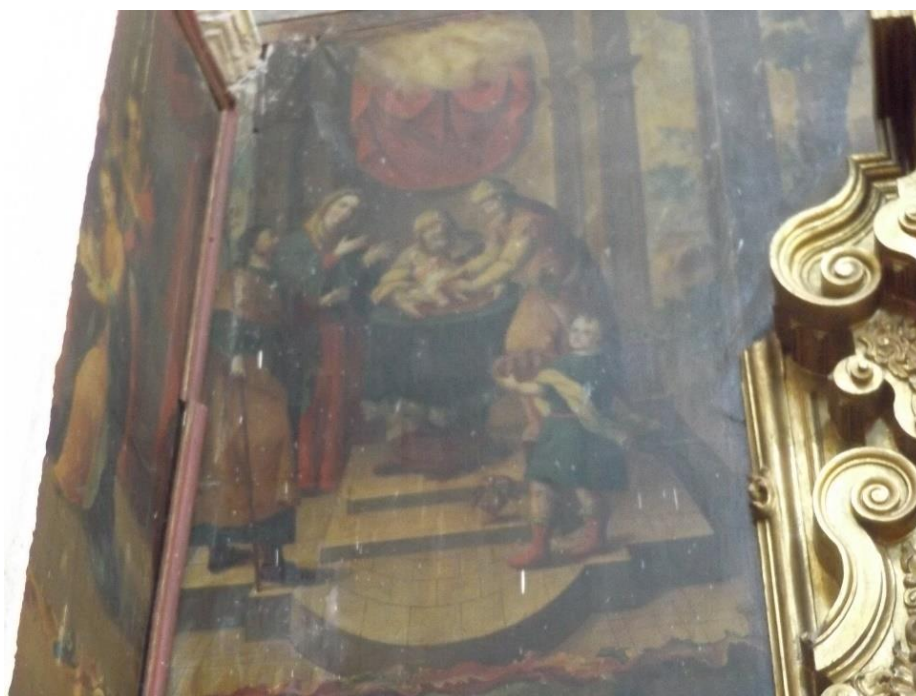


Imagen 53. La Circuncisión de Jesús. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

¹¹⁰ Evangelio de San Lucas 2, 21.

En el lado superior izquierdo hay una obra que se refiere a *La presentación de Jesús* (Imagen 54), en ella se hace alusión al primer dolor de María que es la profecía de Simeón. En el lienzo se observan siete personajes. Del lado izquierdo se asoma un hombre mirando el suceso, seguido de él está Simeón conversando con otro hombre que sostiene al niño Jesús, éste reposa en un altar donde hay un libro. A la derecha de la composición está María sosteniendo una pequeña canasta con dos palomas blancas, a su lado se encuentra san José y delante de ellos hay dos hombres recibiendo a las aves que serían sacrificadas.

Este lienzo representa la “Presentación de Jesús en el templo”, ya que todo primogénito debía ser presentado al Señor, Simeón le dijo a María: “Mira, este niño traerá a la gente de Israel caída o resurrección. Será una señal de contradicción, mientras a ti misma una espada te atravesará el alma”¹¹¹. La escena parece ser más pequeña que las demás, sin embargo, esto se debe a que parte de ella no es perceptible por el deterioro de los pigmentos, al igual que el lienzo anterior, los escalones que hay en el edificio, donde la escena se desarrolla, permite ver la intención del artista en mostrar profundidad. Sin embargo, no hay ventanas o espacios donde se pueda infiltrar luz, por ello es una pintura oscura. No obstante, el suceso iconográficamente es perceptible.

Sobre el uso de luminosidad en las pinturas, ésta hace que se perciban las escenas más grandes o pequeñas, dado que: “los colores luminosos, es decir de tonalidad claras son más pesados que las tonalidades oscuras (...) Las superficies luminosas reflejan mayor cantidad de luz, apareciendo, así, como si fuesen más grandes y las oscuras absorben la luz, apareciendo como si fuesen más pequeñas”¹¹².

¹¹¹ Evangelio de San Lucas, 2, 34 y 35

¹¹² Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (México: UNAM, 2008), p. 47.

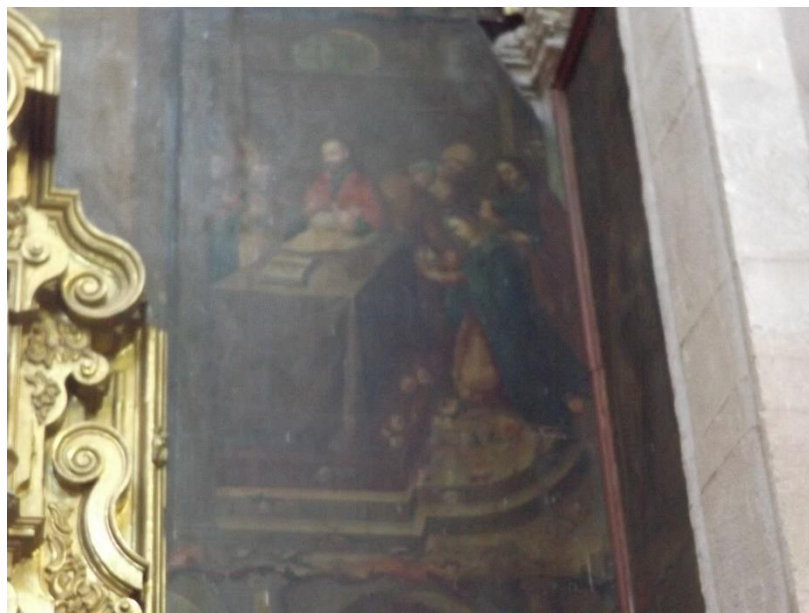


Imagen 54. La presentación de Jesús. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha se encuentra un lienzo que es la *Visitación de la Virgen* a su prima Isabel, esta última lleva un vestido azul, y se apresura a recibir a María con los brazos extendidos, frente a ella está la Virgen vestida de rosa con manto azul, sus manos están en posición de recibir a Isabel en un abrazo (Imagen 55).

San Lucas refiere que cuando se dio este encuentro Isabel exclamó: “¡Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito el fruto de tu vientre!”¹¹³. Detrás de ellas se encuentra Zacarias representado como un anciano calvo con barba larga y canosa saludando a san José que fue pintado como un joven que viste de color azul y rojo.

¹¹³ Evangelio de San Lucas 1, 42.



Imagen 55. La Visitación de la Virgen. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el tercer cuerpo del lado izquierdo está una pintura en forma de arco de medio punto y representa un ángel que, presumiblemente, se trata del *arcángel Gabriel* (Imagen 56), quien fue representado como un joven de cabello corto y levemente rizado. Viste de color azul con un manto rosa, con ambas manos está sosteniendo algo que es poco perceptible, en cuanto al fondo parece que está en el cielo, ya que se aprecia el color azul y blanco simulando las nubes, usa botas de color rojo que cubren gran parte de sus pies y pantorrilla.

El arcángel Gabriel es relacionado con la “Anunciación a María”, por ello se considera como un mensajero. Considero que se trata de él debido a que el retablo está dedicado a la vida de María, San José y Jesús cuando era pequeño. Entre sus atributos se encuentra un báculo o en ocasiones una rama de olivo como símbolo de paz¹¹⁴, aunque en la pintura no cuenta actualmente con ninguno de esos atributos ni con alas.

¹¹⁴ Laura Rodríguez, “La anunciación” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, n.12, (2014): p. 2.



Imagen 56. Arcángel Gabriel. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte superior del retablo hay una pintura dividida en tres escenas, de izquierda a derecha. La primera es *La Adoración de los Pastores* (Imagen 57), en ella se puede observar al recién nacido de tamaño muy pequeño en proporción de los demás personajes, la mirada de los participantes se dirige al niño recostado en el pesebre, María tiene en sus manos el pañal con el que sería envuelto Jesús, del otro lado del pesebre está José con ambas manos en posición de oración.

En medio de María y San José está un ángel con las alas abiertas también tiene las manos en posición de oración, los demás personajes que aparecen en la escena son los pastores que el ángel llamó para avisarles que el Mesías había nacido en la ciudad de Belén¹¹⁵, en la parte inferior hay tres corderos acostados, dos de color blanco y uno negro, en la parte superior hay dos ángeles pequeños sosteniendo una leyenda que dice "*gloria in excelsis deo*" que significa "gloria a Dios en las alturas".

¹¹⁵ Evangelio de San Lucas: 2, 11.

Se observa que la luz proviene de las nubes y los pequeños ángeles que están en la parte superior, la parte con más luz es donde se encuentra el recién nacido Jesús. Por otra parte, el lugar más oscuro es donde están los corderos acostados, por medio del suelo y las sombras que proyectan los personajes se resuelve la profundidad del lienzo.



Imagen 57. La Adoración de los pastores. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Cabe resaltar que la pintura de en medio es difícil de ver por el deterioro sufrido, lamentablemente se ha perdido en su totalidad la escena representada y lo poco que se alcanza a percibir es la parte del pie de un personaje, debido a que el discurso iconográfico que hay en los lienzos de este retablo es sobre la vida de María probablemente, al trate de la escena de la Anunciación del Arcángel Gabriel a María sobre el nacimiento del Mesías. Imagen 58). Por ejemplo, en la Parroquia de San Francisco Tepeyanco hay un retablo datado en el siglo XVIII dedicado a la Virgen que contiene un lienzo de la Anunciación pero también hay escenas que se perciben en el retablo de la Virgen de los Dolores como La Visitación, La presentación del Niño Jesús y Jesús entre los Doctores.



Imagen 58. Pintura superior central. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

El lienzo de la derecha representa *La Adoración de Los Reyes Magos* (Imagen 59), en ella observamos una escena en el campo. En la derecha está José mirando al Niño Jesús sostenido por la Virgen María, frente a ellos están los tres Reyes, de derecha a izquierda se encuentra Melchor, es un anciano calvo con una barba gris larga, está arrodillado ante el niño Jesús, viste de color verde con una capa naranja, detrás de él hay tres niños sirvientes vestidos de amarillo que sostienen cofres que contienen oro. Después se distingue a Gaspar, quien fue pintado como un joven de cabello largo y negro, tiene barba y viste de azul con capa roja, se encuentra inclinado viendo al niño, detrás de él también hay tres sirvientes que tienen cofres de incienso y, por último, está Baltazar, a diferencia de los otros se encuentra de pie observando al Niño y fue representado como un hombre negro con ropa amarilla, al igual que los personajes anteriores, también tiene tres sirvientes detrás de él fue quien le obsequió mirra.

El oro, el incienso y la mirra fueron regalos que los Reyes le dieron al Niño Jesús después de adorarlo¹¹⁶ y están relacionados con la realeza de Jesús (oro), la

¹¹⁶ Evangelio de San Mateo 2, 11.

divinidad (incienso) y, por último, el destino que le esperaba al morir para la redención de la humanidad (mirra)¹¹⁷.



Imagen 59. La Adoración de los Reyes Magos. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Finalmente, en la parte superior derecha, hay una pintura de un ángel, su composición y forma es similar a la que se presentó anteriormente, pero éste sí tiene alas y están abiertas, es de cabello largo, viste de azul y blanco con un manto rojo. Su mano derecha reposa en una columna y la izquierda la tiene extendida, probablemente se trate del *arcángel Rafael* (Imagen 60) debido a que a él se le relaciona con el cuidado de las parejas, dado el caso que la mayoría de las pinturas del retablo hacen alusión a la vida de María y San José es probable que la representación de este ángel se vincule a la protección a los padres de Jesús.

¹¹⁷ Louis Reo. *Iconografía de la biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1, volumen 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), p. 253.



Imagen 60. Arcángel Rafael. Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Con base en la descripción iconográfica que se ha realizado, el análisis iconológico se centrará en los colores usados en la época y la forma de representar las escenas, así como su expresión corporal. Sobre la expresión de los personajes, ésta se representó de diferente manera, Julio Amador propone dos aspectos para tratar el aspecto iconológico del arte, refiere que:

- 1) Sabemos, en primer término, que es algo que se halla presente en los gestos faciales y corporales de las figuras humanas representadas en las imágenes. Para su estudio y comprensión debemos considerar el cuerpo como un todo y esa multiplicidad de gestos, actitudes y en general, a toda disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos o implícitos que pueden ser descifrados con cierto grado de precisión. Entramos aquí en el terreno de la comunicación no verbal que estudia al cuerpo humano en un conjunto, a partir de la capacidad de producir significados.
- 2) Sin embargo, la significación expresiva no se reduce a la comunicación gestual de las figuras de una imagen: muy por el contrario, está presente en todos sus elementos: en la forma, en el color, en la materia y en toda la organización interna y visible de los componentes de la imagen¹¹⁸.

Con base en lo anterior, la expresión corporal de los personajes se adecua dependiendo la escena que representan, por ejemplo, en *Los desposorios de*

¹¹⁸ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (México: UNAM, 2008), p. 49.

María y José se observa la unión en matrimonio por medio de las manos, ya que ambos se toman de ellas, el sacerdote da su bendición con ambas manos hacia enfrente y sobre San Joaquín su postura permite inferir que mira al cielo en señal de oración, en cuanto a Santa Ana mira al espectador.

En *La Huida a Egipto*, la postura de María denota su cuidado hacia Jesús, mientras José y el ángel los guían, el primero señalando el camino y el segundo el cielo, además de que la forma de los pies permite entender que van caminando, pues en algunos lienzos se les ha representado descansando. En *Santa Ana enseñándole a leer a la Virgen*, la escena central muestra a la madre de María sentada mientras sostiene un libro. María y San Joaquín la observan y escuchan con un rostro de concentración.

En cuanto a *La Circuncisión de Jesús* las posturas de los encargados son de preparar al niño Jesús para dicha operación, mientras María observa angustiada, a José se le representó en una posición que permite inferir que espera a que el acto termine, pues no observa la escena, sobre al infante a pesar de que auxilia a los encargados su mirada está en el espectador. En la escena de *Jesús entre los Doctores*, las expresiones corporales muestran diferentes emociones, en primer plano María y José viéndose entre sí sorprendidos de lo que están presenciando. En la parte derecha los hombres mostrando atención de lo que Jesús les dice y, por otra parte, la mujer que parece mostrarse indiferente a la escena. Por último, Jesús en medio sentado en un trono con un libro en su mano izquierda y con la derecha señalando el cielo mostrando un rostro de concentración.

En la pintura *El sueño de San José*, se muestra a un ángel tocando el hombro de José tratando de convencerlo y de no hacer dudar su decisión de llevarse a su casa a María, por otra parte, éste se encuentra recostado al pie de un árbol y a pesar de estar dormido su rostro muestra cierta preocupación o angustia de la decisión que debe tomar. En *La presentación de Jesús*, podemos observar a Simeón conversando con otros personajes mientras el niño está recostado sobre una mesa mientras María y José están otorgando el sacrificio a un ayudante.

Sobre *La Visitación de la Virgen*, las posturas de los personajes permiten saber que se trata de un encuentro pues ambas están en posición de ir rápidamente para estrecharse en un abrazo, el rostro de santa Isabel es de sorpresa y asombro mientras que el de María es más sereno, detrás vemos a san Zacarías tratando de ayudar a San José que parece estar exhausto del viaje. En *La Adoración de los pastores* todos se encuentran de rodillas y en posición de veneración observando al recién nacido al igual que en *La Adoración de los Reyes Magos*. Finalmente, en cuanto a los cuadros de los ángeles, éstos sostienen sus atributos para identificarles.

Como ya es sabido la imagen principal de este retablo es la Virgen de los Dolores y los lienzos tienen relación directa con la vida de María, José y Jesús. Sin embargo, el orden de las pinturas no concuerda y como se mencionó en páginas anteriores todas las posturas que los personajes de una composición adoptan forman parte de un lenguaje no verbal que permite inferir el tema que se pretende representar. En los lienzos de este retablo no hubo problema por identificar los sucesos que se pintaron, pero sí hay un problema de lógica narrativa de estos hechos. Es decir, no tienen estas composiciones un orden cronológico para su narración.

Sobre el discurso en las artes se proponen dos puntos, la definición de los elementos y la relación con la narrativa visual, el segundo aspecto tiene que ver con la confrontación y equiparación del relato visual con el verbal, acerca de esto se refiere que:

Debemos considerar a los dos como discursos que nos dicen algo por medio de sus elementos constitutivos y de la organización interna de los mismos. Desde el punto de vista de su aspecto narrativo, el discurso y las imágenes nos dicen algo a través de ciertos medios: estructuras organizadas o mejor de frases -en un caso- o de figuras, motivos y temas: *composiciones*, en el otro. En este terreno, estudiamos al discurso -visual y verbal- a partir de las constantes que presenta su *organización interna*: los elementos que lo componen, las relaciones entre éstos, las reglas de su operatividad, su combinatoria en tanto a *significantes* de un *significado*, *expresiones de un contenido*. (...) las imágenes artísticas son estudiadas como *estructuras narrativas* a partir de su capacidad de comunicar un concepto (...) nos interesan las formas en las que, por medio de una

estructura visual significativa, transmiten una idea, un concepto o la información acerca de un suceso determinado¹¹⁹.

Con base en lo anterior, a pesar de que individualmente son entendibles las escenas que los lienzos contienen, en conjunto no tienen una secuencia, a pesar de que las pinturas fueron reensambladas en el retablo se percibe el conocimiento del discurso iconográfico de los encargados de hacerlo entre las escenas y la Virgen de los Dolores que es la advocación principal del este retablo. Los temas que tratan son sobre la vida de María, José y la infancia de Jesús, si ordenamos cronológicamente los sucesos serían los siguientes:

Santa Ana enseñándole a leer a la Virgen, El sueño de San José, Los desposorios de María y José, La Anunciación (posiblemente sea la pintura que no es perceptible), *La Visitación de la Virgen, La Adoración de los pastores, La Adoración de los Reyes Magos, La Circuncisión de Jesús y La presentación de Jesús, Jesús entre los Doctores*. Aparte se encuentran los lienzos de los arcángeles *Gabriel y Rafael*.

En los lienzos se puede observar que el manto de la Virgen María es azul, sin embargo, se refiere que este color se había establecido durante el siglo XIII reemplazando a los tonos púrpura, verde oscuro, negro, gris, rojo, posteriormente, en los siglos siguientes el tono azulado de su manto y la forma en que lo usaba se convirtió en un atributo que la identificaba y la reconocía en diferentes pasajes de su vida y sus advocaciones¹²⁰. En este sentido, también debe entenderse la dificultad que se tenía en la Edad Media para obtener ciertos colores y que después fue solucionado de diversas maneras.

En cuanto a las composiciones representadas hay una serie de pinturas elaboradas durante el siglo XVIII que refieren algunos pasajes de la vida de María, José y Jesús, se trata de una colección perteneciente a Francisco Clapera que era un académico super numerario de la Academia de san Fernando de Madrid que

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 133.

¹²⁰ Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, "Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXIV. n. 100. (2012): p. 94.

llegó a Nueva España teniendo el cargo de corrector de pintura de la Academia de san Carlos y dejó el cargo en 1790¹²¹.

Los temas de la Virgen que se abordaron en esta serie de pinturas y que concuerdan con las ubicadas en el retablo de La Virgen de los Dolores son: *Los desposorios, La Visitación, La Circuncisión, La Adoración de los Reyes, La Huida a Egipto y Jesús entre los doctores*. Acerca de los fondos utilizados en las pinturas, Clara Bargellini menciona que se nota una arquitectura majestuosa tipo clásica mientras que el exterior de la *Huida a Egipto* tiene un tono más pastoril¹²². En las pinturas del retablo que estamos abordando la arquitectura es de manera similar; sin embargo, en *La Huida a Egipto* la escena se desarrolla en un bosque y en *La Adoración de los Reyes Magos*, el suceso ocurre en el campo, no obstante, en las pinturas de Clapera sólo aparecen los Reyes, María, José y Jesús mientras que en el otro lienzo estos aparecen con sus sirvientes en una escena más amplia.

Considero relevante el comparar los temas que abarcan los retablos con esta misma advocación para deducir un posible orden de narración, anteriormente se propuso un orden cronológico, sin embargo, el compararlo con otras obras del mismo periodo nos permitirá comprender la lectura iconográfica alrededor de la Virgen de los Dolores. Como ejemplo tenemos un retablo de mediados del siglo XVIII perteneciente a la parroquia de santo Tomas en Chihuahua, no obstante, los temas a los que se hacen referencia en aquella obra son sobre la Pasión, pues hay atributos como la corona de espinas y las lanzas¹²³, estos elementos no se encuentran en el retablo perteneciente a la iglesia de san Nicolás Peralta. Sobre las escenas representadas en el retablo de la Virgen de los Dolores, se pueden identificar tres de los siete dolores de María, que son: *la Circuncisión de Jesús, la Huida a Egipto y Jesús entre los Doctores*, las demás pinturas refieren episodios de la vida de María. La imagen de María fue relevante en el arte novohispano,

¹²¹ Clara Bargellini, "Dos series de pinturas de Francisco Clapera" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI. n. 65. (1994): p. 159.

¹²² *Ibid.* p. 161.

¹²³ Clara Bargellini, *Marcos de Veneración: los retablos virreinales de Chihuahua* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura, 2011), p. 99.

puesto que muestra el sufrimiento de una madre al ver a su hijo sacrificarse por el bien del hombre, probablemente la Orden del Carmen pretendió dar ese mensaje por medio de estas obras.

RETABLO DEL SEÑOR DE LA CAÑA

El retablo lateral derecho tiene características similares al anterior, aproximadamente mide 5.3 metros de alto por 4.6 de ancho y también es anástilo, su advocación central es El Señor de la Caña (Imagen 61), fue elaborado con madera y está dorado, cuenta con sotobanco, dos cuerpos, tres calles y remate, tiene seis esculturas masculinas que están en nichos, hay representaciones más pequeñas de personajes en medallones en donde sólo se talló la cabeza. Al igual que el retablo anterior tienen seis medallones de los cuales dos tienen obras y se encuentran en la parte superior del retablo, está ornamentado con volutas y alrededor hay once pinturas que representan la Pasión de Cristo.



Imagen 61. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolás Peralta. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la primera calle del lado inferior izquierdo hay una escultura de un hombre vestido con el hábito carmelita (Imagen 62), tiene la mano izquierda en el pecho, ésta parece haber tenido una restauración, debido a que la proporción no

corresponde al resto del cuerpo, mientras la mano derecha está extendida a la altura del vientre. Actualmente no tiene atributos perceptibles; sin embargo, parece que en algún momento sostuvo algo, pudo ser un báculo o una palma, su mirada se dirige hacia la parte superior izquierda actualmente vacía, por esta razón cabe la posibilidad de que la escultura fuera movida del lugar donde originalmente se encontraba.



Imagen 62. Escultura del primer cuerpo, primera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha está el Señor de la Caña (Imagen 63), al igual que las advocaciones principales de los anteriores retablos es una imagen policromada que vistieron y se encuentra en un nicho protegido por un cristal, el Cristo flagelado está sentado, vestido de blanco, usa capa negra con decoración dorada, su cabeza reposa en su mano derecha, tienen un rostro de sufrimiento debido al castigo que recibió, usa una corona dorada con una cruz en medio, con la izquierda sostiene un pañuelo blanco y una “caña”, en su cuerpo hay abundantes rastros de sangre.



Imagen 63. El Señor de la Caña. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte inferior derecha del primer cuerpo está la escultura de un joven (Imagen 64), quien viste con hábito carmelita, tiene el cabello corto, no tiene atributos perceptibles, ambas manos las tiene extendidas.



Imagen 64. Escultura del primer cuerpo, tercera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el segundo cuerpo primera calle, se observa la escultura de un joven con el cabello rizado y corto (Imagen 65), viste con el hábito carmelita, la mirada de la escultura pareciera estar dirigida al espectador, ambas manos las tiene extendidas, no tiene atributos perceptibles, debajo de él, dentro de un medallón (Imagen 66), se encuentra una representación de un adulto calvo con barba larga y canosa, dicho personaje viste de dorado.



Imagen 65. Escultura del segundo cuerpo, tercera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 66. Medallón del segundo cuerpo primera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la segunda calle del segundo cuerpo hay un adulto con cabello y barbas cortas (Imagen 67), parece que ambas manos fueron restauradas, pues no corresponden con la proporción del resto de la escultura, presenta daños en la mano izquierda, ya que no tiene el dedo índice, cabe la posibilidad de que en algún momento sostuvo un libro o un crucifijo con esa mano porque la mirada está dirigida hacia ese espacio, mientras que con la derecha probablemente sostuvo una pluma para escribir.



Imagen 67. Escultura del segundo cuerpo, segunda calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte superior derecha está la imagen de un joven vestido con el hábito carmelita (Imagen 68), ambas manos las tiene extendidas, en la derecha tiene una posición como si sostuviera una pluma para escribir, la palma de la mano izquierda está en dirección hacia arriba, debajo de él también hay una representación de un hombre anciano calvo con barba larga y canosa dentro de un medallón, éste viste de rojo (Imagen 69).



Imagen 68. Escultura de la segunda calle, tercera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 69. Medallón del segundo cuerpo, tercera calle. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En los medallones de la parte superior hay dos representaciones, el que se encuentra en el centro es un hombre vestido con hábito negro con blanco y dorado, sus brazos están extendidos hacia enfrente (Imagen 70), esta representación es similar a la del retablo de la Virgen de los Dolores.

A la derecha está un adulto que viste de blanco con dorado, no tiene atributos perceptibles; sin embargo, parece que en su mano derecha sostuvo algo debido a la posición de sus dedos, mientras que la izquierda está extendida (Imagen 71).



Imagen 70. Medallón superior central. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.



Imagen 71. Medallón superior derecho. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En este retablo se encuentran al igual que el anterior once pinturas, éstas hacen referencia a la Pasión de Jesús, del lado izquierdo se encuentran tres, la ubicada en la parte inferior es *La Coronación de Espinas* (Imagen 72), en ella se observa a

tres personajes, en el centro aparece Jesús vestido con un manto rojo, porta una corona de espinas y las manos las tiene atadas con un lazo.

Frente de él se encuentra uno de sus verdugos, quien viste de azul, usa una extraña gorra en su cabeza y la posición en la que se posiciona permite inferir que está burlándose de Jesús. El último personaje es un hombre barbado que viste de café, usa un turbante rojo y con sus manos sostiene un palo con el que le pone la corona de espinas a Jesús.



Imagen 72. La Coronación de espinas. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Del lado derecho del retablo, que se sitúa en la parte inferior está la escena de *Jesús con la cruz a cuestas* (Imagen 73). Hay cuatro personajes, en la parte izquierda se observa un soldado vestido de azul y café, usa un casco y tiene barba; por la posición de su mano derecha se puede inferir que está golpeando con un látigo a Jesús y con la izquierda sostiene una cuerda que lo sujeta del cuello.

En el centro de la pintura está *Jesús con la cruz al hombro*, está vestido con túnica verde, su rostro muestra una herida profunda en la mejilla izquierda y un gesto de sufrimiento. Alrededor de su cabeza hay un resplandor de luz, detrás de él se

encuentra Simón Cirene, “un hombre que venía del campo al que le cargaron la cruz”¹²⁴. No obstante, en la pintura aparece ayudándole a cargar la cruz, viste de color rojo con azul, en su cabeza tiene un turbante y fue representado como un anciano de barba canosa. El último personaje se encuentra en la parte derecha del lienzo, al parecer también se trata de un soldado pues la vestimenta que usa es similar a la de los otros, viste de azul con una cinta roja que rodea su cintura, porta sombrero y con sus manos sostiene una lanza.



Imagen 73. Jesús con la cruz a cuestas. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha se encuentra la escena de *La Piedad* (Imagen 74), en ella se observa a Jesús muerto en los brazos de su Madre, en esta pintura predominan los colores oscuros. En el centro de la composición está María vestida de rosa con manto azul como se ha venido representado en las pinturas anteriores, con su mano izquierda sostiene el cuerpo de Jesús y la derecha la tiene extendida, su rostro expresa tristeza. Es interesante hacer notar que el pintor se valió de la luz para resaltar el cuerpo inerte de Jesús.

¹²⁴ Evangelio de San Lucas 23, 26.



Imagen 74. La Piedad. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En el segundo cuerpo en la parte izquierda se encuentra un lienzo representado *La Flagelación de Jesús* (Imagen 75), se puede observar a Jesús vestido de blanco dejando al descubierto la parte de la espalda donde está herido debido al castigo que recibe. Ambas manos las tiene atadas a una columna y de cada lado hay un verdugo, del lado izquierdo está uno con barba larga canosa que en su mano sostiene un látigo. Del lado derecho está otro vestido de rojo, con ambas manos sostiene el flagelo, su posición permite al espectador entender que es el encargado de azotar a Jesús.



Imagen 75. La Flagelación de Jesús. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte superior derecha del retablo se representa la escena de *Jesús consolado por los ángeles* (Imagen 76). Después de haber sido azotado, Jesús desfallece, su cuerpo yace en medio de tres ángeles, sus manos siguen atadas a la columna, tiene una herida a la altura de la oreja de donde escurre sangre hasta el pecho, un ángel lo sostiene en su regazo, viste de color café, en su mano izquierda tiene un pañuelo con el que seca sus lágrimas.

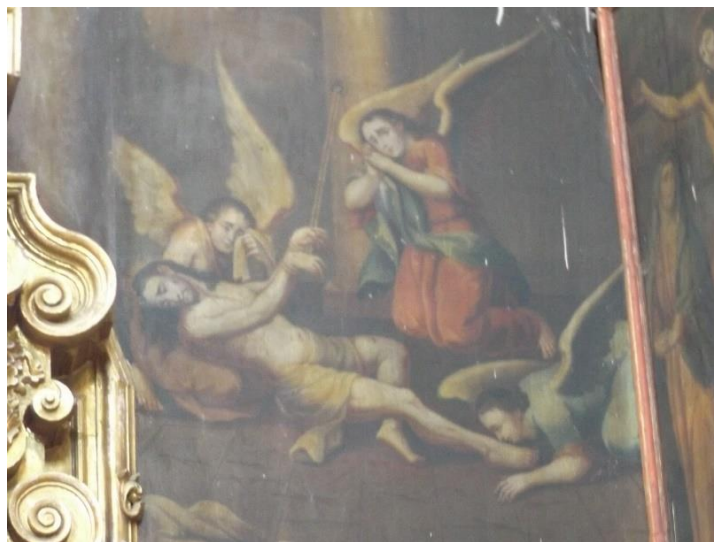


Imagen 76. Jesús consolado por los ángeles. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte central hay otro vestido de rojo con azul, su rostro es de preocupación, sus manos las tiene en posición de oración cerca del rostro, el último ángel besa el pie de Jesús, se encuentra inclinado y está vestido de color azul.

A la derecha hay una pintura que representa *La Crucifixión* (Imagen 77), en ella hay tres personajes, en la parte central de la composición está Jesús crucificado. A la izquierda de la cruz se observa a María, su madre, angustiada contemplando la escena, viste de color rosa con azul, sus manos están juntas.

De lado derecho está el apóstol San Juan, vestido de azul con rojo, en sus manos sostiene un pañuelo con el que seca sus lágrimas, su rostro es triste y parece no querer mirar la escena. Cabe señalar que la proporción de los cuerpos de los personajes es grande y un problema al que el artista se enfrentó es el espacio del lienzo, esto se observa en el tamaño de las manos de la Virgen, pues la proporción de ellas no corresponde a las de su anatomía.



Imagen 77. La Crucifixión. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolás Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la izquierda de esta pintura se encuentra en un muro otra representación de un *Ángel pasionario* (Imagen 78), éste es un joven que viste de rosa con azul y manto

rojo, cabe recordar que al igual que la representación del arcángel Gabriel que se analizó anteriormente, aparentemente no tiene alas y mira hacia abajo. Tiene relación con los atributos de la pasión porque en la mano derecha sostiene la corona de espinas y un balde, en la izquierda sostiene un pañuelo blanco con el que seca sus lágrimas.



Imagen 78. Ángel pasionario. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

En la parte superior del retablo se observa otro lienzo que se divide en tres escenas, de izquierda a derecha la primera es la *Aprehensión de Jesús* (Imagen 79), en ella hay ocho personajes, en el centro está Jesús rodeado de seis soldados, tres de cada lado, viste de blanco con manto azul y está descalzo, sus manos las tiene amarradas. Del lado derecho hay tres soldados, el que se encuentra más cerca de Jesús sostiene la cuerda con la que fue apresado, con su mano derecha sostiene un *pilum*¹²⁵, viste con túnica café y en la cabeza tiene una *galea*¹²⁶ y calza *caligae*¹²⁷.

A la derecha de ese soldado hay dos más, ambos miran al prisionero, visten de manera similar al anterior, sin embargo, ellos fueron representados con una *lorica*

¹²⁵ Arma del ejército romano similar a una lanza

¹²⁶ Casco de armadura romana con dos correas a los lados

¹²⁷ Sandalias de cuero usadas por legionarios

*squamata*¹²⁸ y también están armados con un *pilum*. Del lado izquierdo hay cuatro personajes, detrás de Jesús hay dos hombres que parecen conversar. Del más cercano sólo se observa su rostro y la mano izquierda, usa un casco de legionario; a la izquierda hay un hombre que no parece ser del ejército, viste de color azul y con la mano izquierda toca el hombre de Jesús.

Detrás hay otro soldado que viste de manera similar a los que se mencionaron anteriormente, con sus manos sostiene una antorcha para iluminar el camino en la noche, el último personaje es Judas, quien fue el discípulo traidor que vendió a Jesús, viste de azul con manto rojo, su mirada se dirige al espectador, hace un ademán mostrando la palma de su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene una bolsa con las monedas de plata.

Sobre este acontecimiento en el Evangelio de Juan se menciona lo siguiente:

Cuando terminó de hablar Jesús, pasó con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, había un huerto y Jesús entró en él con sus discípulos.

Judas el que lo entregaba conocía también ese lugar, pues Jesús se había reunido allí muchas veces con sus discípulos. Judas hizo de guía a los soldados romanos y a los guardias enviados por los jefes de los sacerdotes y los fariseos que llegaron allí con linternas, antorchas y armas¹²⁹.

¹²⁸ Armadura de escamas metálicas

¹²⁹ Evangelio de San Juan 18, 1-3.



Imagen 79. La aprehensión de Jesús. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

A la derecha se observa la *Oración en el Huerto de los Olivos* (Imagen 80), en ella está Jesús, recargado con sus manos en posición de oración, viste de azul, detrás de él hay dos ángeles, el de lado izquierdo viste de azul con manto rojo, tiene sus alas desplegadas y con ambas manos sostiene un cáliz, el de la derecha viste de blanco y sostiene la cabeza de Jesús con sus manos.

Del lado superior izquierdo de la obra en el cielo hay dos querubines que observan la escena, mientras que a la derecha hay tres personajes que no se perciben muy bien, presuntamente se trata de los discípulos que lo acompañaron.

En el Evangelio de Marcos se refiere que:

Llegaron a un lugar llamado Getsemani, y Jesús dijo a sus discípulos: “Siéntense aquí mientras voy a orar.” Y llevó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan. Comenzó a llenarse de temor y angustia, y les dijo: “Siento en mi alma una tristeza de muerte. Quédense aquí y permanezcan despiertos” (...).

Volvió y los encontró dormidos. Y dijo a Pedro: “Simón ¿duermes? ¿De modo que no pudiste mantenerte despierto una hora? Estén despiertos y oren para no caer en tentación; pues el espíritu es animoso y la carne es débil¹³⁰.



Imagen 80. La oración en el Huerto de los Olivos. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

De lado derecho se encuentra un lienzo que representa la escena de *Jesús ante Herodes* (Imagen 81), se desarrolla dentro de un palacio, hay ocho personajes, a la izquierda se observa Herodes sentado, viste de azul con manto rojo, usa barba, mira a Jesús, con su mano derecha hace un ademán que permite que infiera que conversa con él, pues en el Evangelio de San Lucas refiere que: “Al ver a Jesús, Herodes se alegró mucho (...) Le hizo un montón de preguntas. Pero Jesús no contesto nada”.¹³¹ El rey con su mano izquierda toca su pecho. De su lado derecho hay un hombre de pie, viste con túnica azul, con la mano izquierda se toca el mentón, la derecha la tiene a la altura del pecho, pero no es perceptible, observa la escena, este personaje puede ser un sacerdote o consejero de Herodes.

¹³⁰ Evangelio de San Marcos 14, 32-38.

¹³¹ Evangelio de San Lucas 23, 8 y 9.

En el fondo de la escena a la izquierda de Herodes hay un anciano calvo de barba larga y canosa, probablemente se trate de un sirviente, quien mira lo que sucede en el templo. En el centro del lienzo está Jesús vestido de blanco, sus manos están amarradas y es sostenido por dos soldados, uno viste de túnica café y usa un casco de legionario, mientras el otro lleva armadura y una gálea. Los hombres de la derecha también son soldados, ambos se encuentran de espaldas mirando la escena, visten de manera similar a los personajes antes mencionados.



Imagen 81. Jesús ante Herodes. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Arriba de esta pintura se encuentra otra representación de un *Ángel pasionario* (Imagen 82) que viste de rosa con azul, es un joven de cabello corto, su mano derecha toca su pecho, mientras la izquierda sostiene una cuerda que sale de una columna, a los pies de él se encuentran unos dados, símbolo pasionario, pues la vestimenta de Jesús se jugó a la suerte. Por el paso del tiempo la obra está dañada y es difícil apreciarla con claridad.



Imagen 82. Ángel pasionario. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Como podemos observar el artista utilizó colores menos luminosos para plasmar las escenas de la Pasión; no obstante, los colores utilizados permiten que el espectador centre su atención en la escena principal, como ejemplo tenemos los cuadros de *la Coronación de espinas, la Piedad, la flagelación de Jesús, Jesús consolado por los ángeles y la Crucifixión*.

Como es bien sabido, en el arte novohispano la imagen de Jesús fue representada recurrentemente por la importancia de su culto, pues se le considera como: “mediador entre Dios y la humanidad no por prerrogativa autoritaria, sino por haber entregado su vida (...) La ética cristiana es pues una ética de vida entregada”¹³². Con base en lo anterior, la presencia de Jesús en obras refiere la importancia de su sacrificio para salvar a los hombres del pecado, hay una conciencia de lo que se quiere comunicar por medio del arte.

La imagen de Jesús en el arte del siglo XVIII es definida por una figura representativa del sentimiento religioso de la Nueva España, ya que fue pintado de manera humanizada, no tiene complexión atlética por el contrario es esbelto y algunas veces con defectos anatómicos, facciones afiladas y en su expresión se

¹³² Elisa Vargaslugo, *Parabola Novohispana. Cristo en el arte virreinal* (México: Fomento Cultural Banamex, 2000), p. 70.

nota dulzura, en algunos lienzos se le pintó como un hombre débil, resignado aún en momentos de mayor angustia como antes de ser clavado en la cruz¹³³.

Las escenas de la Pasión de Cristo fueron tema de interés general para los artistas novohispanos del siglo XVIII, esto se debe a que las imágenes representan una narración basada en los Evangelios y para proponer una forma lógica de narración del retablo del Señor de la Caña he tomado como referencia el estudio de Alena Robin sobre el retablo pasionario de Xaltocán ubicado en Xochimilco (Imagen 83). Esta obra data aproximadamente de la segunda mitad del siglo XVIII, los lienzos, aunque son anónimos se especula que fueron realizados por José de Paez debido a que su firma se encuentra en un exvoto de la sacristía del edificio y los elementos formales de esta obra son similares a las pinturas del retablo¹³⁴.

La forma en que dicho retablo se interpreta es zigzagueante y comienza en la predela del lado izquierdo con la *Oración del huerto* y finaliza en el remate de la parte superior derecha con la escena del *Descendimiento*¹³⁵. Las imágenes están acomodadas de la siguiente manera: *Oración del huerto, Traición de Judas, Cristo ante Caifás, Flagelación, la Coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas, la Crucifixión y Descendimiento*.

¹³³ *Ibíd.* p. 112.

¹³⁴ Alena Robin, El retablo de Xaltocán las imágenes de Jerónimo de Nadal y la monja de Agreda” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVIII. n. 88. (2006): p. 64.

¹³⁵ *Idem*.



1. Anónimo, retablo lateral, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán.
Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Imagen 83. Retablo lateral de la Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán.

Fotografía: CGA.

En el caso del retablo del Señor de la Caña, se puede observar que a pesar de que ambas obras representan el tema de la Pasión no se utilizaron las mismas escenas, por ejemplo, en el retablo de Xaltocán está la presencia del *Descendimiento*, mientras que en el ubicado en la iglesia de san Nicolás Peralta se encuentran: *La Piedad*, *Jesús consolado por los ángeles* y la presencia de dos ángeles pasionarios. Con base en lo anterior, se puede proponer que la secuencia de los lienzos sería de la siguiente manera: *la Oración en el huerto*, *la aprehensión de Jesús*, *Jesús ante Herodes*, *la Flagelación de Jesús*, *Jesús consolado por los ángeles*, *la Coronación de espinas*, *Jesús con la cruz auestas*, *la Crucifixión*, *la Piedad* y, por último, los dos ángeles pasionarios.

Los ángeles pasionarios tienen relación con las escenas representadas en los lienzos, pues contienen atributos propios de la Pasión como lo son la corona de espinas, la columna y la cuerda con la que Jesús fue amarrado para recibir su

castigo, los dados, éstos normalmente eran parte de los retablos que rememoran pasajes de la Pasión o que tienen la presencia de la Virgen de los Dolores¹³⁶.

Con base en lo anterior es evidente que a pesar de que los retablos fueron acomodados en donde actualmente se encuentran, los encargados de adecuar los lienzos tenían conocimiento del discurso iconográfico alrededor de la advocación de este retablo. No obstante, debido al espacio arquitectónico las pinturas se acomodaron aprovechando las dimensiones del edificio.

GRABADOS

Algo que llama la atención es la alta probabilidad de que algunos lienzos de los retablos laterales hayan sido basados en su composición, en los grabados de Jerónimo de Nadal, específicamente los pertenecientes a las escenas de *la adoración de los Reyes Magos*, *la Circuncisión de Jesús*, *Jesús entre los doctores* y *La coronación de espinas*, dado que la disposición de los personajes es similar. Los grabados de este artista son de origen flamenco y en muchos casos servían como modelo para los pintores novohispanos. De acuerdo con Alena Robin, quien consultó el libro del mismo autor que se llama *Imágenes de la historia evangélica*, publicado en 1593.

Esta obra gozó de gran popularidad entre los artistas para representar escenas de la vida de Jesús y a pesar de que el autor fue jesuita el libro fue aceptado por diferentes órdenes religiosas en cuanto a la representación de la Pasión de Cristo durante el siglo XVIII, se refiere que:

Por una parte, es importante recalcar el interés general puesto en la Pasión de Cristo en la Nueva España durante el siglo XVIII, que se puede partir de numerosas variables. Por otra, las *imágenes* ilustran un ciclo narrativo completo, apegado a los evangelios, que no necesariamente ofrecen otras fuentes grabadas. Por ejemplo, las series de estampas de la Pasión de Alberto Durero podrían haber sido otra fuente inspiración para los pintores novohispanos en busca de un ciclo pasionario (...) si nos detenemos a reflexionar en las evidencias de la circulación de Nadal en las bibliotecas conventuales y sus rastros en las

¹³⁶ Clara Bargellini, *Historia y arte en un pueblo rural: San Bartolomé hoy Valle de Allende Chihuahua* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998).

propias obras pictóricas, la obra del jesuita mallorquín era de fácil acceso para los pintores novohispanos y sus patronos¹³⁷.

Como podemos observar, la obra de Jerónimo de Nadal fue popular por su fácil acceso a los artistas, además de que sus grabados explicaban de manera clara y detallada los sucesos por las anotaciones que tienen en la parte inferior, sobre estos aspectos en los grabados Clara Bargellini refiere que:

Se trata, de hecho, de imágenes -con sus títulos arriba- en las que la narración central del episodio del evangelio (...) A su vez, el lector de las imágenes, apoyado tanto en su propio conocimiento del texto bíblico acerca de la imagen central como en las anotaciones escritas debajo de ella (...) Se logra así un movimiento entre ver, leer y meditar pero la imagen visual, curiosamente ausente en el título del libro, es sin duda el motor inicial: sirve para llegar a la meditación aún sin palabras, si el lector tiene algún conocimiento del evangelio¹³⁸.

Con base en lo anterior, existe la posibilidad de que el artista que elaboró los lienzos de retablos de San Nicolás Peralta se haya basado en grabados de varios libros para hacer la composición formal de los lienzos, dado que, según Alena Robin, el libro del jesuita era popular entre los artistas novohispanos porque fácilmente se accedía a él. Sin embargo, el pintor debía resolver problemas que se suscitaban al hacer los lienzos, como el trasladar la imagen de un grabado a una pintura de mayor dimensión, pues a pesar de que en los grabados de Jerónimo de Nadal hay escenas amplias, por ejemplo, en la escena de la *Adoración de los Reyes Magos* (Imagen 84) podemos observar que el grabado tiene la presencia de edificios de una ciudad detrás de la imagen central, mientras que en el lienzo sólo se aprecia un paisaje pero los personajes que participan en la composición son los mismos y están acomodados de manera similar, algo que llama la atención es la presencia de san José en el lienzo, puesto que en el grabado no aparece (Imagen 85).

¹³⁷ Alena Robin, *El retablo de Xaltocán las imágenes de Jerónimo de Nadal y la monja de Agreda* en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVIII. n. 88. (2006): p. 59.

¹³⁸ Clara Bargellini, "Consideraciones sobre imágenes jesuitas en la Nueva España y sus fuentes grabadas" en *Progressus Rivista di Storia Scrittura e Società*, Sin volumen. n. 2. (2016): pp. 140-141.



Imagen 84. Jerónimo de Nadal. La adoración de los Reyes Magos. Historia Evangélica. Finales del siglo XVI.



Imagen 85. La Adoración de los Reyes Magos. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

El siguiente grabado que sirvió de inspiración para el artista fue el de *La Circuncisión de Jesús* (Imagen 86), en esta escena se observa que se representó de manera similar en cuanto a la arquitectura de la sinagoga donde realizan el acto, además de que no se representaron a los dos hombres que están a la derecha de Simeón, algo que llama la atención es que el pintor también representó parte la nube que está en la parte superior del grabado; no obstante, se omitió el escudo de la Compañía de Jesús (Imagen 87).



Imagen 86. Jerónimo de Nadal. La Circuncisión de Jesús. Historia Evangélica. Finales del siglo XVI.

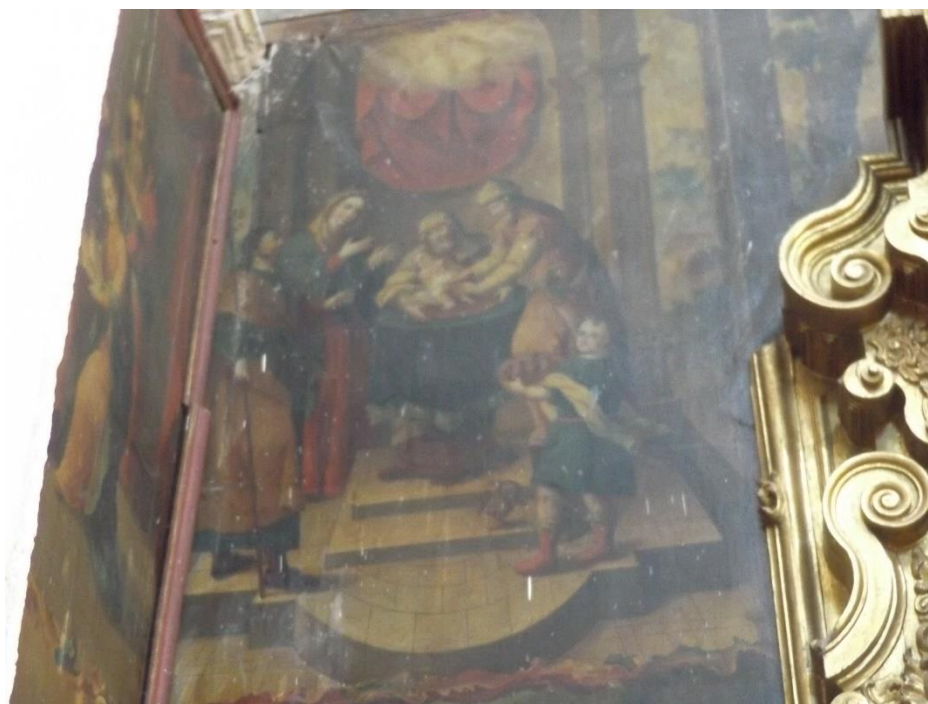


Imagen 87. La Circuncisión de Jesús. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

Otro grabado que muestra la presencia de la obra de Jerónimo de Nadal en los lienzos del retablo de la Virgen de los Dolores es el que hace referencia a *Jesús entre los Doctores* (Imagen 88), ya que prácticamente la pintura se representó igual (Imagen 89), la posición de los personajes, María y José entrando al templo y la postura de Jesús en medio de la escena señalando el cielo con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un libro.



Imagen 88. Jerónimo de Nadal. Jesús entre los Doctores. Historia Evangélica. Finales del siglo XVI.

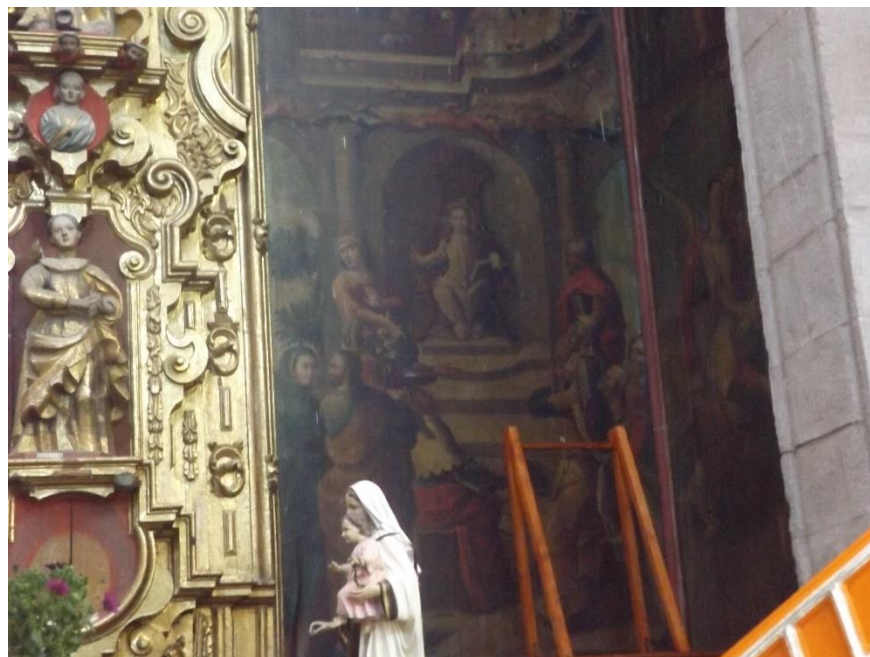


Imagen 89. Jesús entre los Doctores. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH

En el caso de *La Coronación de espinas* (Imagen 90), se observa que en el grabado hay una escena más amplia mostrando el interior del edificio donde tienen a Jesús, alrededor de él se encuentran cinco hombres que lo coronan, mientras diez personajes que están distribuidos a lo largo del lugar sólo observan la escena; además se representaron algunas personas fuera de la construcción, en el caso del lienzo del retablo del Señor de la Caña se ve la escena de Jesús siendo coronado por dos hombres; sin embargo, aún quedan dudas si este grabado sirvió de influencia para realizar el lienzo que estamos abordando (Imagen 91).



Imagen 90. Jerónimo de Nadal. La coronación de espinas. Historia Evangélica. Finales del siglo XVI.



Imagen 91. La coronación de espinas. Retablo del Señor de la Caña. Iglesia de San Nicolas Peralta. Lerma, Estado de México, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía: LMCH.

CONCLUSIONES

Las obras de arte sacro fueron importantes durante el periodo virreinal de lo que hoy es México. En esta investigación se propuso dar una explicación de tres retablos de autor desconocido por medio de un análisis iconográfico e iconológico, estas obras tienen características formales que permiten proponer que datan de mediados de siglo XVIII siendo de modalidades estípite y anástilo.

La revisión historiográfica que se realizó permitió establecer una aproximación en la fecha de elaboración de estas obras. Con base en el contexto artístico del siglo XVIII en la Nueva España, se pudo percibir que el retablo de san Nicolás de Tolentino tiene características propias del barroco estípite y puede ser datado en la segunda mitad de dicha centuria, ya que diferentes autores refieren que la difusión de esta modalidad tuvo lugar en este siglo a pesar de existir algunos ejemplos anteriores a éste en algunos retablos o portadas de libros.

La obra que obtuvo relevancia y que ayudó a la difusión de esta modalidad fue el Retablo de los Reyes ubicado en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, el encargado de este trabajo fue el artista español Jerónimo de Balbás y se construyó durante 1718 y 1725, por esta razón es por la que considero que es alta la probabilidad de que el retablo que de san Nicolás Peralta data de mediados del siglo XVIII.

En el caso de los retablos anástilos que se encuentran en el crucero, cuyas advocaciones son la Virgen de los Dolores y el Señor de la Caña pueden pertenecer también a mediados del siglo XVIII o al último cuarto, pues las características formales que se emplearon se encuentran en obras que datan de la década de los 70 de este siglo, por ejemplo, el conjunto de retablos de santa Prisca de Taxco, Guerrero, aunque hay otros ejemplos anteriores a éstos.

Los retablos en cuestión se resguardan en la iglesia de San Nicolás Peralta, este edificio fue parte de una hacienda que perteneció a la Orden del Carmen durante los siglos XVII hasta el XIX, aún queda la incógnita sobre en qué año se edificó el templo, aunque se refiere que pertenece al siglo XVII, por otra parte, la fachada

tiene elementos formales pertenecientes al XVIII, aunque hay elementos que, posteriormente, le fueron añadidos como el caso del nicho.

Una de las hipótesis de esta investigación es que los retablos no pertenecen originalmente al edificio, considero que hay suficientes elementos para sustentar esta idea, pues si observamos las dimensiones del edificio no concuerdan con las de los retablos, dado que éstos parecen ser piezas de obras más grandes, además de que los lienzos que están alrededor se encuentran en desorden y no hay una secuencia lógica de narración, impidiendo un equilibrio entre las obras y el edificio, pues a la hora de realizar retablos o esculturas el artista debe de considerar el espacio para que las obras concuerden y haya armonía.

Entre las posibles respuestas que se consideraron para la interpretación iconológica de los retablos se encuentra que el de san Nicolás de Tolentino hacía referencia al cuidado de las almas del purgatorio y los enfermos debido a que este santo se le relaciona con esto. Sin embargo, al realizar la descripción iconográfica de los lienzos podemos observar que no hay presencia del santo agustino, sino de santa Teresa de Ávila y san Elías, ambos son santos importantes para la Orden del Carmen, a ella se le considera como doctora de la iglesia y santa reformadora, esto se resalta en los lienzos que representan su vida, pues la pintaron con atributos propios de su labor doctoral y como escritora. En el caso de san Elías, los carmelitas tomaron de él su labor ermitaña y se representa en el retablo cuando asciende al cielo en una carroza de fuego, considero que se exaltó la imagen de la Orden por medio de dos de los santos más importantes para ella.

En el caso de los retablos laterales, los lienzos se acomodaron de manera en que se aprovechara el espacio arquitectónico; sin embargo, no hay una secuencia de lectura, por ello se propuso una forma cronológica de lectura. El perteneciente a la Virgen de los Dolores quedaría de la siguiente manera: *Santa Ana enseñándole a leer a la Virgen, El sueño de San José, Los desposorios de María y José, La visitación de la Virgen, La adoración de los pastores, La adoración de los Reyes Magos, La circuncisión de Jesús y La presentación de Jesús, Jesús entre los Doctores*. Aparte se encuentran los lienzos de los arcángeles *Gabriel y Rafael*.

Con base en el discurso iconográfico del retablo se puede deducir que la pintura que no es perceptible es la referente a la *Anunciación*.

El retablo dedicado al Señor de la Caña también difiere en el orden de narración, para ello se comparó con otros estudios de retablos pasionarios que permitieran proponer una secuencia que sería: *la Oración en el huerto, la aprehensión de Jesús, Jesús ante Herodes, la Flagelación de Jesús, Jesús consolado por los ángeles, la Coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas, la Crucifixión, la Piedad* y por último los dos ángeles pasionarios.

Otra conclusión a la que se llegó fue que el pintor que realizó los lienzos de los retablos de la Virgen de los Dolores y el Señor de la Caña se basó en algunos grabados de Jerónimo de Nadal, artista jesuita de origen español, su obra llamada *Imágenes de la historia Evangélica* data de finales del siglo XVI y se refiere que estos grabados gozaron de popularidad en Nueva España durante el siglo XVIII, ya que las órdenes religiosas aceptaban su obra por el fácil acceso a ésta. Algunos grabados fueron transportados al lienzo de manera casi idéntica, por ejemplo: *la Circuncisión de Jesús y Jesús entre los doctores*, los otros lienzos toman aspectos formales para realizar las composiciones del retablo, este fue el caso de *la Adoración de los Reyes Magos y la Coronación de espinas*.

Todavía quedan dudas acerca de estos retablos como quién fue el artista que los elaboró, al igual que con base en los elementos formales de los lienzos rastrear, quién pudo ser el pintor de dichas obras, además de un estudio sobre las esculturas que están en los retablos, asimismo dentro de la iglesia hay otras dos pinturas que también merecen su estudio, éstas son: *El Tránsito de san José* de autor desconocido y otra obra firmada por Joannes Salguerus. F.

Finalmente cabe resaltar la contribución de este tipo de investigaciones a la Historia del Arte del periodo novohispano, ya que es parte del patrimonio artístico del país. Además, algunas obras están deterioradas por lo que necesitan restauración, la descripción que se hizo en este trabajo permite tener un registro de lo que resguarda la iglesia de San Nicolás Peralta.

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo, Elsa. Espinosa, Manuel. Falcón, Tatiana y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXIV. n.100. (2012): pp. 85-117.

Baéz Macias, Eduardo. “El retablo de Fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Estado de México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVIII, n. 49. (1979): pp. 73-78.

Baird Jr, Joseph. *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Bargellini, Clara, “Consideraciones sobre imágenes jesuitas en la Nueva España y sus fuentes grabadas” en *Progressus Rivista di Storia Scrittura e Societa*, Sin volumen. n. 2. (2016): pp. 137-152.

-----, “Dos series de pinturas de Francisco Clapera” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVI. n. 65. (1994): pp. 159-178.

-----, *Historia y arte en un pueblo rural: San Bartolomé hoy Valle de Allende Chihuahua*. México. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

-----, *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura, 2011.

Bech, Julio Amador. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Blanco, Mauricio Martín. *La Virgen del Carmen y el escapulario del Carmen, devoción, piedad, culto e historia*. Sin Lugar: Sin Editorial, Sin Año.

Campos Andrade, Alejandro, “Apuntes para la historia del patrimonio pictórico universitario” en *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP*. Sin volumen. n. 20. (2009): pp. 1-8.

Carmelo Teresa, Juan, *La Virgen María en santa Teresa*, (Sin lugar: sin editorial, 2015) <https://carmeloteresajuan.wordpress.com/2015/02/20/virgen-maria-en-santa-teresa-de-jesus/>.

Felici Castell, Andrés, “Ángeles portadores de coronas en las imágenes de mártires” en *Anales de Historia del Arte*. Vol. 23. Número especial. (2013): pp. 139-153.

Fernández, Martha. *Retablos: su restauración, estudio y conservación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Fernández, Martha y Noelle, Luoise. *Estudios sobre arte, sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

Flores Enríquez, Alejandra Mayela. *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México: 2014).

García, Alfredo Isaí. *Santa Teresa*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1954.

García Velázquez, Sonny. *Lerma. Monografía Municipal*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.

Gasparini, Graziano. “Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Sin Volumen. n. 3. (1965): pp. 45-50.

Gombrich, Ernst. *Breve Historia de la Cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 2004.

González Galván, Manuel. “Modalidades de Barroco Mexicano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVIII. n. 30. (1961): pp. 39-65.

----- . *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

-----, *Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito novohispano*. Consultado el 15/11/18, https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/38551/halcon_trasvases_e_influencias.pdf;sequence=1.

Kosloki, Philip, *¿Por qué hay algunas pinturas de santos con cráneos?* (Sin lugar: sin editorial, 2017). <https://es.aleteia.org/2017/06/07/por-que-hay-algunas-pinturas-de-santos-con-craneos/>

Kubler, George. Markman, David y David Charles. *Tres Visiones Norteamericanas sobre el arte novohispano*. México: Textos Dispersos Ediciones, 1995.

Manrique, Jorge. *Una visión del arte y de la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Martínez, Martín. *Elías el que está de pie ante el rostro de Dios*. Querétaro: Editorial Santa Teresa, 2004.

Mendiola, Vicente. *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México: Ediciones del Estado de México, 1985.

Ortiz Macedo, Luis. *El arte del México virreinal*. México: Secretaria de Educación Pública, 1971.

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. España: Alianza Editorial, 1983.

Peña, Ángel. *San Nicolás de Tolentino un santo amigo*. Lima: Sin editorial, Sin año.

Ramírez Montes, Mina, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXIII. n 78. (2001): pp. 103-128.

Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Robín, Alena, “El retablo de Xaltocán. Las imágenes de Jerónimo de Nadal y la monja Agreda” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXVIII. n. 88. (2006): pp. 53-70.

Rodríguez, Laura, “La anunciación” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*. n.12. (2014): pp. 1-16.

Romero de Terrenos, Manuel. *Antiguas haciendas de México*. México: Editorial Patria S.A., 1956.

-----, *El arte en México durante el virreinato*. México: Editorial Porrúa, 1951.

Rosales Martínez, Armando. “La provincia de San Alberto de Indias de Carmelitas Descalzos”. *Revista Historia Mexicana*. Vol. 31. n. 4. (1982): pp. 471-543.

Rubial García, Antonio, “El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XL. n. 42. (2018): pp. 99-131.

Rubial, Antonio y Bieñko Dorias, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Geltrudis la Magna en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXV. N. 83. (2003): pp. 5-54.

Ruíz Gomar, Rogelio. “La Pintura de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII” en *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*. (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992).

Ruiz Gomar, Rogelio. Siagut, Nelly y Jaime Cuadrillero. *Catalogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*. México: Museo Nacional de Arte/Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

Saggi, Ludovico. *Los Santos del Carmelo*. Madrid: Editorial Espiritualidad, 1972.

Sin Autor. *La Biblia*. Editorial Verbo Divino: España, 2005.

Sin autor, *Estilo en el arte*. (Sin lugar: Sin editorial, 2013).
<http://www.bienvenidosalafiesta.com/index.php?mod=Notas&acc=VerFicha&datId=00000003H5>.

Stoichita, Víctor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

Valero Collantes, Ana Cristina. "*Arte e iconografía en conventos carmelitas en la provincia de Valladolid*" (Tesis doctoral: Universidad de Valladolid: Sin año).

Vargaslugo, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

-----, *Las portadas religiosas de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

-----, "Los retablos novohispanos en opinión de Don Diego Angulo Iñiguez". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. n.59. (1998): pp. 69-67.

-----, *Parabola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex, 2000.

-----, "Recordando a Francisco de la Maza". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXVI. n. 84. (2004): pp. 189-204.

Victoria Moreno, Dionisio. *El convento de la purísima concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*. Tomo I. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.

Villegas, Víctor Manuel. *El gran signo formal del barroco, ensayo histórico del apoyo estípíte*. México: Imprenta Universitaria, 1956.

Von Wobeser, Gisela. *La formación de la hacienda en la época colonial*. México: Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

Wilson, Cristopher C, "Saint Teresa of Ávila's Martyrdom: images of Her Transverberation in Mexican Colonial Painting" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXI. n. 74-75. (1999): pp. 211-233.