

*Imagen escultórica y retrato*  
[Sculptural image and portrait]

Pablo F. AMADOR MARRERO y Patricia DÍAZ CAYEROS  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Por qué se copiaron en lienzo, en el periodo virreinal, algunas imágenes de culto escultórico es la pregunta que articula este escrito. Las diferencias entre copia, retrato y simulacro son fundamentales para entender la función que tuvieron dichas representaciones en el momento histórico en que fueron concebidas. Al mismo tiempo, las leyendas de las obras a las que se alude también nos pueden ayudar a codificar la intención del artista al pintarlas. Los simulacros escultóricos llegaron a tener el cometido de representar al Dios encarnado, en lugar de tener el que se otorgaba a las copias, tal como se ha podido pensar hasta hace poco. Éste es un tema que se aborda ampliamente a partir de ciertos ejemplos muy característicos de la devoción iberoamericana y concretamente mexicana: la Virgen de Guadalupe, el Cristo de Santa Teresa o el Cristo de Ixmiquilpan son algunos de los paradigmas.

*Palabras clave:* simulacro; copia; retrato; periodo virreinal; escultura.

This article addresses the question of why, during the Viceroyalty, certain sculptural cult images were copied onto cloth. The differences between copy, portrait and simulacrum are fundamental for understanding the function of those representations at the historical moment in which they were conceived. At the same time, the legends depicted on the paintings alluded to can also help us to codify the intention of the artist on executing them. Sculptural simulacra came to be entrusted with the purpose of representing the incarnate God (unlike copies, as was thought until recently). This is a subject that is taken up broadly on the basis of certain very characteristic examples of Ibero-American, and specifically Mexican, devotion: the Virgin of Guadalupe, the Christ of St. Teresa or the Christ of Ixmiquilpan are some of the paradigms.

*Keywords:* simulacrum; copy; portrait; Viceroyalty; sculpture.

AMADOR MARRERO, Pablo F., y Patricia DÍAZ CAYEROS, “Imagen escultórica y retrato”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 275-292.

## IMAGEN ESCULTÓRICA Y RETRATO

PABLO F. AMADOR MARRERO

Y PATRICIA DÍAZ CAYEROS

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Esta ponencia parte de dos preguntas muy generales aplicadas a ciertas imágenes de culto escultóricas: ¿Cómo y por qué se *copiaron* durante el periodo virreinal? Sin desear encontrar fórmulas o patrones de comportamiento demasiado rígidos, y sin pretender generalizar, nos dimos a la tarea de analizar un *corpus* —sobre todo pictórico— que presenta *retratos* de esculturas a partir de una serie de convenciones plásticas que resaltan su carácter de iconos tridimensionales con el objetivo de esbozar posibles rutas de análisis. En ocasiones, estas pinturas van acompañadas de cartelas que confirman la intención retratista. Nos interesó abarcar tanto piezas cuya devoción surgió en Nueva España, como el Cristo de Santa Teresa, el de Chalma y el Nazareno del Hospital de Jesús así como otras cuyo prototipo escultórico sólo se conoció en Nueva España a partir de sus reproducciones, como la Virgen de la Soledad de los Mínimos de Madrid, el Cristo de Burgos, las vírgenes canarias de la Candelaria y del Pino así como la de las Angustias de Granada, por citar algunos ejemplos destacados. Asimismo, nos resultó relevante abarcar devociones como la de la Virgen del Rosario que, por un lado, adquirió iconografías particulares en América (como, por ejemplo, la Virgen de la Rosa de Guadalajara y la de Guanajuato, ambas en México)<sup>1</sup> y, por otro, respondió a criterios tan generales que, en ocasiones, resulta difícil reconocer el modelo escultórico (por ejemplo, el caso de la Virgen del templo de Santo Domingo representada por Cristóbal de Villalpando o las pinturas del templo de la misma orden pero en la ciudad de Puebla). Lo cierto es que cuando éstas no portan una cartela es complicado identificar la referencia escultórica si no se cuenta con evidencia colateral que nos

<sup>1</sup> Véase Luis Serrano Espinoza, *El templo parroquial de Santa Fe* (Guanajuato: Ediciones La Rana, 2001) y Patricia Díaz Cayeros, “Huellas de escultura y devoción en la catedral de Guadalajara: la Virgen de la Rosa y el Señor de las Aguas”, en *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, coord. Juan Arturo Camacho Becerra (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2012), 89-128.

permita, por ejemplo, reconocer las vestimentas o joyas, más allá de la tipología morfológica o de la iconografía.<sup>2</sup> De algunas piezas, como es el caso del Cristo de Santa Teresa, encontramos una enorme cantidad de reproducciones mientras que de otras, como la Virgen de Izamal, apenas una o dos. Sin embargo, no resulta todavía claro si esto responde, o no, a una intención. Es decir, si este aparente desequilibrio cuantitativo pudiera deberse —por ejemplo— al celo de una comunidad en torno a la reproductibilidad de su imagen, más allá de ser un índice del grado de difusión del culto.

En 1990, Alfonso Pérez Sánchez se interesó en lo que consideró un tipo de pintura dentro del género del trampantojo (o *trompe l'oeil*) que representa imágenes de devoción generalmente escultóricas que han sido sustraídas del hecho narrativo.<sup>3</sup> Según su parecer, éstas aparecían tal como se veneraban en sus altares y consideró que su objetivo fue la efectiva sustitución, una idea que se ha repetido en la historiografía.<sup>4</sup> Pérez Sánchez consideró que con ellas se pretendía ofrecerle la imagen devota al fiel, como si éste se encontrara frente al original escultórico o pictórico. Asoció el fenómeno con el culto tridentino a las imágenes y destacó que testimoniaban una actitud de apasionamiento localista y milagrero. Consideró que los devotos las mandaron a hacer para llevar consigo sus objetos de devoción, de modo que insertó el tema también dentro del ámbito privado y no sólo institucional. Asimismo, lo vio como una devoción casi idolátrica en la que era posible también incluir estampas que mostraban las disposiciones originales de las piezas de culto. Aunque ambos soportes (papel y lienzo) portaban la leyenda de que se trataba de verdaderos retratos consideró que sólo en el caso de las pinturas fue posible suplir perfectamente la realidad corpórea de la imagen. Paradójicamente, lo distinguió del fenómeno de aquellas pinturas que, más que acontecimientos, parecen representar la corporeidad de las esculturas. Es decir, casos como el famoso Cristo de Zurbarán elaborado en 1624 para la sacristía del convento dominico de San Pablo (y que hoy se localiza en Chicago) por su carácter

<sup>2</sup> Tal es el caso de la Virgen de la Defensa de la catedral de Puebla. Para el tema de su vestimenta, véanse Patricia Díaz Cayeros, “Vestir lo sagrado. Sobre el atavío de las imágenes escultóricas novohispanas”, ponencia presentada en el *III Coloquio Internacional Encrucijada* que tuvo lugar en Cádiz en el año 2012 (en proceso de publicación).

<sup>3</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, “Trampantojo a lo divino”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 3 (1992): 139-155.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en un reciente artículo dedicado específicamente al tema, al referirse a los *verdaderos retratos* de imágenes de devoción, su autor apunta: “en estas otras obras que copian una escultura o pintura de reconocida veneración se puede ver una vocación más clara de suplantación al hacerlo tanto de la persona sagrada, a quien veneran, como de la obra artística que pretenden emular”. Sergi Doménech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los *verdaderos retratos* marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, núm. 18 (2011): 79.

escultórico así como el ambiguo Cristo de Velázquez para San Plácido de Madrid, hoy en El Prado. Recordemos que del primero el propio Palomino escribía: “Hay un crucifijo de su mano [la de Zurbarán], que lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz) y todos los que lo ven y no lo saben, creen ser de escultura”.<sup>5</sup>

Al respecto no podemos dejar de señalar con base en nuestra experiencia que, en efecto, en ocasiones este singular “engaño” visual sí se produce. Nos detenemos en un caso que volverá a mencionarse en este ensayo y que se refiere a la —por todos conocida— imagen de la madrileña Virgen de la Soledad, obra destruida por la contienda civil de los años treinta del siglo pasado, pero que por varias causas alcanzó gran difusión en el panorama devocional hispano, principalmente por el carácter milagroso que aconteció en su manufactura, y el patronato y promoción que la casa real le brindó.<sup>6</sup>

Aunque podríamos enumerar algunos más, dos son los ejemplos que ilustran esta efectiva sustitución, en los que consideramos que, haciéndonos eco de lo apuntado por Palomino, el entorno se convierte en un elemento fundamental. Al deambular por las catedrales de México y Puebla de los Ángeles, frente al protagonismo de las imágenes de bulto que presiden las devociones de muchos de sus retablos, las pinturas pueden pasar desapercibidas, como lo hemos podido constatar en un particular *juego* ilustrativo, en el que sendos retratos de la efigie doliente peninsular llega a no ser percibida como pintura. Ello es, como adelantábamos, no sólo un efecto del trabajo del pintor cuando busca engañar al espectador, utilizando diferentes recursos, sino una correcta simbiosis de la tela en cuestión con los elementos que configuran su entorno, especialmente el de su relación con los efectos de luz y penumbra. Así, no sería de extrañar que el mismo lienzo que trabajara Villalpando y que en la actualidad se encuentra descontextualizado en el museo angelopolitano de San Pedro, fuera, mejor que ninguno, y puesto en un ambiente adecuado, un efectivo engaño pictórico/escultórico, donde el cuidado *realismo* que siempre se le ha alabado, se convierta en uno de sus argumentos esenciales (fig. 1).

Como se ha anunciado, paradójicamente y retomando a Pérez Sánchez, su propuesta distinguió pinturas *naturalistas* del tipo de engaño que

<sup>5</sup> Citado en Xavier Bray, “The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700”, en *The Sacred Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, eds. Xavier Bray, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Daphne Barbour *et al.* (Washington: National Gallery, 2009), 15. El autor igualmente remite a la discusión que sobre este ilusionismo se hace en Víctor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (Londres: Reaktion Books, 1995), 71-72.

<sup>6</sup> Al respecto, véase Elena Sánchez de Madariaga, “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds. María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda *et al.* (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 197-218.



1. Cristóbal de Villalpando, *Nuestra Señora de la Soledad*, óleo sobre lienzo, ca. 1690. Puebla de los Ángeles, Museo de Arte San Pedro, Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Tomada de: *Cristóbal Villalpando*, eds. Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini *et al.* (México: Fomento Cultural Banamex/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Grupo Modelo/Conaculta, 1997), 187.

le interesaba: imágenes de altar en las que se insiste en la artificialidad de la imagen a partir de las cuales —repetimos— el historiador del arte interpretó un deseo de sustitución. El hecho no deja de sorprender pues, como analizaremos a continuación, este carácter sustitutivo pese a los ejemplos empleados, en ocasiones resulta mucho más contundente en pinturas que, como la Virgen de Guadalupe, se limitan a copiar la reliquia en sí y no el contexto local donde ésta se exhibía de manera cotidiana. De hecho, recientemente lo vivíamos en carne propia en la ciudad de Quito, Ecuador, cuando al pasar por la Basílica del Voto Nacional en un taxi, el chofer nos preguntaba si esta imagen, recién llegada a la ciudad y a la que no es posible acceder sin esperar largo tiempo en la fila para entrar al santuario, era el ayate original del Tepeyac.

Gracias a los trabajos de Luisa Elena Alcalá hoy es posible entender por qué, aunque llegó al Colegio de San Gregorio de Nueva España una copia de la Virgen de Loreto traída de Italia, la apariencia de la Virgen de acá fue muy distinta de la de su prototipo.<sup>7</sup> Sin embargo, la autora también

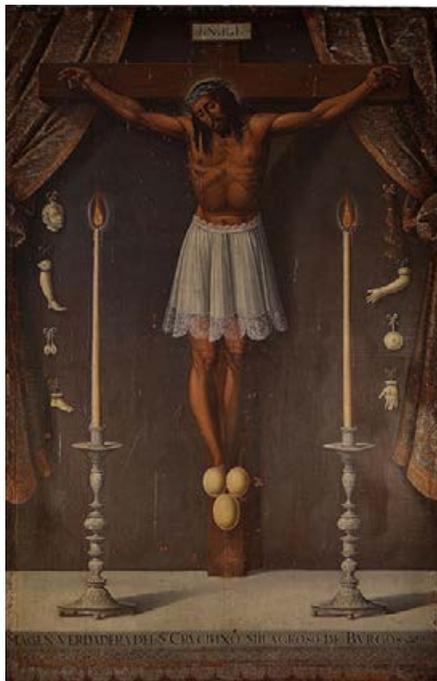
<sup>7</sup> Véase Luisa Elena Alcalá, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica*, 171-193.

es consciente de que lejos de ser un caso único parecería tratarse de una constante. En cualquier caso, la gama de variaciones así como las razones a las que éstas responden son muy diversas y no han sido abordadas de manera sistemática. De este modo, aunque en ocasiones la tipología escultórica puede funcionar para reconocer a la retratada, en general este reconocimiento deriva de la presencia de referentes que debieron ser evidentes para los contemporáneos como las características detalladas de su lujoso atuendo (como en el caso de Nuestra Señora de la Defensa),<sup>8</sup> de la información añadida en un texto, de la precisión al representar el modo en que las esculturas eran exhibidas (como evidencia, por ejemplo, la representación de la Virgen de las Angustias de Granada localizada en el Museo Regional de Guadalajara), y/o de una exitosa codificación iconográfica (como sucedió con el Cristo de Burgos aunque muchas de las copias disten de la apariencia física del original).<sup>9</sup> Gracias a su última restauración, se han desvelado muchos de los elementos que la hacen tan especial desde los puntos señalados. Se trata de una pieza mixta, en la que por partes encontramos maderas, rellenos para los recubrimientos de piel animal que presenta el cuerpo y simula la propia carne humana, cabello postizo, además de varios recursos para la imitación de las cruentas llagas. Como nexo entre este tema y la pintura a la que ahora damos espacio, destacamos que el original posee un sistema que hacía que sangrara, “sudara”, por la llaga del costado y que de igual forma queda recogido en la historiografía.<sup>10</sup> Ello explica, en el cuadro poblano, las gotas de sangre que manchan el tradicional faldellín o los huevos dispuestos al calce, y que forman parte de la particular iconografía del crucificado burgalés, y hace de esta tela un raro y destacado cuadro votivo (fig. 2). Es más, otro de los aspectos que Pérez Sánchez rescata respecto a esta “subespecie de la pintura de naturaleza muerta”, a la que denomina *trampantojo a lo divino*, es que se distingue

<sup>8</sup> Véase nota 2.

<sup>9</sup> Sobre este tema ya hemos realizado algunas propuestas en Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero, “Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España”, texto introductorio de *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, exposición en el Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, dentro del programa Piezas en Diálogo, Puebla de los Ángeles, México, 2012. Al respecto del tema concreto del crucificado burgalés y sus versiones novohispanas, véase como parte de los textos de la referida exposición: Pablo F. Amador Marrero, “Cristo de Burgos” (en proceso de publicación).

<sup>10</sup> Estudios de referencia sobre el tema son: Luis Cristóbal Antón, “Conservación y restauración de escultura en madera: Tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”, en *Actas del VII Curso monográfico sobre el patrimonio histórico*, ed. Juan Manuel Iglesias Gil, tomo II (Cantabria, España: Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 1997). María José Martínez Martínez, “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 69-70 (2003-2004): 207-246.



2. Anónimo angelopolitano, *Cristo de Burgos*, finales del siglo XVIII. Puebla de los Ángeles, Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, Conaculta-INAH-Mex. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Pablo F. Amador Marrero.

de la pintura que humaniza las imágenes veneradas y que se separa de su contexto de altar para aproximarse al espectador.<sup>11</sup> Sin embargo, lo que hemos visto con varios ejemplos y, vemos de nuevo con aún más fuerza en la Virgen Dolorosa del templo de San Felipe Neri, es justo lo contrario. Estas copias no cesan de recordarnos que retratan lo que es posible copiar de *presencias* y nos traen a la mente lo que Francisco de Florencia afirmara en 1757 respecto a las vírgenes de San Juan de los Lagos y Zapopan:

Esta imagen (y lo mismo se puede decir de la de Tzapopan) no se ha de considerar solamente como Imagen, sino como de MARIA, y no solamente como Imagen de MARIA, sino como la misma MARIA Virgen y Madre de Dios. Y como MARIA Madre de Dios es Inefable, etc. esta imagen lo es, como MARIA por Madre de Dios es incompreensible, etc. Entiendo aquellas celebres palabras de S. Pedro Crysologo:... Vino MARIA, y vino otra MARIA. Assi habla de una MARIA Imagen de la Madre de Dios, y dice, que vino otra, y la misma... La misma en su Original, y otra en la representación. ... era la misma, porque la imagen y el original son la misma cosa, en cuanto al poder,

<sup>11</sup> Pérez Sánchez, “Tramantojo a lo *divino*”, 139 y 154.

aunque distintas en cuanto al ser. Es la misma, porque la Religión católica nos enseña, que para no errar, la imagen ha de tener el mismo culto y veneración que su original.<sup>12</sup>

Si bien, el trampantojo estaría en el siguiente nivel de copia, al tratarse de *una imagen de la imagen*, parecería materializar una tensión entre la poderosa presencia del original que comunican los rostros y el artificio de su contexto ornamental frecuentemente intervenido por los fieles.

Ejemplo de esta diversidad entre las copias de un mismo original y reflejo de la devoción trasatlántica es —por ejemplo— la presencia de la Virgen de la Candelaria, patrona de las islas Canarias en tierras americanas. Dos son los ejemplos en los que vale la pena detenernos. Si bien ambos tienen una misma raíz: la del deseo de que los insulares asentados en Venezuela contaran con una copia de la titular insular, los resultados son muy diferentes pero de igual manera ilustrativos, más aún cuando se trata de versiones escultóricas, donde pese a no contar con la efigie original, diversas fuentes nos permiten corroborar para los ejemplos que expondremos cómo se realizó la copia. El primero obedece a los fundadores de la parroquia de la Candelaria, “la de los isleños”, en Caracas, que fuera encargada a principios del siglo xvii y realizada en Tenerife muy probablemente por Lázaro González de Ocampo, del que sabemos que a su vez laboró en el gran retablo que poco tiempo antes se había erigido para entronizar a la patrona.<sup>13</sup> Lo interesante es que la efigie, con puntuales adaptaciones que deben ser licencias del autor, copia casi literalmente el modelo sin vestimentas sobrepuestas, acorde con la solicitud americana (fig. 3). Por el contrario, en el otro ejemplo, ya bien avanzado el siglo xviii, el nieto del imaginero anterior, Sebastián Fernández Méndez *el mozo*, para satisfacer el encargo procedente de la localidad de Coro, atiende a lo perceptible de la imagen, siempre revestida, por lo que copia de manera libre, la cabeza y manos de la Virgen y el Niño, y resuelve el resto tomando un recurso en boga en las islas para aquellos momentos, realizar un candelero adecentado a modo de falda y corpiño (fig. 4). Ello, si bien insiste en la antigüedad de la obra, se aleja sustancialmente de la intención de recuperar la talla antigua original.<sup>14</sup> De ambos casos lo importante es la recepción y aceptación de la variación

<sup>12</sup> Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia, obispado de Guadalajara en la América septentrional*, estudio introductorio por Miguel Mathes (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998), 48-49 (ed. orig., México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1757.)

<sup>13</sup> Pedro Tarquis Rodríguez, “El gran retablo de Candelaria”, *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), s/n (16 de febrero de 1957).

<sup>14</sup> Pablo F. Amador Marrero, “Candelaria indiana. Devoción y veras efigies en América”, en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de la Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 75-91.



3. Lázaro González de Ocampo (atribuido), *Virgen de Candelaria de Tenerife*, madera tallada y policromada, ca. 1700; antigua titular de su iglesia en Caracas, Venezuela, paradero desconocido. Tomada de: *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 77.



4. Sebastián Fernández Méndez, *Virgen de Candelaria de Tenerife*, madera tallada y policromada, tercer cuarto del siglo XVIII. Coro, Venezuela, Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo. Tomada de: *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 78.

de las copias que, aunque ciertamente muy dispares, sí son percibidas o recibidas como eso, la primera hacia el original primigenio, y la segunda en función de la tradición que marcan los gustos en el revestido de las tallas.

La idea de dedicar hoy una ponencia a los retratos escultóricos tiene dos antecedentes ubicados en el año 2010 que es importante mencionar porque permitirá entender sus límites así como que somos conscientes de la amplitud del tema: por un lado se encuentra la exposición *La imagen retratada* curada por Pablo Amador en el museo de El Carmen de la ciudad de México<sup>15</sup> y, por otro lado, la ponencia presentada por Patricia Díaz en el II Coloquio Internacional Encrucijada que paralelamente tuvo lugar en la ciudad de Puebla.<sup>16</sup> Mientras que la muestra reunió un *corpus* importante de obra tradicionalmente catalogada como *trampantojo*, *verdadero retrato* o *vera efigie* de muy diversas obras escultóricas que hemos empleado como punto de partida, la ponencia planteó aspectos relacionados con el problema de la copia, el retrato y el simulacro girando alrededor de la escultura y sus contextos ornamentales y, en particular, del estudio de la Virgen de Zapopan.

Uno de los aspectos que enfatiza la ponencia de 2010 es la necesidad de atender a la terminología para referirse a diferentes formas como lo sagrado fue reproducido. Mientras los términos retrato y copia aparecen frecuentemente para referirse a las reproducciones pictóricas, el de simulacro se usa para el original escultórico en total sintonía con las dos maneras posibles planteadas por Platón en un pasaje del *Sofista* para fabricar imágenes: la copia y el simulacro.<sup>17</sup> Victor Stoichita ha señalado que mientras la primera está sometida a las leyes de la mimesis, la segunda tiene un estatuto borroso, no imita, simplemente existe.<sup>18</sup> Es importante destacar que es en este ámbito de los retratos de los simulacros en el que hemos centrado nuestra atención. La ponencia de 2010 cuestiona el enorme énfasis que desde la aparición, en 1990, del texto de Pérez Sánchez en torno al *trampantojo a lo divino* se ha hecho al considerar estas copias como sustitutos de los simulacros. Si bien como hemos dicho en muchos casos, en efecto, funcionaron de ese modo, lo cierto también es que las inscripciones que median entre las copias y el observador (que en muchos

<sup>15</sup> *La imagen retratada. Íntima devoción del Templo a la Casa*, exposición curada por Pablo F. Amador Marrero en el Museo de El Carmen, ciudad de México, 14 de octubre de 2010 al 3 de enero del 2011.

<sup>16</sup> Patricia Díaz Cayeros, "Imágenes escultóricas en sus contextos ornamentales: simulacros y verdaderos retratos entre velos y cortinas", II Coloquio Internacional de Escultura Encrucijada, Puebla, 2010 (en proceso de publicación).

<sup>17</sup> Se trata del pasaje 236c, citado en Victor I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, trad. Anna María Coderech, Biblioteca de Ensayo 47 (Madrid: Siruela, 2006), 11.

<sup>18</sup> Stoichita, *Simulacros*, 11.

casos son verdaderamente prominentes) nos recuerdan lo contrario: que esa imagen ese “verdadero retrato” sólo es eso, una copia, un retrato de un simulacro pero no el simulacro original. Como hemos dicho con anterioridad, curiosamente, en el caso de la Virgen de Guadalupe mexicana de la cual se elaboraron tantas copias que funcionaron como sustitutos que, por ejemplo, fueron a nutrir los retablos principales de las capillas laterales de los templos catedrales, son escasos los casos en que este lienzo milagroso aparece representado en su contexto devocional local. Lo común fue, en cambio, la presentación aislada del lienzo o dentro de contextos más o menos narrativos. Asimismo, en varios casos se añade (en una zona visible u oculta) que las reproducciones han sido tocadas a la original. De nuevo, aunque este acto dignifica la imagen y le otorga poder, la necesidad de llevarlo a cabo también evidencia que los objetos lo necesitan.

Las inscripciones también recuerdan otro tema que ha interesado a diversos historiadores: la capacidad o incapacidad de que las copias se asemejen a los originales. Paradójicamente, las inscripciones suelen recordarnos que no estamos frente al original (aunque sea lo más cercano al original). En este sentido es pertinente recordar la serie de leyendas recuperadas por Javier Portús en relación a la incapacidad de los artistas para reproducir imágenes sagradas y que no es suficiente el poder del arte, sino que es necesaria la intervención divina.<sup>19</sup> El intento de cumplir con los parecidos y los fracasos que acontecen, al interpretar el relativo éxito final como milagroso, nos sirve para retomar la imagen de la Soledad de Madrid, ya que en su propia ejecución no fue sino hasta la intercesión divina cuando Gaspar Becerra logró cumplir con el deseo de la reina.<sup>20</sup> Son muchas y variadas las versiones que de la imagen podemos encontrar en la plástica hispánica (tema que merece un tratamiento aparte), aunque las más frecuentes están en lienzo (tan sólo en la zona de Puebla es posible encontrar un buen número de ellas).<sup>21</sup> Se sabe que las copias provocaron las críticas de los custodios en Madrid aunque en vista de la difusión alcanzada, parece que las protestas de los mínimos no llegaron a ser efectivas.<sup>22</sup>

En nuestra nómina de piezas escultóricas y pictóricas encontramos, a diferencia de la tradicional representación genuflexa de la Soledad peninsular, variaciones que nos la muestran de pie. Uno de los casos más llamativos sería el de la patrona de Oaxaca, la cual no coincide con el

<sup>19</sup> Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica*, 241-251.

<sup>20</sup> Véase nota 6.

<sup>21</sup> Dichos *retratos* fueron exhibidos y analizados con motivo de la exposición *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, véase nota 9.

<sup>22</sup> Véase nota 6.

magnífico relieve del dintel de la puerta principal de la fachada, en la que sí se mantiene la iconografía madrileña aunque también es cierto, y apuntamos aquí, que se trata de una nueva y singular versión de las que consideramos *naturalistas*.<sup>23</sup> Es más, a ello se añade que se trata de una inusual e ilustrativa versión de la Virgen ante la Cruz como parte de una visión del Calvario tal y como se expresaba y entendía en origen la talla primigenia. Este fenómeno, en donde la obra pierde el carácter escultórico pero conserva los referentes de la imagen devocional local para insertarse en una escena pasionaria lo volveremos a ver al final de esta presentación con el también famoso Cristo de Ixmiquilpan.

Otras de las variaciones que hemos mencionado son los retratos en los que la Soledad aparece de pie, al igual que la escultórica de Oaxaca o también de la titular de su templo en Puebla. O bien, el caso que exponemos de la colección del Museo de El Carmen, San Ángel, en donde a la tradicional vestimenta y señas de identidad de las viudas de la corte en la segunda mitad del siglo xvi, se añaden otros elementos propios como cintas que las decoran y concluyen en sendos galeones insertados en una ornamentación vegetal a modo de filigrana dorada calada.<sup>24</sup>

La última variación que podemos considerar novohispana sobre el mismo modelo, es el caso particular de una pequeña talla expuesta en el Museo Amparo de Puebla, en la que ya hemos reparado, donde el cromatismo tradicional del blanco y negro se modifica por azul y rojo a base de vistosas decoraciones esgrafiadas y punzonadas, que hemos puesto en relación con los debates que por ejemplo refiere para el siglo xviii, Jacobo Pignateli, quien indica que la Virgen doliente no debía vestir de negro y sí con colores como es el caso que exponemos. En consecuencia, vemos como la codificación del retrato una vez más se inserta en nuevos contextos y reinterpreta o corrige. Es decir, seguimos frente a la Virgen madrileña por la morfología de su vestido pero ha desaparecido el código del luto hispano.<sup>25</sup>

A los ejemplos anteriores añadimos ahora otras vertientes en las que consideramos que el tema aquí tratado tiene otro caudal. El primero de los ejemplos es otra devoción canaria trasladada a la Nueva España, concretamente el retrato de la Virgen del Pino, patrona de la Isla de Gran Canaria, España, que se conserva en la iglesia de la Soledad de Tzintzuntzan, Michoacán (fig. 5). Al respecto fue primero el profesor canario Jesús Pérez

<sup>23</sup> Sobre este tema oaxaqueño se encuentra trabajando para su tesis de grado Selene García Jiménez.

<sup>24</sup> El lienzo formó parte de la exposición *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, véase nota 9.

<sup>25</sup> Pablo F. Amador Marrero, "Virgen de la Soledad", en *Acervo escultórico* (Puebla de los Ángeles: Museo Amparo, 2010), en prensa.



5. Juan de Dios Mercado, *Verdadero retrato de Nuestra Señora del Pino de Gran Canaria*, óleo sobre lienzo, últimas décadas del siglo XVIII, iglesia de la Soledad, Tzintzuntzan, Michoacán. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

Morera quien llamó la atención sobre esta pintura signada y fechada en Valladolid, Michoacán, en 1790 por Juan de Dios Mercado, autor del que se tienen aún pocas noticias, y anotada su ejecución como posible encargo por parte de Juan de Dios Betancourt, cuyo nombre igualmente aparece al calce de la tela.<sup>26</sup> Réplica a escala del grabado encargado en 1788 por el benefactor de la basílica de Teror, Antonio de Rocha al importante grabador y protegido del rey, Manuel Salvador Carmona, quien sigue un dibujo de José Rodríguez de la Oliva (fig. 6).<sup>27</sup>

En principio, además de darla a conocer, Pérez Morera se percató de algunos cambios en la ornamentación del traje y color pardo del pelo —no dorado como en la talla original—, licencias del pintor quizá también condicionado por la tradición de plasmar motivos similares a los de la túnica de la Virgen de Guadalupe, ícono casi obligatorio en la producción de cualquier artífice novohispano.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Jesús Pérez Morera, “Devociones isleñas en América. Un retrato de la Virgen del Pino de Gran Canaria en Michoacán (México)”, en *Actas del XIII Coloquio de Historia canario-americana (1998)* (Gran Canaria: Museo Casa de Colón, 2000), 2887-2890.

<sup>27</sup> Véase nota 14.

<sup>28</sup> Véase nota 26.

6. *Virgen del Pino*, dibujo de José Rodríguez de la Oliva, grabó Manuel Salvador Carmona, grabado sobre tejido de seda, 1783. Islas Canarias. Tomada de: *Arte en Canarias siglos XVI-XIX. Una mirada retrospectiva*, tomo II (Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 365.



Como hemos apuntado en un estudio anterior, en el segundo cuerpo del retablo moreliano se ubica una pintura del Crucificado que pretende también ser un verdadero retrato, en este caso del Cristo del Buen Fin de la ermita capitalina gran canaria del Espíritu Santo. Respecto a la efigie del Crucificado queda claro, al contrario que con la Virgen, que no se dispuso de una fuente directa de la talla canaria, para lo cual se debió valer de otro grabado o representación de Cristo en la cruz, ya que el pintado es más acorde a la plástica del momento que a la pieza original, y es la cartela la que le configura la identificación de retrato.<sup>29</sup>

A la par del hecho de ser una devoción canaria fuera de las islas, otra de las singularidades de la Virgen del Pino michoacana radica en su representación, alejada del tradicional gusto por revestir y ataviar ricamente de joyas, en la que prima ahora la talla original, recurso vinculado con el pensamiento ilustrado en el cual se debe insertar no sólo el lienzo, sino todo su retablo, y cuyo único ejemplo insular en el ámbito religioso lo encontramos en el relieve ubicado sobre la hornacina de la propia Virgen en Gran Canaria.

<sup>29</sup> Véase nota 14.

Si atendemos a la realidad del promotor insular de la lámina, al contexto ilustrado del que la dibujó, y al propio momento en el que se realiza la misma, es factible entender como ésta es un perfecto alegato de índole ilustrada hacia la recuperación de la imagen primigenia (original y antigua), acorde con los mandatos y críticas que por ese entonces se efectuaban y de los que se cuenta con múltiples ejemplos.<sup>30</sup> Es más, para el caso de Morelia, ya no sólo contamos con la cartela que la identifica y le confiere antigüedad, sino que en esa misma línea argumental de recuperar lo original y antiguo, el discurso formal se complementa con situar la obra también en el contexto idealizado donde se concibió su aparición; sobre un pino y apoyada en dos pequeños dragos, planta endémica de Canarias, nacidos en las ramas del anterior. Lo anterior es muy diferente de lo que sucede con la representación de la aparición de la Virgen de los Remedios de la pinacoteca de La Profesa o de la Virgen de Aranzazú del Colegio de las Vizcaínas, ambas en la ciudad de México, pero en sintonía con lo que sucedió con las representaciones de la Virgen de Ocotlán y la de Valvanera que, al parecer, nunca fueron tan revestidas como las anteriores. Además, de nuevo y acorde con lo que se ha señalado, el supuesto retrato va más allá y mantiene ese carácter humanizado sobre el que hemos llamado la atención.

Dejamos al Cristo de Santa Teresa al final de este recorrido por la gran variedad en que las esculturas fueron retratadas por tratarse de un caso singular que, al igual que la Virgen de Guadalupe, excepcionalmente sufrió una inspección en el siglo XVII por parte de diversos artistas la cual dejó documentación y,<sup>31</sup> con ello, abrió toda una gama de posibilidades para el proceso de su reproducción. Asimismo, el caso es relevante porque existen varios retratos elaborados por uno de los pintores más destacados de la centuria siguiente, José de Ibarra, un autor que realizó copias de la imagen de Guadalupe y del Cristo de Chalma, y que promovió cambios en torno a la posición social del artista.<sup>32</sup> Por lo anterior, nos dimos a la tarea de preguntarnos por las medidas del Cristo original y por su posible traslado hacia las pinturas (fig. 7). Por el momento, sólo hemos podido inspeccionar una de las tres copias pictóricas conocidas de Ibarra. Se trata de la versión que posee el Museo Nacional del Virreinato, en Tepozotlán y no parece

<sup>30</sup> Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias [1755-1850]", tesis de doctorado en Historia del Arte (Granada: Universidad de Granada, 2010).

<sup>31</sup> Véase Alonso Alberto de Velasco, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo nuestro Señor crucificado que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua* (México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1858).

<sup>32</sup> Paula Mues Orts, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados", tesis de doctorado en Historia del Arte, tomo 1 (México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2009), 191-192 y 132-133.

7. Anónimo novohispano, *Cristo de Santa Teresa*, escultura en papel y caña de maíz modelado, moldeado y policromado, segunda mitad del siglo XVI. México, Museo del Carmen, San Ángel. Conaculta-INAH-Mex. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Patricia Díaz y Pablo F. Amador Marrero.



tratarse de una copia que reproduzca las medidas reales sino,<sup>33</sup> en todo caso, las proporciones en consonancia con el aspecto que más se destacó en la respectiva descripción que arrojó su análisis en el siglo XVII y que resulta un elemento fundamental en el quehacer escultórico. De cualquier forma, no es posible descartar que este tipo de copias se hicieran sin antes medir, por lo menos, la versión que conserva el Museo de las Intervenciones y cuya inscripción es especialmente sugerente para el tema que nos ocupa:

Verdadera copia [ya no retrato] de la vellissima, y maravillosa imagen de NS Crucificado; milagrosamente renovado el miércoles 19 de mayo de 1621 entre 3 y 4 de la tarde y tocada en las 5 llagas de su ermosisimo original lunes 5 de agosto de 1737 a las 12 del día por el DD Antonio de Chaves capellan del convento antiguo de Sras Carmelitas descalzas de México donde se venera: presente el Sr fiscal melgarejo a cuya devoción se sacó por el Maestro Ibarra.

De este modo, no sólo queda pendiente el problema de las medidas sino también el análisis del término copia a diferencia de retrato que aparece de nuevo en la versión que conserva el Museo de Denver aunque en este caso junto con el de retrato: “Vro. Rto. del SXPTO. de Ixmiquilpan,

<sup>33</sup> Queremos agradecer el apoyo de nuestro compañero el doctor Pedro Ángeles Jiménez, quien atentamente logró aportarnos las medidas correspondientes.



8. José de Ibarra, *Verdadera copia de la milagrosa Imagen del Santísimo Cristo que se venera en el Santuario de Chalma*, óleo sobre lienzo. México. D.R. © Archivo Museo de la Basílica de Guadalupe. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

colocado por el Illmo. Sr. Arzobispo Dn Juan de la Serna, en el Convento antiguo de Carmelitas descalzas d Sr. Sn. Joseph de México. Se renobo dicha Sagrada imagen el año de 1621, y se hizo esta copia el de 1731”.<sup>34</sup> De igual forma, el término copia vuelve a aparecer en la reproducción que el mismo Ibarra hiciera del Cristo de Chalma de un formato más pequeño: “Verdadera copia de la milagrosa imagen del Smo Xpto que se venera en el Santuario de Chalma”, en el que por detrás se lee: “Tocado a la original en 15 de Jullio de 1738” (fig. 8).

Por último, el Cristo de Ixmiquilpan deja otro gran tema pendiente que ya se vislumbra en el caso de la Virgen de la Soledad pero que en el Crucificado es por demás contundente. Hemos localizado por lo menos dos interesantes pinturas en las que el Crucificado de Santa Teresa ha perdido su carácter escultórico pero ha sido a tal grado codificado que es inconfundible (figs. 9 y 10).<sup>35</sup> El primero es una visión del *Calvario con el Cristo*

<sup>34</sup> *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, eds. Donna Pierce, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar et al. (Denver: Denver Art Museum, 2004), 200-202.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, su parecido con el *Cristo de Santa Teresa con santos* (1746) de Miguel Cabrera que se conserva en el Museo Casa de la Zacatecana en Querétaro. Agradecemos a nuestra colega la doctora Paula Mues Orts el habernos indicado la existencia de este interesante lienzo y los apuntes correspondientes.

9. José de Ibarra, *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*, óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVIII. México, Convento de Madres Capuchinas, Guadalupe. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



10. Francisco Antonio Vallejo, *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*, óleo sobre lienzo, 1758. México, Museo del Colegio de las Vizcaínas. Foto: Leonor Labastida Vargas.



*de Santa Teresa*, del pintor José de Ibarra, que se conserva en el Convento de Madres Capuchinas de Guadalupe —que conocemos y expusimos en la muestra *La imagen retratada...* gracias a Paula Mues Orts. El segundo es un lienzo con el mismo tema conservado en el Museo del Colegio de las Vizcaínas de México, rubricado por Francisco Antonio Vallejo y realizado en 1758.<sup>36</sup> El fenómeno nos sugiere que aunque la historia del arte virreinal tiene una extensa reflexión en torno a las fuentes que nutrieron los retratos de Cristo fundamentalmente bidimensionales, no se ha puesto suficiente atención en la manera como ciertos simulacros escultóricos funcionaron como modelo para la representación del Dios encarnado.

<sup>36</sup> Sobre este lienzo, véase Elisa Vargaslugo, “Los tesoros artísticos”, *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, coord. Josefina Muriel (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 214.