Encrucijada

Un debate sempiterno Pablo F. Amador Marrero / José Carlos Pérez Morales, Nuestro Padre Jesús Nazareno José Andrés De Leo Martínez / Fernando Vargas Cruz, Estereometría de la madera Pablo F. Amador Marrero, Miguel Francisco Berro Fernando González Dávila, Nuevas aportaciones sobre la donación de D. Manuel Silvestre Pérez del Camino a Castañares de Rioja Ana Ruiz Gutiérrez

Revista Digital del Seminario de Escultura Instituto de Investigaciones de Estéticas Núm. 2
diciembre 2009

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Estéticas

José Narro Robles
Rector

Estela Morales Campos
Coordinadora de Humanidades

Arturo Pascual Soto
Director del Instituto de Investigaciones Estéticas

Patricia Díaz Cayeros
Titular del Proyecto Seminario de Escultura

Pablo Francisco Amador Marrero
Cotitular del Proyecto

Leonor Labastida
Secretaria del Seminario de Escultura

Encrucijada
Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México
Año II, número 2, diciembre 2009

Editor
Pablo F. Amador Marrero

Consejo editorial

Elisa Vargaslugo	Hugo Arciniega
Clara Bargellini	Pablo F. Amador
Patricia Díaz Cayeros	Gabriela García Lascurain
Luisa Elena Alcalá	Gabriela Siracusano
José Carlos Pérez Morales	Lorenzo Alonso de la Sierra

Construcción y diseño
Tania Ixchel Pérez González. Laboratorio de Hipermedios IIEs UNAM

Portada
"Plato petitorio", perteneciente a la cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno, Pieza argenta, primer tercio del siglo XIX.

Las opiniones expresadas en este boletín digital son responsabilidad exclusiva de sus autores.

El Boletín Encrucijada es una publicación semestral del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D. F. Auspiciada por PAPIIT - DGAPA

Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número (en trámite). Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números (en trámite). ISSN (en trámite).

Para entrega de originales se siguen las normas de la revista Anales IIEs
http://www.analesiie.unam.mx/revista/critedit.html
Envíos a encrucijadaiie@gmail.com

ISBN digital (en proceso)

Sumario

6 **Un debate sempiterno.** Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México.
Pablo Francisco Amador Marrero, José Carlos Pérez Morales

20 **Nuestro Padre Jesús Nazareno.** El retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chazumba, Oaxaca.
José Andrés De Leo Martínez, Fernando Vargas Cruz

40 **Estereometría de la madera.** El singular caso del Ecce-Homo de la antigua Vera Cruz de Montilla, Córdoba, España.
Pablo Francisco Amador Marrero

54 **Miguel Francisco Berro.** Un maestro ensamblador en problemas.
Fernando González Dávila

76 **Nuevas aportaciones sobre la donación de D.Manuel Silvestre Pérez del Camino a Castañares de Rioja.** (La Rioja, España).
Ana Ruiz Gutiérrez

Presentación

Pese a la juventud de nuestra publicación, apenas tres números, con el presente cerramos una etapa. Ello se justifica por la necesidad de actualizar nuestra publicación a la normativa que nos solicitan, en vista de la aceptación que estamos teniendo a nivel tanto nacional como internacional, auspiciados por aquellos apoyos que nos llegan de nuestra máxima casa de estudios. En el próximo número esperamos ya por fin incluir el imprescindible ISBN internacional –que será retroactivo a las revistas ya publicadas, resúmenes y palabras claves en español e inglés entre otros elementos, siempre siguiendo pautas estandarizadas.

Pero esta nueva etapa no sólo quedará aquí, atendiendo igualmente a solicitudes de nuestros lectores, algunos de ellos allende los mares, estableceremos los pertinentes recursos para la visualización de números anteriores o la posibilidad de la descarga de los textos pasa su fácil consulta sin ser necesario la impresión de las imágenes; trabajamos en ello. De igual modo y ya consolidado el Seminario de Escultura que acoge el Instituto de Investigaciones Estéticas con compañeros de diversas y destacadas instituciones, preparamos otros recursos de difusión como son nuestra página Web, un boletín de noticias y los reportajes de nuestras labores, entre ellas las exposiciones en las que nos encontramos laborando y cuyas aperturas coincidirán con nuestro próximo congreso Encrucijada, Puebla 2010.

Un debate sempiterno

Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México

Pablo F. Amador Marrero • Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas
José Carlos Pérez Morales • Universidad de Sevilla

Con motivo del XXXIII Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas que se llevó a cabo en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, a finales de 2009[1], y la celebración en paralelo de la exposición "Una Colección un Destino, Escultura de los siglos XVI al XIX", con los fondos pertenecientes a la Fundación Cultural Mario Uvence, nuestra compañera Cecilia Gutiérrez, académica de esa dependencia universitaria, nos regaló una serie de instantáneas de las piezas expuestas, sabedora del interés que tenemos por la escultura tanto americana como española. Entre ellas nos llamó poderosamente la atención un Niño Jesús bendiciendo, en el que se conjugaban ámbitos como el carácter español de la obra y su conservación en México.

Desde un primer momento y como resultado de la catalogación que hasta ahora ha tenido la obra, Martínez Montañés, siglo XVII, -según constaba en la cédula expositiva- los que esto subscriben reparamos que si bien son innegables los débitos que la pieza presenta con la producción del maestro español, ciertos sutiles elementos nos orientaban hacia la adscripción al más destacado de sus discípulos, Juan de Mesa y Velasco (Córdoba, 1583 - Sevilla, 1627). Con ello se volvía al sempiterno debate, de ahí el título, mantenido por la historiografía específica y que en la mayor parte de los casos no se ha puesto de acuerdo en un necesario consenso. Por ello, nuestra intención en las páginas siguientes no es, ni mucho menos, resolver tal litigio sino establecer una serie de argumentos, basándonos en nuestra experiencia y estudios comparativos detallados que proporcionen pautas y hasta ciertas claves en las diferencias señaladas, aportando con ello, y a través de la obra protagonista -inédita para Historia del Arte andaluz- un nuevo exponente a considerar.

El Niño Jesús: humilde sacramento de la cercanía de Dios.

Con tales apelativos introduce la doctora María Leticia Sánchez Hernández su estudio acerca de la imagen del Niño Jesús y su percepción desde la óptica de algunos santos y órdenes religiosas, así como las formas de representación a lo largo de la historia[2]. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la plasmación de la figura del Niño Jesús, exenta de cualquier discurso narrativo, ha propiciado en la plástica andaluza resultados muy felices.

Son relativamente tardías las representaciones individualizadas del Niño Jesús, ya que habría que situarlas en torno a los siglos XIII y XIV. Sin embargo, debido al papel que desempeñarán como ayuda a la meditación personal, su proliferación se verá apoyada por una incipiente demanda. *"La tradición del Jesús Infante se encuadra en la explosión devocional de los siglos XIV y XV de los monasterios alemanes, en los que destaca el papel de las monjas como patronas, artistas y usuarias de imágenes sacras. Por ejemplo, en el llamado "Libro de las Hermanas", las dominicas describen las imágenes trabajadas por las monjas como figuras celestiales pintadas o esculpidas destinadas a ejercicios piadosos"*[3].

Actualmente se pretende buscar el umbral de las representaciones esculpidas andaluzas de este tipo, debatiéndose entre dos: por un lado, la tradicional del artista abulense Jerónimo Hernández, ejecutada según últimas investigaciones en el amplio marco cronológico existente entre 1572 y 82, para la hermandad sevillana del Dulce Nombre de Jesús[4]; y por el otro, la efigie que concierta Montañés con el presbítero Antonio Cordero de Tapia, vecino de Villamartín (Cádiz), en 1595, que Hernández Díaz no identificaba, situándola estudios recientes en la propia localidad. "Aunque el profesor Álvaro Recio ha comentado que la imagen del Sagrario es el único Niño Jesús documentado y conservado, creemos que la imagen que hizo para Villamartín es la misma que se conserva en esa localidad, habiendo sido posteriormente repolicromada y colocados los actuales ojos de cristal. Esta imagen, como todos estos niños que tengan culto, está vestida. La figura lleva melena larga, parcialmente reformada, y apoya el cuerpo sobre la pierna derecha como el Dulce Nombre de Jerónimo Hernández, al contrario del niño del Sagrario (1607)"[5].

Sea como fuere, el referente iconográfico y el modelo de las creaciones posteriores hasta bien avanzado el siglo XVII sería el Niño que Montañés lleva a cabo entre 1606 y 1607 para la cofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla. Comentaba Hernández Díaz que "esta imagen escaló la cumbre de la representación del tema, al mostrar la deífica hondura teológica con la singular teodicea, ofreciendo una estatua de enorme ternura y profunda garra que imanta al contemplador. Su cabeza muestra la serenidad de su rostro envuelto en cabellera leonina"[6]. Asimismo, cabría destacar la peana donde descansa ya que su influjo se dejará ver acompañando estas representaciones del Divino Infante. Así se señala en su contrato: "plantado [el Niño] en un cojinito que salga del propio largo de la madera y planta sobre una urneta de madera de borne… labrada de agallones… con ocho cartelas en cada frontera dos y en las cuatro esquinas cuatro hojas de talla relevadas…"[7].

Los Niños que su discípulo Juan de Mesa llevará a cabo durante su carrera artística son claramente deudores de la estética que el maestro emplea en el citado de la Sacramental del Sagrario de Sevilla. Sin embargo, aun partiendo de él, Mesa incluye

◀ (Página 6) "Niño Jesús bendiciendo", Colección Uvense, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Escultura fundida en plomo. Juan de Mesa y Velasco. Primer tercio del siglo XVII. Fotografía: Cecilia Gutiérrez. AFMT. IIE, UNAM.

▶ "Niño Jesús". Talla en madera policromada. Atribuido a Jerónimo Hernández, Sevilla, 1572-1582.

una serie de rasgos que los diferencian. En opinión de Jorge Bernales Ballesteros "la corpulencia anatómica, el volumen de la cabeza y el decidido movimiento de la efigie […] suponen un avance estilístico respecto al citado modelo montañesino" [8]

No obstante, a finales de la década de 1630, la llegada del escultor flamenco José de Arce supone una renovación de las formas hasta ahora propugnadas en el barroco andaluz, dando como resultado novedosos modos de enfrentarse a la pieza. Especialmente ilustrativos son los modelos

infantiles que comienzan a utilizarse en el seno de la saga de los Ribas, destacando el retablo del Bautista sito en el monasterio sevillano de Santa Paula y fechado en 1637, obra de Felipe; o el Niño Jesús de Francisco Dionisio, de la iglesia de San Juan de la Palma, ejecutado en 1644[9]. En tales realizaciones puede comprobarse el avance a modo de talla y sabia utilización de los ropajes dinámicos, que tendrán su consecuencia en los infantes cultivados por Francisco Antonio Ruiz Gijón. Sin embargo, compositivamente hablando, poco puede aportarse en este terreno, debiendo acudirse al bello *contrapposto* que Jerónimo Hernández utilizara en el magnífico Dulce Nombre de Jesús, en las décadas finales del siglo XVI.

Las imágenes andaluzas del Divino Infante en el tránsito hacia América. El caso de Canarias

Como viene siendo habitual acentuar cuando hablamos de las relaciones artísticas entre el Viejo y el Nuevo Mundo, en el arte conservado en el Archipiélago Canario encontramos magníficos ejemplos que sirven sin duda de exponentes referenciales en el tránsito artístico. Así, en el caso que nos ocupa y en particular aquellas piezas plúmbeas salidas de obradores hispalenses, las Islas poseen algunas imágenes que merecen ser destacadas y que, al igual que otras que aludimos en diversas partes del texto, nos servirán de perfecto complemento para entender la gran difusión de estos simulacros y con ello llegar a nuestro protagonista.

Diversos son los testigos escultóricos andaluces de Jesús en su etapa infantil -o temas afines- que podemos enumerar y fueron remitidos por dispares causas a las Islas. Antes de entrar en el tema concreto de las piezas realizadas siguiendo la técnica del vaciado de plomo, no está de más señalar algunos ejemplos lignarios que, debido a su calidad e interés, bien merecen ser destacados. Así, uno de los que la historiografía insular ha puesto mayor énfasis es el San Juanito de la parroquial de Adeje, Tenerife, aunque

aún sigue pasando desapercibido incluso en los últimos monográficos sobre su autor, Martínez Montañés[10]. Vinculado con las gubias de aquél por Martín González[11], insistimos en ello cuando lo intervinimos y realizamos la ficha pertinente con motivo de su última exposición[12]. En ese momento insistimos en las concomitancias que se podían establecer en su estudio general y otras obras del maestro andaluz, estableciendo que será en la manera de trabajar las facciones y sus calidades donde encontremos las huellas personales que los singularicen. Esos mismos argumentos serán válidos ahora para la pieza en estudio, donde la forma de abordar la fisonomía del rostro entre Montañés y Mesa es sutilmente diferente, siendo en las del segundo una repetición de fórmulas que definen su arte.

Otra obra que en los últimos tiempos ha reclamado su protagonismo es el Niño Jesús de la iglesia de San Pedro en el Sauzal, también en Tenerife. Descartado su posible origen insular, los análisis comparativos con la pieza homónima que soporta el San Cristóbal de la Iglesia de El Salvador de Sevilla –talla documentada de Montañés-, han hecho que ni los gruesos estratos de aparejo y policromía que se le aplicaron cuando se reencarnó con motivo de la colocación de ojos de cristal, nos disuadan de su atribución al maestro jiennense[13], la misma que ha sido aceptada por la crítica especializada[14].

Centrándonos en las obras plúmbeas, y lamentado que en las últimas décadas se han perdido dos interesantes ejemplos como los que sucumbieron al fuego en Buenavista, -atribuido con buen fundamento a Montañés- o el no tan logrado del Obispado de Tenerife, pieza que nunca llegó a estudiarse y pudiendo calificarse como deudora de los modelos del anterior, otros son los testigos que podemos analizar. De los documentados, destaca el regalado por el canónigo de la por entonces Catedral de Canarias, García Tello Osorio en 1626, como parte de una donación junto a una talla de San Juanito, aún poco atendida por la historiografía, y lo que es más destacado por las correlaciones naturales que podemos hacer respecto de lazos con la escultura del Infante, un lienzo de San Joaquín y Santa Ana, que posteriormente pudo ser recortado, y que se debe a los pinceles de Francisco Pacheco[15], colaborador como pintor en varias ocasiones de las obras de Montañés. En esta pieza, que por la importancia del donante y la calidad misma de la obra no dudamos fue encargada a los talleres hispalenses más prestigiosos, se aúnan las maneras que podemos definir debieron darse en el taller del *Lisipo andaluz*, y donde se conjugan ciertos elementos bien definidos del titular y de manera conjunta algunos trazos afines a las fórmulas mesinas, como por ejemplo en el tan recurrente esquema de tratamiento de ojos, lo que nos lleva a suponer que bien pudiera corresponder a una imagen de taller, sin que por ello desmerezca.

Otra obra, donde pese a su repolicromado se comprueba la aceptación de los modelos anteriores, aunque sin llegar a la calidad de los mismos, es el simulacro conservado en la iglesia de la Concepción de La Laguna, Tenerife. Documentada por Carlos Rodríguez Morales, es resultado de la donación del canónigo de la catedral de Sevilla y natural de La Laguna, Juan Manuel Suárez, y fue enviado a su parroquia de pila como parte de una donación en 1635, para orgullo de sus paisanos[16]. A estos ejemplos hemos de añadir otros conocidos como los de la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos que, atribuido a Mesa, nombraremos en el análisis de la pieza mexicana, o los menos conocidos de San Pedro de Daute y San Diego de la Matanza de Acentejo, ambos en Tenerife, y que recientemente hemos vinculado con la producción sevillana[17], y a su vez vuelven a insistir en las fórmulas de los maestros ya nombrados.

Para concluir con este epígrafe, enfatizamos una vez más la importancia que generan los estudios del arte en las Islas Canarias, y cómo su ejemplo

▸ "Niño Jesús de la Cofradía Sacramental", Martínez Montáñez, 1607, Sevilla.

es sin duda válido cuando nos enfrentemos a casos similares acaecidos en la Nueva España, aportando argumentos y trazos que, como hemos visto, son en muchas ocasiones de gran relevancia.

El Niño Dios y la carrera de Indias: comercio y demanda

Los tipos iconográficos empleados en el proceso evangelizador de las Indias fueron muy variados, al igual que las técnicas con que fueron plasmados. El Cristo como Ecce Homo o Crucificado Doloroso pudo contemplarse tanto en lienzos devocionales como en efigies de madera tallada. No obstante, a través de los siglos, fue el simulacro exento del Niño Dios en su etapa infantil el que reclamó un destacado papel dentro de la plástica latinoamericana y, no en vano, sus modelos iconográficos son de lo más rico que ha generado la Historia del Arte. Jesús Palomero nos habla de tres versiones diferentes que de estas imágenes ha desarrollado el arte sevillano. El recién nacido *Niño de la Nochebuena*, otro ataviado de Nazareno e intitulado *de la Pasión* y, finalmente, el *Niño Triunfante,* de unos cuatro años, que bendice con la diestra, como vencedor sobre el pecado y la muerte[18].

Los ejemplos que ilustran el envío de obras de este tipo son numerosos. En los registros se atestigua el tráfico de esculturas de este porte llevándose, a veces, en grupos muy nutridos. En 1592, el mercader Juan Gabriel Rodríguez llevaba consignados para el puerto de la ciudad de Cartagena una *"caxita con hechuras de niños Jhesus"*[19] y ocho años antes, en 1584, el jurado Alonso de Merlo enviaba *"quatro hechuras de niños jesus"*[20].

Ya entrado el siglo XVII, la clientela de arte afincada en las tierras de Nueva España tuvo predilección por el citado modelo del "Niño Montañés", denominación

con que se conoció, aunque va a desarrollarse un comercio paralelo de estas figuras pero ejecutadas en otra materia, -el plomo- y siendo el flamenco Diego de Oliver "maestro baciador de niños de plomo" quien se encargue de ello. Éste, que amasará un nada despreciable capital por la venta de estas obras, consigue el referido modelo de la Sacramental del Sagrario de Sevilla para sus prácticas, en 1615[21]. Es más, la hechura en barro que el maestre de la Carrera de Indias Francisco López concertaba con el cordobés Juan de Mesa tendrá también como destino el vaciado en plomo de Oliver. Tanto es así que en el navío del mencionado maestre carga Oliver veintiséis simulacros del Niño Jesús para comerciar[22].

El desarrollo histórico y devocional de estas obras, independientemente del material en que fueron realizadas, fue palpable, resultando tal variedad de modelos e iconografías cuya carencia en el terreno de la catalogación era, cuando menos, plausible. En años recientes se ha sistematizado en cierto modo este ámbito con estudios dedicados exclusivamente a la imagen exenta del Niño Jesús. Algunos, los orientados al territorio hispanoamericano en su período colonial, son interesantísimos pues han dado como resultado enriquecedoras conclusiones. Vicente Henares ha categorizado cerca de una veintena de modelos de Niños herederos tanto de la historia o de la tradición popular pero, sobre todo, deudores de símbolos y alegorías[23].

◀ "Niño Jesús bendiciendo", Colección Uvense, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Escultura fundida en plomo. Juan de Mesa y Velasco. Primer tercio del siglo XVII. Fotografía: Cecilia Gutiérrez. AFMT. IIE, UNAM.

▶ "Niño Jesús bendiciendo" atribuido a Juan de Mesa, Universidad de Sevilla.

El Niño de la Colección Uvence. Su filiación estética y análisis formal comparado

Ya adelantábamos al comienzo de este estudio, nuestro parecer acerca de la filiación de la obra de Chiapas con el quehacer de Juan de Mesa. Desgraciadamente, no se conserva del imaginero ninguna efigie de las que se tenga constancia documental que posea esta iconografía exenta del Niño Jesús. Hemos de contentarnos con las que forman parte de grupos escultóricos como los de San José, San Antonio o la Virgen que lo portan en sus brazos. Sin embargo, se tiene conocimiento de tallas que son lo suficientemente elocuentes como para ocupar un puesto en el catálogo de obras seguras de nuestro escultor, como son el Niño Jesús de la facultad sevillana de Bellas Artes24, al que vamos a aludir constantemente, o el que atesora el Museo de Córdoba. Asimismo, existen otros que se sitúan en el entorno con calidades desiguales aunque aceptados por la crítica; tales son los casos del de la colección Torres Ternero de Marchena (Sevilla)25, y Morales-Marañón26 junto con otro particular27, ambos en la capital hispalense. A ello se suma el Niño Jesús de la parroquial de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife, que pese a su menor tamaño, denota todos los rasgos identificativos como así percibió el investigador local, Juan Gómez Luis Ravelo28.

Por otro lado, sí podemos "aprovecharnos" de la aparición del Niño en otras iconografías poseyendo, por tanto, un modelo directo del maestro cordobés; una fisonomía especifica. El simulacro que forma parte del San Antonio de Padua sito en la ermita de Setefilla de Lora del Río (Sevilla) es prácticamente exento y, aunque su concreción no es absoluta, la composición general y solución de ciertos detalles son suficientemente generosas. Solamente en cuanto a recursos formales hemos de atender a los que aparecen con el Santo Patriarca; el itinerante de Fuentes de Andalucía aún bebe del modelo montañesino del San Cristóbal de la colegial del Salvador quizás por ser su primera obra documentada en solitario. Sin embargo,

ya en 1623 lo plasma junto a la cartujana Virgen de las Cuevas con un clasicismo que lo comunica con la serenidad y el recato de su maestro.

En el ámbito de obras seguras destacan el Niño del San José perdido de Guadalcanal y el del carmelita sevillano de Las Teresas, cuyas ejecuciones creemos son de Mesa aunque en el taller de Montañés. No puede dejar de nombrarse la Virgen con el Niño de la capilla del hospital de Antezana en Alcalá de Henares (Madrid), cuya ejecución se fija en 1611 con unos rasgos infantiles que preconizan su posterior desarrollo.

Del mismo modo, poseemos otras obras que, a pesar de no aparecer específicamente el Infante, se plasma un tipo humano que nos remite directamente a estos modelos. Véase, por ejemplo, la cohorte angelical que acompaña a la Virgen en el momento de su Asunción, -incluso en la celestial peana-, del relieve de la iglesia hispalense de la Magdalena

La carencia de documentación histórica sobre el Divino Infante de la colección Uvence hace que tomen mayor protagonismo los estudios formales e incluso materiales que de la misma puedan derivarse. Fiel a la iconografía ya descrita y en plena vigencia durante el Seiscientos hispalense, la obra en estudio nos remite inequívocamente a los modelos formales que ya estableciera Jerónimo Hernández y que luego alcanzarán gran desarrollo en los talleres de la ciudad bética. Jesús es representado a temprana edad, anterior incluso a la del mismo Niño de la Sacramental de Sevilla o el casi desconocido del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo en Chamartín de La Rosa, Madrid[29]. De pie y con el característico *contrapposto*, la mano derecha hace el gesto de bendecir, mientras que la restante adquiere una postura no tan común si la comparamos con el resto de la producción similar que hemos analizado, como si sostuviera algún elemento, tal vez iconográfico. Respecto de la postura de ambos brazos es pertinente aludir a las efigies conservadas en la Universidad de Sevilla -atribuida a Mesa por Hernández Díaz[30]-, o el no tan claro del Museo de Bellas Artes de la ciudad califal de Córdoba, a nuestro parecer deudor de Mesa, pero quizás no de su mano. Si nos detenemos en la pieza universitaria, que de las encontradas es la que mayor proximidad posee con la que estudiamos, es interesante justificar cómo aunque los movimientos y gestualidad de ambas manos son muy similares, en la mexicana varía la derecha para impartir la bendición, y gira levemente la izquierda, lo que sin duda denota un mismo modelo primigenio al que el autor recurría de manera constante. Algo parecido podría decirse del infante conservado en la sacristía de los Cálices, Catedral de Sevilla, en el que si bien la mano derecha es casi idéntica a la de la colección Uvence, la otra está a medias entre el citado de

◀ ▲ Detalles de rostro; "Niño Jesús bendiciendo" atribuido a Juan de Mesa, Universidad de Sevilla.

la Universidad y el mexicano. Si nos detenemos en las comparaciones con obras de Montañés, y por ejemplo citamos uno próximo como es el conocido Niño Cautivo de la catedral metropolitana, Ciudad de México, es evidente el distanciamiento que se puede establecer, aún cuando la intención es muy similar.

Si pasamos al estudio del cuerpo, de entrada cabe signar la morfología anatómica del Infante, donde su autor al trazar la pieza maestra a llevar al molde, no dudó en acentuar el *naturalismo* de la morfología infantil, insistiendo en la carnosidad y volúmenes que caracterizan el cuerpo de un niño. Así destacan el tratamiento del abdomen o los muslos, sin que por ello deje de mostrar la correcta anatomía como se hace palpable por ejemplo en las rodillas. Si volvemos al mismo juego de comparaciones que antes establecimos, no deja lugar a dudas la estrecha relación que se puede signar entre el cuerpo de la pieza en estudio y el de la Universidad de Sevilla. Ambos mantienen casi idéntica representación y son deudores de un mismo modelo y nos atrevemos a decir que incluso la misma mano, lo que conlleva a justificar la atribución que proponemos para la obra mexicana.

Desgranando los detalles, es fácil comprobar cómo se repiten los elementos somáticos. En una breve enumeración de éstos podríamos destacar el trabajo en la resolución del pliegue inguinal, la manera de plasmar las blanduras de los volúmenes sobre las rodillas y su particular concepción respecto de la pierna que forma el eje de apoyo y donde este elemento es más rubicundo, o la otra que genera completando el asentamiento de la figura, y en la que dicha carnosidad se suaviza por la disposición. También en los rollizos de los tobillos, golpes de gubia en las articulaciones, manera de resolver el ombligo o incluso, el característico y particular surco que se marca

en el lateral izquierdo de la cadera, condicionado por el movimiento, son otros puntos de atención coincidentes. Muchos de los rasgos descritos son igualmente apreciables en piezas como las ya citadas de Córdoba o la sacristía catedralicia sevillana, aunque éstos no llegan a los niveles de casi *mimesis* que ya establecimos, ni son los suficientemente determinantes de las calidades expresadas, sin que por ello las desmerezcan.

A todas las concomitancias han de sumarse ahora los análisis de la cabeza, donde la huella de Mesa se hace aún más palpable y definitoria. Impregnada de cierta abstracción, sensación que emana de algunas composiciones del escultor cordobés, es innegable que la resolución en la manufactura del rostro es totalmente deudora de la forma particular con la que este imaginero las resuelve. Así, el tratamiento de los ojos –quizás uno de los elementos más distintivos de Mesa respecto de Montañés- es recíproco con la homónima de la Casa de Estudio sevillana. El resto de facciones son adeudos de lo aprendido con Montañés, lo mismo que el trabajo en la manera de resolver las orejas o el característico tratamiento del cabello, donde ajustándonos a ciertos elementos codificados aparece el tan renombrado copete, constituido por suaves ondulaciones y que beben directamente de las enseñanzas de su maestro. Un simple cotejo de ambas cabezas, nos permite aseverar las dependencias y por consiguiente, reiterar la atribución a Juan de Mesa del Niño de Uvence.

Otro elemento que no queremos dejar pasar y que puede llegar establecer el origen hispalense de la pieza es su peana. El modelo entronca con lo ya descrito en el epígrafe sobre iconografía cuando hablamos de las mandas estipuladas para el Niño de la Sacramental. Aquí se mantiene tal disposición, repitiendo el cojín sobre el que se asienta el Rey del Cielo, y éste a su vez sobre una peana cuyo modelo retoma las decoraciones de gallón y las características asas, dos por lado, insistiendo en el gusto de sartas de medias bolas. Esta tipología de peana las veremos de manera reiterada en la imaginería andaluza, y para el caso que nos compete, cabría señalar la del Niño de la Universidad, aunque en éste el cojín es sustituido por una peña rocosa. También lo encontramos en el Niño Jesús triunfante de origen hispalense que se conserva en el convento de San José de Carmelitas Descalzas de Medina del Rioseco, Valladolid, por nombrar alguna.

◀ Peana del "Niño Jesús bendiciendo", Colección Uvense, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Fotografía: Cecilia Gutiérrez. AFMT. IIE, UNAM.

El plomo como materia válida para la devoción

> *"El uso del bronce y, fundamentalmente, de aleaciones de más bajo punto de fusión como el peltre, mezcla de plomo con partes de estaño y antimonio, el menor coste del material y su labra así como el acceso a una demanda de escultura de pequeño formato y carácter devoto, hizo que Sevilla se convirtiera, desde finales del siglo XVI, en el principal proveedor en el ámbito hispano de este tipo de imágenes vaciadas en metal, que, con su acabado policromo, competían ventajosamente con las de madera. Así lo certifica Pacheco en su tratado del Arte de la Pintura (1649) cuando habla de "la demasía de cosas vaciadas, particularmente de Crucifixos y de Niños" en su tiempo"*[31].

Ya hemos visto de qué modo este tipo de obras se implantaban en el proceso comercial de piezas artísticas, con las cuales la competencia era nula, pues tanto la función a desempeñar como los ámbitos de actuación -demandantes-, eran diametralmente distintos. En paralelo al mercado americano, los comitentes peninsulares también se hicieron eco de estas representaciones conservándose ejemplos variopintos en suelo español. Para no dilatar gratuitamente el discurso, haremos mención solamente a aque-

llos que tengan relación directa con la pieza que estudiamos, ya sea por proximidad o paralelismo en cuanto al material.

En la colección del museo vallisoletano Colegio de San Gregorio existe una imagen plúmbea policromada del Niño Jesús Triunfante adscrita a Alonso Cano y cuyo original del maestro no ha sido localizado. El modelo anatómico se encuentra a caballo entre la esbeltez del clasicismo montañesino y el naturalismo cultivado por Mesa en estas representaciones del Niño. Sin embargo, la manera de configurar el rostro, de expresión ausente y melancólica, incluso el modo de resolver los cabellos mediante pequeños mechones lisos y sinuosos, lo relacionan con el infante que porta la lebrijana Virgen de la Oliva. Relacionable con esta última obra y del círculo del escultor, existe otro simulacro en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir (Huelva), datado hacia 1630-35, éste en madera. La imagen *"…puede compararse con el Niño Jesús de la Virgen de la Oliva, de Lebrija (1629-1631), tanto en la anatomía como en la forma de componer el pelo sobre la frente, a modo de pequeños triángulos curvos […] En cuanto a la composición, recuerda -invirtiendo la pose- la del Niño Jesús de la puerta del Sagrario de la Capilla Sacramental de Nuestra Señora de la O, de Rota (1630). Pueden apreciarse también no pocas coincidencias con la obra y el estilo de Cano en el gusto por el pequeño formato…"*[32]. De la misma materia, aunque esta vez con modelo mesino el ya citado Niño Jesús Triunfante que las Madres Carmelitas Descalzas guardan en el convento de San José de la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco.

> *"Entre los numerosos seguidores de Montañés que continuaron el modelo, destaca la versión más creativa de Juan de Mesa, el mejor oficial de su taller. En ella se mantiene la postura del cuerpo, con el peso apoyado sobre la pierna izquierda y la derecha levemente retrasada, pero el concepto anatómico es más rollizo, señalando con claridad la curva del vientre. También es propio del estilo de Mesa la solución del cabello, con un elevado agrupamiento de mechones en la parte central que resaltan sobre las entradas de los laterales. A estas características responde puntualmente la escultura del Convento de San José de Medina de Rioseco, que repite hasta en el tipo de peana los esquemas utilizados en otras figuras asociadas con la producción de Juan de Mesa"*[33].

Existe un considerable número de estas obras, aunque con calidades muy desiguales. Cierto es que los niños vaciados perseguían unos fines comerciales y devocionales concretos y, por tanto, se generaban en grandes cantidades. Por ejemplo, en el convento sevillano del Pozo Santo se conservan numerosas muestras que fueron vaciadas en serie[34]. Con ello pretendemos ensalzar la calidad de piezas concretas, como es el caso de la que atesora la colección Uvence, dentro de la maraña de la producción de carácter industrial que focalizó Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII. Es patente la cercanía de su matriz -el germen del vaciado- con los modelos propugnados por Juan de Mesa y con su estética. No en vano, muchas fueron las copias que viajaron en los navíos para arribar en Nueva España y Tierra Firme pudiendo recaer una de ellas en la citada colección de Chiapas, tras haber superado el envite de los avatares históricos hasta nuestros días.

Conclusiones

A modo de resolución y con base en lo escrito en paginas anteriores, estamos en posición de establecer que la bella y singular imagen que presume la colección Uvence de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, es un magnífico exponente de la producción escultórica que le presuponemos al imaginero cordobés Juan de Mesa y Velasco, uno de los nombres propios del *siglo de oro* de la escultura española. Ahora bien, pese a que entendemos que no fue directamente la mano del genial imaginero la que ejecutó la obra plúmbea que estudiamos aquí, para nosotros es justificativo que a él se debe el modelo para su vaciado, siendo por ello su autor, y entendiendo que quien la ejecutara materialmente no dejó de ser un mero intermediario entre tan personal matriz y su materialidad plúmbea.

[1] El XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE, UNAM, llevó por título; *Estética del mal: conceptos y reinterpretaciones.* San Cristóbal de las Casas, Chiapas, del 29 al 3 de diciembre de 2009.

[2] María Leticia Sánchez Hernández, "La imagen del Niño Jesús: humilde sacramento de la cercanía de Dios", en *Vida nueva,* nº 2594, Madrid, 2007, pp. 23-30.

[3] Ibídem.

[4] Álvaro Dávila-Armero del Arenal, *La capilla del Dulce Nombre de Jesús en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla: Arquitectura y evolución de un espacio singular,* Sevilla, 2008, p. 29 (sin publicar).

[5] José Luis Romero Torres, *The mistery of Faith: an eye on spanish sculpture (1550-1750),* London, Matthiesen Gallery, 2009, p. 128.

[6] José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649),* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pp. 123-4.

[7] Ibídem, p. 119.

[8] Juan Miguel González Gómez, "Escultura", en *Universitas Hispalensis,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 52.

[9] María Teresa Dabrio González, *Los Ribas: un taller andaluz de escultura del siglo XVII,* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de ahorros de Córdoba, 1985, pp. 485-6 y 504.

[10] AA. VV, *Juan Martínez Montañés,* Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008, 2 vol.

[11] Juan José Martín González, "La influencia de Montañés en Tenerife", en *Archivo Español de Arte*, 128, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, pp. 323-324.

[12] Pablo F. Amador Marrero, "San Juanito", en *La Huella y la Senda*, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 338-339.

[13] Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales, "Comercio, obras y autores de la escultura sevillana en Canarias. Siglos XVI y XVII", en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*, Ayuntamiento de La Orotava, Tenerife, 2009, p. 183.

[14] José Luis Romero Torres, *The mistery of Faith…,* op. cit., p. 129.

[15] Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 151.

[16] Carlos Rodríguez Morales, "Arte y comercio sevillano en La Laguna (1575-1635), en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2000)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Museo Casa Colón, 2002, pp. 1476-1477.

[17] Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales, "Comercio, obras…", *op. cit.* p. 185.

[18] Jesús Miguel Palomero Páramo, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, México, 2007, pp., 107-108.

[19] Archivo General de Indias, Sevilla, (en adelante A.G.I.), Registro del navío: "San Juan", 1592, CONTRATACIÓN, 1096, N.3, f., 122v.

[20] A.G.I., Registro del navío: "Nuestra Señora de la Candelaria", 1584, CONTRATACIÓN, 1081, N.2, R.1, folio 43v.

[21] Jesús Miguel Palomero Páramo, "El mercado escultórico…", *op. cit.*, p., 111.

[22] Ibídem.

[23] Vicente Henares Paque, "La iconografía de la imagen exenta del niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación", *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica,* n°35, publicado el 04 abril 2008, disponible en: http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1875

[24] José Hernández Díaz, Juan de Mesa: escultor de imaginería (1583-1627), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, p. 80.

[25] Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, "Niño Jesús bendiciendo", en *Juan de Mesa,* Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, pp. 334-5.

[26] Álvaro Recio Mir, "Niño Jesús", en *Teatro de grandezas,* Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp.232-3.

[27] Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, "Niño Jesús bendiciendo", *op. cit.*, pp. 336-337.

[28] Juan Gómez Luis-Ravelo, "Niño Jesús Bendiciente", en *La Huella y la Senda*, *op. cit.,* pp. 334-336.

[29] Francisco Íñiguez Almech, "La figura de Cristo en el arte español", Arbor, nº 14, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 259-67.

[30] José Hernández Díaz, "Juan de Mesa: escultor de imaginería…", *op. cit.* p. 80.

[31] Miguel Ángel Marcos Millán "Niño Jesús" en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección,* Valladolid, Ministerio de Cultura, 2009, págs. 216-7.

[32] AA. VV.: *Ave verum Corpus: Cristo, Eucaristía en el arte onubense,* Huelva, Obra social y cultural CajaSur, 2004, p. 158.

[33] Eloisa Wattenberg García: *Catálogo monumental de Medina de Rioseco,* tomo XVII, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003, p. 160.

[34] Luís Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 135, nota 332.

Nuestro Padre Jesús Nazareno

El retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chazumba, Oaxaca.

"Conocer la verdad es un ejercicio
o acto de la luz intelectual"
Santo Tomás de Quino

José Andrés De Leo Martínez / Fernando Vargas Cruz • Licenciados en Arquitectura.
Miembros pertenecientes al equipo de catalogación de escultura del IIE, Oaxaca.

Con la finalidad de contar con un pormenorizado e imprescindible bagaje de obras que apuntale y genere líneas de investigación, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en su sede de Oaxaca -con el apoyo parcial en diferentes momentos de diversas instituciones gubernamentales- acomete la catalogación de Bienes Artísticos de Patrimonio Cultural Contenidos en Recintos Religiosos, en especial el Gobierno del Estado de Oaxaca. Este titánico esfuerzo, es punta de lanza en las actividades del IIEs en esta entidad, algunos de cuyos frutos, a ocho años de su inicio, ha generado diversas investigaciones relacionadas con la escultura y los retablos novohispanos, quedando recogidos en distintas publicaciones especializadas y de divulgación.

El actual artículo es resultado de la catalogación y posterior investigación realizada durante el presente año de los bienes patrimoniales del templo parroquial de la localidad Santiago Chazumba, e incide particularmente en la importancia de algunas obras artísticas novohispanas conservadas y su relación en un contexto temporal no del todo fácil para la Nación, ya que se encontraba sumergida en los convulsos momentos de la Guerra de Independencia. Es en ese complicado periodo, donde parte de la sociedad de Santiago Chazumba -posiblemente ante la necesidad de amparo y protección divina-, retomó el culto a una representación particular de Jesús Nazareno, la cual perdura con fuerza hasta la actualidad, convirtiéndose con ello en un reflejo de su religiosidad y a su vez inequívocas señas de identidad.

Antes de introducirnos en el estudio de la imagen y culto del Nazareno que protagoniza la presente investigación, es importante resaltar su entorno así como la ubicación geográfica de la población, haciendo posterior hincapié en otros testigos artísticos atesorados en el mismo templo, prácticamente desconocidos para la historiografía artística, y que tanto por calidad como singularidad bien merecen ser reseñados. Santiago Chazumba, perteneciente al distrito de Huajuapan de León, se localiza al norte del Estado de Oaxaca limitando con el Estado de Puebla, ubicación que convierte a Chazumba en un punto intermedio entre ambos Estados y de fácil acceso al altiplano, lo que sin duda condicionó que fueran los talleres angelopolitanos a los que acudieran los comitentes de obras pías para hacer sus encargos como así lo revelan las obras artísticas de estilo y artistas poblanos, que se custodian en este bello ejemplar de la mixteca baja.

Según el libro *Arte de la lengua mixteca* de Fray Antonio de los Reyes, la población se denominaba en mixteco *Yodzoñoquende*,[1] que significa *lugar de la chía*; más, tras ser conquistado Coixtlahuaca por la triple alianza, la población se convierte en tributaria, y es denominada como *Chiyazumba.*

Un patrimonio a destacar

Sumergido dentro de una topografía a veces agreste, se levanta majestuosa la torre campanario del templo de Santiago Chazumba que data el comienzo de su construcción a partir de 1758 y concluye en 1789 –aunque no dudamos que antes debió existir un templo que por esos momentos ya no cumplía las expectativas de los del lugar-. Su interior apenas se imagina por los rasgos antiguos que su perfil denota, más, en el quicio de la puerta abre ante nosotros el panorama de esculturas, lienzos y retablos, testigos activos de fervientes devociones y sueños desbordados, resultado de las sucesiones de estilos artísticos que ejemplifican en apretada conjunción cada momento del devenir histórico; este es el templo actual.

Como ya señalamos, antes de abordar el tema referente al Jesús Nazareno, es importante resaltar la obra artística del templo, contextualizada en el plano geográfico entre Oaxaca y Puebla. De entrada y por su privilegiada colocación, hemos de destacar el mejor testigo de su origen primigenio colonial el cual se refleja en la pervivencia de su magnífico retablo mayor. Fechable en el último tercio del siglo XVIII y coincidiendo con la etapa final constructiva del templo, se compone de un único cuerpo y remate, sustentado por pilastras estípites con inserciones antropomorfas en los cubos. Puede presumir a su vez de un rico manifestador trabajado con panes de plata y oro sobre talla alusivas a la eucaristía y que resguarda la custodia, el cual está adaptado a un mecanismo giratorio. No se pueden olvidar sendas reliquias de San Aparicio[2], las cuales flanquean el sagrario y cuya importancia en este tipo de maquinarias votivas ya han sido recalcadas por diferentes autores[3].

El siguiente de los ejemplos en el que creemos pertinente detenernos, es el gran lienzo de me-

dio punto y meritoria calidad que preside la sacristía. De hechura anónima y singular iconografía, en él se aprecian las alegorías de las virtudes teologales, cardinales y de la iglesia católica, que acompañan al tema eucarístico principal, protagonizado por Cristo Resucitado, junto a la cruz, que derrama su Sangre sobre el orbe depositado dentro de un gran cáliz, a modo de fuente de la vida, del cual se vierte para dar de beber a siete *místicos* corderos[4]. La escena se complementa de manera ascendente con la representación de la Paloma del Espíritu Santo y el Padre Eterno que surgen de un rompimiento de Gloria acompañado de una cohorte de ángeles y querubines.

Igualmente interesante es otra tela como el trastocado lienzo de la *Virgen de la Luz*, la cual a pesar de la notable calidad del artífice al aplicar el brocateado y el cuidado en el manejo anatómico de los rostros de los personajes, no presenta la tradicional alma del hombre –característica de esta iconografía que tanta aceptación tuvo en la plástica colonial-, la cual debe estar rescatando la Virgen con su mano derecha de las fauces del Leviatán, y que veladamente se entrevé bajo el repinte que se creé aplicado, como refiere una leyenda al calce en 1875,[5] agregando en su lugar un ramillete de rosas.

Como primer ejemplo y muestra de la relación e influencia poblana –ya entrados en la centuria del Ochocientos-, destacamos la escultura de vestir, tipo candelero, de la *Virgen Dolorosa*. Sobre una bella peana de concha y raigambre clasicista, en la que se combinan el oro del pedestal con la plata de la venera –y asida a sus andas procesionales aún en uso-, destaca de esta pieza el magnífico trabajo de talla en el rostro y manos, que se combinan con un cuidado tratamiento polícromo, y donde, en la cara, su autor logró destellar un sufrimiento incisivo cuya gestualidad remite a la pervivencia de maneras barrocas. De sumo interés y como particularidad para la historiografía, hemos de destacar el hallazgo adherido en el extremo inferior derecho del candelero de una cartela, en caracteres tipográficos, que refiere a la manufactura y procedencia de la obra; "ANGE-

LOPOLI" como localidad, y a "Michael Castillo et [Rosete?]" como artista. Al respecto nada hemos podido encontrar sobre este imaginero, el cual sin duda debió tener, en vista de la calidad de su producto, cierta aceptación, destacándolo aquí para un necesario y próximo estudio.

◀ (Página 21) Retablo de "Nuestro Padre Jesús Nazareno", primer tercio del siglo XIX, Iglesia de Santiago Chazumba, Oaxaca.
◀ Fachada de la Iglesia de Santiago Chazumba, Oaxaca, en la que se observan la conjunción de estilos, productos de la intervenciones históricas a las que ha sido sometido el recinto.
▲ Retablo mayor de la Iglesia de Santiago Chazumba, Oaxaca, exponente del la predilección por el estilo barroco predoinante en la Nueva España.

Otro ejemplo más de la obra artística facturada en Puebla y conservada en el templo, es la pintura de la *Santa Faz* o *Paño de la Verónica,* firmada por "Zepeda en 1841". Considerada la verdadera imagen de Cristo y posiblemente provenga de un los tantos grabados que circularon en la Nueva España y cuyo lejano origen podría ser una obra de *Van Eyck*[6]. En él volvemos a encontramos un tardío, pero elegante exponente de la pervivencia de modelos barrocos de los que en las sociedades periféricas costaron tanto de erradicar.

Entre las particularidades técnicas halladas, enfatizamos la aplicación de la *barbotina*[7] realizada en la decoración de los frontales de una hermosa peana dorada y policromada en rojo, usada para realzar el monograma JHS y sus motivos fitomorfos, dando a éstos un énfasis de exuberante relieve elaborado en "Puebla por I. Ravelo"[8], aunque sin señalar el año.

Para concluir este somero repaso del patrimonio atesorado en Santiago Chazumba, no podemos dejar de nombrar, en cuanto a su orfebrería se refiere,[9] la soberbia Custodia cuyo estilo, ya intuido por nosotros, ha sido corroborado como de procedencia poblana y realizada en torno a la segunda década del siglo XVIII. Como prueba de esta relación estilística observamos varios elementos característicos de dicho estilo, así la base sostenida por patas de garras con palmetas, el repujado de la misma a base de gotas y acantos intercalados o los querubines mofletudos. Otros elementos que indudablemente le confieren un carácter poblano son la inserción del atlante en

◀ (Página 24 - 25) "La sagre de Cristo", óleo sobre lienzo de gran formato y autor anónimo. Sacristía.

◀ Custodia de astil de cariátide. Orfebres poblanos.

▶ Lienzo de nuestro padre Jesús Nazareno. Segunda mitad del siglo XVIII.

el astil, en este caso es la imagen de Santiago el Mayor –titular del templo-, y el sol compuesto por la alternancia de rayos rectos con otros flameantes, rematados por querubines y resaltando a su vez el arranque de la espiga del sol resuelta mediante diminutos Hermes[10].

Nuestro Padre Jesús Nazareno

La importancia de la relación devocional producida durante el periodo novohispano, nos sumerge en los intrínsecos poblados de la mixteca baja oaxaqueña en un momento radical para la historia de México, ya que el tópico de Jesús Nazareno de Santiago Chazumba cuenta lo que será el inicio de una renovada devoción a su imagen casi en paralelo a la contienda de la Independencia.

Como comentábamos, dentro del templo observamos la conjunción de temporalidades de estilos, destacando las líneas clásicas y austeridad casi monocroma de la blancura característica de los retablos del siglo XIX, tan del gusto ilustrado, que contrastan con el golpe lumínico del dorado que destella del retablo mayor. En uno de esos retablos, en el muro del evangelio, resguardado en su único nicho, se venera un bello lienzo aderezado con aplicaciones argentas representando a Jesús Nazareno. Éste remite al momento del camino hacia el Gólgota, con el andar de derecha a izquierda, dispuesto de pie, erguido firmemente sobre la peana, con rostro y postura estoica, sin mostrar cansancio por la cruz a cuestas, tan solo denotando una sublime tristeza por el cruento, pero aceptado destino, que sobre sus hombros es transportado.

En este caso, Jesús viste túnica púrpura oscura con caída firme y pesada, la sangre que brota en regueros continuos que emanan de las heridas provocadas por su corona; la escena se desenvuelve en un ambiente oscuro –quizás un paisaje-, sin una fuente de luz clara que defina las sombras. Sobre el lienzo, adheridas mediante puntos de costura, resalta el brillo producido por la blancura de láminas añadidas de plata bella-

mente repujadas que realzan la obra, centrando la vista en su hermosa corona de espinas calada en cuyas ramas se observan pequeños capullos u hojas, además de la soga que pende del cuello del Nazareno y los remates o cantoneras que ostenta la cruz; sin olvidar la excelsa peana, a modo de suntuoso paso procesional, que muestra dos de sus caras, de la cual en su parte frontal destaca la Cruz de Jerusalén[11] flanqueada de festones floridos, encontrando el mismo elemento en el lateral. A lo anterior se añaden sendos ángeles pasionarios esquineros que flanquean la efigie del Nazareno formando parte de la peana. El de la derecha porta el martillo, precediendo el acto de la crucifixión y el otro sujeta las pinzas que utilizará José de Arimatea en la escena el descendimiento. Cabe resaltar que detrás de dicha peana, el lienzo mostraba una peana pintada con semejantes características formales, ya que tras los ángeles argentos –con policromía en sus carnaciones sobre el noble metal- se observan

otros homónimos pintados con lo que parecen ser mismas características. Lo anterior nos viene a indicar que nos encontramos frente a un simulacro escultórico en su paso procesional, un retrato a modo de *vera efigie* -o *trampantojo a lo divino* como acuñara en su ejemplar y recurrente texto Pérez Sánchez[12]-, que al contrario de las representaciones habituales, en esta ocasión nos traslada al discurrir procesional exterior de la sacra efigie, y cuyas aplicaciones metálicas descritas se deben a un fervor renovado que buscó con ella engalanar con elementos neoclásicos un devoto lienzo barroco.

La representación de Jesús Nazareno de esta tela, como ya dijimos, mantiene su culto hasta nuestros días, aunque sabemos que inicialmente fue desdeñado, como así sutilmente queda recogido en el *Libro de Cofradía de nuestro padre Jesús Nazareno, perteneciente a esta cabecera de Señor Santiago Chazumba,*[13] cuya redacción comenzó el 27 de diciembre de 1813. En él se describe que aquella se encontraba detrás de la puerta principal del templo en un "altarcito" sin respeto alguno por los hombres para "Una Majestad tan Soberana" que es "una de las Principales efigies esculpidas en un lienzo", referencia esta última que viene a corroborar nuestras apreciaciones en cuanto se trata, sin duda, de un *trampantojo a lo divino*, y que a su vez nos habla de un momento previo, el siglo XVIII.

Determinante para conocer el origen de la efigie que se representa en el lienzo, es el grabado adherido a una de las páginas del libro de cofradía citado[14], donde al pie reseña una advocación especifica el "Señor de Contreras", y nos remite al colegio Carmelita de San Ángel, en la ciudad de México, lugar donde se veneraba. Respecto a la escultura que sirvió posiblemente de modelo para elaborar el lienzo de Santiago Chazumba, sabemos fue realizada por el escultor Pedro *el clarinero* radicado en Xochimilco, siendo José Moran quien en 1736 la mandó hacer a perfección de otro Nazareno que se encontraba en el templo de San Jacinto en San Ángel – ésta donada por Tomás Contreras-, por este motivo el Nazareno de José Moran recibe el nombre de *Señor de Contreras*. Dicha imagen es terminada y bendecida el miércoles Santo del año mencionado y se mantiene a resguardo por Moran hasta que, dada su gran devoción, decide en 1752 organizar una rifa para designar el templo al que debería donarlo y con ello fuera venerado solemnemente como merecía, resultando ganador por partida doble el Colegio de Santa Ana de Carmelitas Descalzos de San Ángel, y por este motivo es conocido también como el *Señor de la Rifa*. Tal fue la veneración a la efigie, que en 1777 se le construye su capilla, lugar donde se conservó hasta que en 1935 la imagen y los retablos del recinto fueron consumidos por un lamentable y voraz incendio que redujo el conjunto a cenizas.[15]

Es importante resaltar que a pesar de la perdida de la talla del *Señor de Contreras* -venerado en el

templo del Carmen en San Ángel-, su sutil recuerdo sigue vivo debido a la devoción impulsada en 1813, al rescatarla de ese "altarcito" en el que se encontraba la *vera efigie* del *Señor de Contreras*. Retomando líneas anteriores, deducimos que la época de factura del lienzo debe ser inicios de la primera mitad del siglo XVIII, periodo en que la efigie primigenia pasa en el templo de Santa Ana entre 1752 y 1777, dado que en este ultimo año cuando se le erige su majestuosa capilla. Todo ello nos viene a indicar que el grabado adherido al libro de cofradía de Santiago Chazumba no refiere a su capilla como lugar de veneración sino al Colegio de Santa Ana, por lo cual la *vera efigie* debió realizarse alrededor de las fechas mencionadas. Por consiguiente los elementos de plata que ostenta le fueron integrados, al estar referidos en el Libro de Cofradía, entre los últimos años del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX dado que el estilo de su peana denota el ya citado acercamiento al Neoclásico introducido por la Real Academia de San Carlos:

> *"…las alhajas*
> *de plata son las siguientes:*
> *Corona, soga de dos cordones, cuatro cantones,*
> *peana con sus dos ángeles, cuatro candeleros, un plato*
> *con su imagen, esta de plata y en metal cuatro candiles*
> *chicos y grandes ramilletes dicho candilejas cuatro*
> *de palo, un candil de metal, una alfombra"*[16]

Siguiendo el libro de cofradías, desde diciembre de 1813 se contaban además de los objetos de plata en la tela, con *plato petitorio* el cual queda referido. Éste es un sencillo pero muy bello plato argento ovalado con la ceja peraltada dispuesto sobre cuatro pequeños pies de puntas bífidas, y donde al centro se encuentra la imagen del *Señor de Contreras*, aquí Señor de Chazumba, que ha perdido su cruz; la efigie fue elaborada en plata mediante la técnica de fundido de cera perdida y detallada con fino punzonado para lograr las formas de manos y rostro. En cuanto a su datación y en función de los tiempos a los que hemos aludido y la referencia documental, ha de establecerse, por carecer de marca alguna, poco tiempo anterior a la referencia cronológica como momento próximo a su manufactura, lo cual a su vez queda avalado por las monedas coetáneas sobre las que, soldada, se asienta la efigie argenta.

Aunque la devoción por la *Vera efigie* del *Señor de Contreras* marcó la pauta para adquirir tales objetos de plata, queda de manifiesto el desdeño

◂ Sobreposición de ángeles en plata cinselada, sguiendo los originales que reflejan el auge de la cofradía en el primer tercio del siglo XIX.

La Prodigiosa Imagen de Jesus conocido por el Sr. de Contreras que se venera en
el Colegio de Sra. Sta. Anna de Carmelitas descalzos de San Angel.

sufrido de la imagen de Jesús Nazareno, revalorándose hasta ya entrada la lucha de Independencia y así lo constata el Padre Agustín José Díaz en el libro de cofradía. Dice este, celoso ministro de Jesús Nazareno, ante los cristianos de la población de Santiago Chazumba que Ramón Cayetano se convertirá en Mayordomo con sus diputados correspondientes de la cofradía de Jesús Nazareno, por lo que Don Cayetano será el encargado de las funciones dictadas por el Padre Agustín José Díaz, entre las cuales destacan, el mantener encendida la luminosidad de la imagen mediante el cambio de velas las cuales deberán ser de dos en dos, durante el periodo del Jueves Santo hasta el día primero del mes de julio, día de la misa cantada de la *Preciosa Sangre de Cristo,* así como administrar las limosnas y ritos funerarios de la hermandad.

Ya avanzada la primera mitad del siglo XIX, la devoción a la *vera efigie* del Jesús Nazareno no decae, al contrario, se produce un acercamiento social aún mayor, dado que a resguardo de la cofradía se mantiene un grabado y su placa correspondiente en aguadulce, que brinda una muestra de lo que acontece con su fervor[17]. La lámina plúmbea evoca un sitio geográfico específico y su creciente influencia devocional por su virtud milagrosa. Con respecto a su manufactura retomamos la presencia poblana como proveedora de obra, siendo Juan de Dios Ordaz su artífice, muestra del aguafuerte generada en Puebla durante la primera mitad del siglo XIX[18], sino de la pervivencia de ésta frente a la litografía con ejemplos tan destacados como el que ahora damos a conocer. Sobre este punto, son las palabras de Pérez Salazar las que mejor nos vienen a indicar el interés sobre esta pieza y su autor;

> "… fue entonces cuando los adelantos litográficos aumentaron (en referencia al avance de esta técnica ya avanzada la centuria), y las ventajas que esta nueva forma proporcionaba, especialmente bajo el punto de vista económico, hicieron que el grabado de talla dulce fuese muriendo poco a poco, de tal suerte que en esa época romántica encontramos al último grabador de que tengo noticias, y que fue don Juan de Dios Ordaz, discípulo de Manzo, también pintor de bastante mérito y hábil miniaturista, muy superior a los grabadores de su tiempo y a los que inmediatamente le precedieron…"[19]

Los elogios anteriores a Ordaz tienen su mejor reflejo en la presente lámina. De logrado dibujo y esmerado paso al metal -demostrando el alto grado de conocimiento y solvencia técnica del autor-, su estética pone de manifiesto el claro raigambre clasicista contemporáneo, donde se ha prescindido de todo contexto espacial para centrar la composición únicamente en el simulacro escultórico. Éste es ciertamente naturalista, incluso alejándose de la fidelidad del modelo que ahora, si no fuera por su disposición sobre la peana –que como guiño a las fuentes clásicas supera en la colocación de los pies a los bordes-, podría incluso dejar atrás el concepto de retrato de la escultura. El énfasis en su carácter neoclásico, y como buen seguidor de Manzo, lo pone Ordaz en el diseño de la peana, totalmente acorde con los postulados de este estilo. De corte troncopiramidad y lados suavemente rebajados, tanto las grecas o meandros de los vértices, como las festones o guirnaldas de los laterales y los toros decorados a base de hojas con el cruce central de cintas sobre el que se asienta la peana, son indudables exponentes del gusto por los modelos y fuentes clásicas que sin duda Ordaz debió conocer en las reformas catedralicias poblanas emprendidas por su maestro[20].

Desde la perspectiva devocional la estampa es el vínculo espiritual ansiado que lleva el simulacro

◀ Grabado del "Señor de Contreras", que se encuentra inserto en el libro de la cofradía de la Iglesia Santiago Chazumba.
▶ (Páginas siguientes) lámina metálica y grabado realizados por el afamado grabador poblano Juan de Dios Ordaz.

V. R. de la Milagrosa Imagen de Nro Padre Jesus que se venera en Santiago
Cazalla. Tiene concedidos 220 dias de indulgencia a quien rezare devotamente
[illegible] de dicha Imagen pidiendo por las necesidades de la Iglesia y del Estado.

[illegible] 18[illegible]

sagrado del templo al entorno del hogar[21]. A ello se añade aquí su momento de encargo, tiempos de dificultad política para la reciente Nación Mexicana, provocando una continua adquisición de este recurso para la veneración y obtención de indulgencias, como está señalado al calce de la lámina:

> *"V. R. de la milagrosa Imagen de Ntro. Padre Jesús que se venera en Santiago Chazumba tiene concedidos 280 días de indulgencias a quien rezare devotamente un credo*
> *Delante de dicha imagen, pidiendo por las necesidades de la Iglesia y del Estado.*
> *Ordaz a Puebla 1835."*

Sabemos que las indulgencias otorgadas por el obispo indican una importancia devocional y milagros otorgados por la imagen. Se rescata el énfasis de las peticiones que otorgan las indulgencias, por las necesidades de la iglesia y el estado, dado que éste último se encuentra en una crisis política que repercutió en las súplicas de los cristianos a entidades dogmáticas.

Conclusión

La intrínseca topografía, guardiana natural del patrimonio artístico en las comunidades del estado de Oaxaca, contiene celosamente no sólo los elementos que han dado forma física a nuestra herencia cultural a través de templos, retablos lienzos, orfebrería y demás arte que señorea todos y cada uno de los espacios donde la religión, la fe y el dogma se sintetizan, sino que además contiene esa suerte de artilugio mágico-fantástico por medio del cual en tiempos como el nuestro tan paradigmáticos, nos acerca a la mismísima intemporalidad del alma humana.

Gracias al trabajo de catalogación, a la ferviente e incansable búsqueda más de preguntas que de respuestas, es como el presente trabajo de investigación se transforma en el incipiente comienzo de futuras investigaciones y estudios relevantes de la historia del arte oaxaqueño y de las relaciones formales, artísticas y sociales con otras entidades de la republica y demás latitudes del nuestro y otros continentes.

Nuestro Padre Jesús Nazareno. Renovación de una Devoción en Santiago Chazumba pretende establecer los lazos preasumidos, esta vez con el vecino Estado de Puebla o Angelopoli como era llamada en la época novohispana, en cuanto a la efervescencia artística y el intercambio de la misma entre Oaxaca y Puebla. Así a través de la acuciosa observación y la búsqueda de datos fuertes en documentos históricos se dio a la tarea de recopilar y presentar datos, fechas e imágenes de la obra artística contenida en el recinto religioso, dando como resultado una interesante relación cuyos orígenes en el caso particular de la vera efigie representada aquí, provienen del centro del país, otorgando de esta manera a la presentación de una imagen que por si misma tiene cualidades estilísticas de relevancia, propias de estudios dentro de su particular ejecución, ya no el *sino* mismo del objeto de arte, y si la impronta de la faz político-social y sus repercusiones en el arte mismo. Por esta razón es de suma importancia hacer una lectura no lineal con el objeto artístico al momento de establecer contacto con él, estableciendo mejor un vaivén de circunstancias que le dieron origen.

La renovación del culto a Nuestro Padre Jesús Nazareno de Santiago Chazumba, es parte de los eslabones de concordancia para llegar apenas a entender y comprender la edad novohispana y sus repercusiones en la sociedad que la habitó, la vivió o la padeció, y de igual forma como la sucesión de eventos trasciende el tiempo ubicando ya no el pensamiento novohispano dentro de nuestras sociedades actuales pero si quizá su sentir, su obrar. Sobre todo el re-conocer la his-

▸ "Plato petitorio", perteneciente a la cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno, Pieza argenta, primer tercio del siglo XIX.

toria a través de aquellos elementos intangibles pero poderosos como lo son los cultos vivos, permanencia y quizá promesa que nuestra sociedad construida sobre la base de la fe lograra mantener a través del curso del tiempo las piezas que dan cohesión a nuestra identidad.

La presente transcripción está basada según el manual de procedimientos editada por el AGN (1981), por tal se actualiza la ortografía, se respeta la puntuación del documento añadiendo únicamente cuando resulta indispensable para la comprensión de la lectura. Así mismo se ha respetado el inicio y finalización de cada renglón para referencia del documento.

[Crismón]

Libro de la cofradía de Nuestro Padre
Jesús Nazareno perteneciente a esta Cabecera
de Santiago Chazumba hecho en 27 de Dic.
de 1813

Considerando que a todas las imágenes se les debe dar un tan Santo y debido Culto
siendo una de las principales efigies esculpidas en un lienzo de nuestro a-
morosisimo Redentor Jesús Nazareno cuya soberana imagen
se hallaba tras de las puertas principales de esta santa iglesia
sin detener culto alguno antes al contrario servia el corto
altarcito para descanso de las personas que no podían resguardar sus
sombreros ni tenerlos en las manos y aun con todo esto servia el
dicho altar de mucho descanso para lo humano y ningún respeto
para una majestad tan soberana a quien se le debe tributar toda
adoración como Rey de los Cielos.

En esta atención y por cuanto el ser publico [ilegible] lo que llevo dicho
tanto en esta parroquia y cuanto para innumerables vecinos, extranjeros
que no negaran esta verdad y para obviar todo lo que llevo dicho y
avivar la fe a todos los fieles cristianos y que le den la adoración
debida como redentor de nuestras almas para esto halle por [convino]?
el ponerlo en un lugar decente como consta formándole un altar
con la decencia posible que he podido y para lo que hace a las alhajas
de plata son las siguientes:

Corona, soga de dos cordones, cuatro [cantones]?
peana con sendos ángeles, cuatro candeleros, un plato
con su imagen, esta es de plata y en metal cuatro candiles
chicos y grandes ramilletes dicho candilejas,
cuatro candeleros de palo, un candil de metal, una alfombra

En esta cabecera de Santiago Chazumba en veinte y cuatro días
del mes de Noviembre de 1813 yo el cura pp de esta partido y sus
anexos y se comparecen a la republica y congreso de los anci-
anos de este vecindario a quienes les hice saber todos los [ilegible]
cristianos de ser durante mi vida un perpetuo capellán y celoso
ministro de Jesús Nazareno como verdadero
esclavo en cuya virtud les hice saber como Román Cayetano
natural de esta cabecera, hombre cristiano de edad competente
se ha dedicado a lo mesmo el cual ha salido electo para mayordomo de
esta cofradía con sus diputados correspondientes por ahora y en
cargo de su cristiandad se gobernara para lo siguiente.

A saber

Todo hermano o hermana de la calidad que sea apartados que sean y dando la
limosna de un real por cada mes para la misa que se cantara al soberano
Señor, tendrá parte en ella. Que en la festividad del martes de carnestolenda
ayudara con tres reales para la cera, que en el cuarto viernes de
cuaresma dara lo mismo, tres reales para solemnizar la festividad de nuestro
amoroso Señor. Que el mayordomo deberá poner en el jueves santo en
el mulumento seis velas remudándolas de dos en dos que para
el día 1º de Julio en que se solemniza la festividad de su preciosi
sima sangre antecediendo el santo novenario

con misas can-
tadas las que se aplicaran por todos los hermanos vivos y difuntos
deberan dar cuatro reales para ayuda de todos los gastos pertene-
cientes a esta Santa hermandad en inteligencia que se les premiara
pasados cuatro meses de que lo verifiquen y conste por el apunte
en la forma siguiente._____

El hermano o hermana serán atendidos con los concilios cristia
nos teniendo al ministro de Jesucristo presente hasta entregarle
el alma que es de su cargo al criador que gozara de que todos los
hermanos asistan en su entierro, el que por ahora necesita el que lleven cera
por la escasez pero llevándolo todo con arreglo a las formalidades
se hará todo cuanto sea a el alivio del alma de quien hubiese falleci-
do y siendo de dicha doctrina y se haya apuntado se harán los [sufra-
gios] correspondientes a su alma dando aviso y constándole estar apunta-
dos que gozan de que se toquen las campanas con doble mayor y
que se cante la vigilia antes de sepultar el cuerpo que para el mes de
Noviembre deberan todos los hermanos dar la limosna de
un real para el aniversario a las benditas animas del Santo pur-
gatorio en el cual se pedirá a el soberano Santo Padre las almas
benefactoras de esta Santa Hermandad sacando ese día
el santísimo rosario públicamente y en cada misterio a res-
ponzo.

Todo lo cual hago saber para la inteligencia de todos mis a-
mados feligreses y demas fieles cristianos, estantes y ha-
bitantes en esta Santa Iglesia y que los que voluntariamente qui-
siesen asentar en esta cofradía pasaran a dar el aviso o presen-
tar su nombre para el debido conocimiento y queriendo no po-
niendo a el mayordomo en consorcio [que]? un escribiente en
la puerta de la iglesia nos ahorraremos de todas inconformidades
y para su debida constancia lo firmé.

[PP]? Agustin Jose Diaz [rubrica]

[1] Fray Antonio de los Reyes, "*Arte de la Lengua Mixteca",* Alençon, 1890, p. 90.

[2] Beato franciscano nacido en Gudiña, Galicia, España, en 1502.En 1533 radica en Puebla hasta el momento de su muerte 1600. Su cuerpo momificado se encuentra en el convento franciscano de Puebla.

[3] Antonio Rubial García, "Los santos milagreros y malogrados en la Nueva España" en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. Espiritualidad barroca colonial, Santos y demonios en América.* México, 1993. Gabriela Sánchez Reyes, *Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI y XVII.* Tesis para obtener el grado de maestría. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[4] Los siete corderos suelen sugerir en el antiguo testamento como holocausto para la Pascua del Señor. *Libro de los números,23:19*. O también, y muy probablemente, refiera a los siete dones del espíritu santo. Tomas de Aquino, *Suma Teológica*.

[5] Se determina esta fecha a favor de la inscripción que se localiza en el extremo inferior izquierdo de la pintura: "Se limpió en setiembre / de 1875".

[6] Sonia Caballero Escamilla, "*Función y Recepción de las Artes Plásticas en el siglo XV*", Revista Norba-arte, No. 26, 2006, p. 31.

[7] "Es una técnica empleada en la imaginería para imitar distintos brocados que se consigue utilizando gruesos de *pastillage* (capas de yeso y cola) sobre el aparejo…", Fernando R. Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava,* Diputación Foral de Álava, España, 2001, p. 360.

[8] Se determina esta fecha a favor de la inscripción, localizada en la peana: "*Puebla / I .Ravelo*"

[9] No queremos dejar de hacer un llamado sobre la *Naveta de plata* que se encuentra en este templo, ya que mantiene un estilo barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, pero lo que lo hace aun más interesante es que en la parte interna de su base se localizan la marca de localidad, conformada por una "Y" debajo de una cabeza varonil de perfil, flanqueados por columnas, rematando con una corona; dicha inicial nos refiere sin duda a Yucatán, además de localizar la marca del burilado realizado por el ensayador mayor, careciendo del contraste de su ejecutor.

[10] Las concomitancias estilísticas necesarias que nos dieron pie a su catalogación angelopolitana, y quizás a su manufactura por parte del orfebre José Aguilar (1719-1733), las establecimos en su comparación con la pieza homónima, aunque con la figura de la *Inmaculada* en su astil, perteneciente al acervo del Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Cristina Esteras Martín, *La platería en el Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX.* Museo Franz Mayer, México, 1992, pp. 162-164. Otra pieza muy próxima se reproduce y cataloga como poblana en; AA.VV., *Arte Sacro, arte nuestro,* Guadalajara, México, 2005, p. 242, ficha de catálogo número, 452. Queremos agradecer al doctor Jesús Pérez Morera de la Universidad de La Laguna, Tenerife, España, gran conocedor de la materia, sus anotaciones que vinieron a corroborar nuestras apreciaciones y que a su vez nos apuntó el parentesco de la pieza con otras existentes en España, así, las conservadas en Salvatierra de los Barros y Quintana de la Sierra, ambas en Extremadura y fechables en la década de los veinte del siglo XVIII.

[11] El simbolismo de la Cruz de Jerusalén nos remite a las cinco llagas de Cristo, la mayor representa a Jesús y las otras cuatro a los Evangelios proclamados en las cuatro esquinas de la tierra, comenzando en Jerusalén.

[12] Al respecto véase; Alfonso Pérez Sánchez, "Trampantojos a lo divino", en *Lecturas de Historia del Arte,* III, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.

[13] Titulo que se muestra en la portada del libro de cofradía. Hallado en los trabajos del Proyecto de Catalogación. IIEs – UNAM. Sede Oaxaca, 2009.

[14] Trascripción del pie del grabado del *Señor de Contreras* hallado adherido en el *"Libro de Cofradía de Nuestro padre Jesús Nazareno, perteneciente a esta cabecera de Señor Santiago Chazumba La Prodigiosa Imagen de Jesús, conocido por el Señor de Contreras que se venera /en el Colegio de Señora de Santa Ana de Carmelitas Descalzos de San Ángel".*

[15] José Rogelio Ruiz Gomar C. "La Capilla del Señor de Contreras en el Carmen de San Ángel y las Pinturas de Luis Juárez", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., 1983, vol. XIII, núm. 52, pp.101-115.

[16] "Libro de Cofradía de nuestro padre Jesús Nazareno, perteneciente a esta cabecera de Señor Santiago Chazumba, hecho en 22 de diciembre de 1813", Portada del Libro.

[17] Es sabido que algunas de las funciones de la estampa es mantener un contacto espiritual mediante la obtención de intersecciones y acercar la devoción a la vida diaria del cristiano.

[18] Francisco de la Maza, *José Luis Rodríguez Alconedo,* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., 1940, vol. II, núm. 6, p. 42, ils. 2.

[19] Francisco Pérez de Salazar, *El Grabado en la Ciudad de Puebla,* Sigue la nota; "He visto de él varias láminas, pero guzgo más dignas de mención un retrato del Beato Sebastián Valfré y una estampa de la Virgen de Guadalupe, cuidadosamente dibujada y abierta con esmero y perfección tiene la firma del autor y el año 1837 (figura 78, reproducida en la página 66 del libro). Otras láminas llegan hasta los años de 1844 y 1846). *Ibidem.* p. 68.

[20] Sobre estos elementos véase; Ángel Julián García Zambrano, *El remodelado interior de la Catedral de Puebla,*

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1984. En cuanto a los elementos decorativos una aproximación la encontramos en; Meyer, *Manual de ornamentación,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, para las grecas o meandros páginas, 162-169, las guirnaldas en 71-75, sobre los toros decorados, pp. 192-194.

[21] Un última aproximación válida aunque se centra en la imagen de trazo popular, lo encontramos en; Montserrat Galí Boadella, *La estampa popular novohispana,* México, 2008, pp. 69-79.

Estereometría de la madera.

El singular caso del Ecce-Homo de la antigua Vera Cruz de Montilla, Córdoba, España

Pablo Francisco Amador Marrero • Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

La paulatina y necesaria incorporación de la restauración como parte fundamental dentro de la interdisciplina a la que afortunada e irremediablemente –aunque de forma mucho más lenta de lo deseado- se dirigen los estudios de Historia del Arte, ha traído consigo el conocimiento intrínseco y pormenorizado de muchas piezas. Las intervenciones que auspiciadas por criterios científicos prevalecen en la actualidad y se rigen por contrastadas normativas que prevalecen a nivel internacional, están aportando una singular cantidad de documentación que ha hecho abordar el estudio de la obra en sí desde aspectos hasta ahora secundarios. Así, al devenir histórico de la obra o su análisis formal y estilístico entre otros aspectos, se aúnan el estudio material y la descripción de sus sistemas constructivos, los cuales nos hablan a su vez de una metodología particular que debe correlacionarse con los periodos históricos, autorías y ciertas condiciones específicas.

En el caso concreto que ahora abordamos pretendemos establecer como la meticulosidad y conocimiento que Juan de Mesa *el mozo*, desplegó en 1597 al momento de ejecutar el encargo del Ecce-Homo que se obligaba a hacer a petición de la cofradía montillana de la Vera Cruz, Córdoba, descubiertos en su última restauración, nos han llevado a entender la genial destreza de su autor y la adaptación del mismo al material lignario de soporte del que dispuso.

El autor. Aproximación histórica

Como ocurre con otros escultores de la época, la personalidad y quehacer artístico de Juan de Mesa, conocido para identificarlo de su padre –también escultor- como *el mozo,* ha quedado eclipsada para la historiografía andaluza por los grandes nombres de referencia que de este arte han copado el interés de los investigadores. Aún así, la lenta importancia que van despertando otras gubias que laboraron en paralelo a los mitos en la materia, han ido configurando una realidad mucho más rica, sacando a la luz infinidad de piezas que bien merecen, y reclaman, su espacio en la historia como así ha pasado con nuestro protagonista.

Respecto de Juan de Mesa *el mozo* -del cual aún se carece de muchas referencias en cuanto a su vida y quehacer escultórico, lo que deberá solventar un futuro estudio monográfico-, podemos hacernos un más que oportuno acercamiento gracias a los diversos artículos que han ido aportando una generosa documentación referencial y que ya de entrada nos hablan de un artista de cierto reconocimiento, el cual debió itinerar por diversas localidades cordobesas a la llamada de iglesias y hermandades que reclamaba su oficio, laborando primero junto a su padre, éste entallador, para luego emprender su quehacer artístico como escultor[1].

Será a partir de 1587 cuando la labor de nuestro artista comience a quedar constatada en la rica y variada documentación de diferentes archivos. En ese año lo encontramos en varias ocasiones, primero recibiendo parte del estipendio corres-

◀ (página 40) Imagen radiográfica de la cabeza del Ecce-Homo, Juan de Mesa El mozo. Iglesia de Santiago Apóstol. Montilla, Córdoba.

▶ Imagen general de la talla antes de su restauración.

pondiente por la talla de un San Sebastián y su paso o canastilla procesional para la pequeña localidad de Adamuz, en el corazón de la Sierra Morena cordobesa, y luego comprometiéndose en el tallado de una imagen de Nuestra Señora de Loreto con los responsables de su ermita en Bujalance, siempre en la misma provincia. Casi una década más tarde volvemos a tener referencias suya, pero esta vez con destino a Montilla, tierra de San Francisco Solano, localidad donde tenía buenas relaciones. En esa ocasión (1597) será una imagen dolorosa de la Virgen la que tallaría para la Cofradía de la Soledad, para luego y tras ejecutar algún encargo menor en la cercana Cabra, volverá a Montilla, pero ahora como residente en la que se establecerá su taller para con ello atender los continuos encargos locales y de pueblos próximos, hasta que se traslada a La Rambla (1602), último de los emplazamientos donde se tiene constatado[2].

Para nuestro estudio serán los encargos para la Cofradía motillana de la Vera Cruz -que recordemos su titular, El Santísimo Cristo de Zacatecas es obra ligera mexicana en caña de maíz-, realizará tanto el Ecce Homo (2 de octubre de 1597) protagonista de esta investigación, como el Cristo amarrado a la Columna (1601). Respecto de este último, también intervenido por nosotros en labores de conservación y restauración, han de señalarse varios aspectos, además de aquel que refiere a su construcción y al que luego aludiremos. En primer lugar establecer para la historiografía como aportación al entendimiento de la visión actual de la obra, que ésta sin duda debió recibir en algún momento del siglo XVIII, y posiblemente por problemas en la estabilidad de la talla y su estructura, además de en la policromía, una severa renovación. En ese momento, además de sustituirle la columna por la actual dieciochesca de decoración vegetal calada y toda dorada al agua, se repolicromaron sus carnaciones con una técnica muy próxima al pulimento, que si bien es correcta, puede ser tachada de poco elaborada o carente de los matices suficientes que resalten los detalles anatómicos de los trabajos en volumen, a la par de insistir en los signos cruentos del momento de la tortura que se representa y que como vemos resaltan en contrastados latigazos y regueros de sangre que discurren de forma profusa principalmente por la lacerada espalda. En cuanto al material polícromo original, si bien evaluamos que no subsistía la cantidad suficiente para su recuperación, podemos señalar que éste era en una tonalidad menos "estridente" que la actual, a base de tonos sonrosados bien matizados y con decoración estofada sobre blanco en el perizoma o paño de pudor, afín estilísticamente a los modelos en boga paralelos a la hechura. Debido tanto a deterioros posteriores como intervenciones donde de manera paulatina y tras constantes limpiezas abrasivas, que sin duda debieron incidir aún más en el pulimento de las carnaciones repolicromadas y sustancial desgastes en los ya por sí escasos matices, en el siglo pasado se fueron sucediendo los arreglos puntuales. Posiblemente y debido a desperfectos en la talla, la falta de valoración estética y ciertos cambios de gusto, se le fueron añadiendo diferentes pastas, algunas de ellas sintéticas, con los consiguientes lijados que de nuevo volvían a incidir en la abrasión del color, volúmenes en la cabeza, amén de burdos repintes que en poco tiempo y debido a la baja calidad de los materiales terminaron de desvirtuar la efigie.

El otro de los elementos que queremos subrayar en cuanto a esta obra, es la puntualización que ya en un texto anterior realizamos en cuanto a su diseño general. Tanto la disposición general como la postura y movimiento, nos hacen recordar la efigie que Pedro Roldán tallara a finales del siglo XVII con destino a Canarias, venerada en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de La Orotava, Tenerife, obra que la crítica especializada ha llegado a destacar, manteniendo lo dicho por Bernales Ballesteros, como "la mejor imagen barroca hispalense que representa el difícil momento de los azotes"[3]. A favor de esta posible y fehaciente relación, además de las concomitancias aludidas, cabe señalar la documentada estancia del maestro sevillano en tierras montillanas para la ejecución de las tallas del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana, haciendo con ello factible el interés del escultor por el modelo[4].

La imagen

Nos detenemos ahora en la obra en estudio que Juan de Mesa; "*vecino de Cabra, se obliga a hacer un Ecce Homo para la cofradía de la Vera Cruz"*, cuyo contrato en 1597 y ante Alonso de Alvis, se conserva en el Archivo de Protocolos Notariales de Montilla, Córdoba, y el cual dice así:

> "Sepan cuantos esta carta vieren como en la villa de Montilla a doce días del mes de junio de mil y quinientos y noventa y siete, en presencia de mí el escribano y testigos yuso escritos, Juan de Mesa, escultor vecino de la villa de Cabra, como principal y Francalisco Delgado y Manuel del Pino, pintores vecinos de esta villa como sus fiadores, se obligaron de hacer una hechura de un Cristo Ecce Homo, de buena madera seca y enjuta de manera (*Ilegible*) de bulto y de altura (*Ilegible*) que está en la capilla de (*Ilegibles varias palabras*) dar lo han hecho y acabado de aquí a fin de julio de este presente año puesto en el altar y de la forma que (*Ilegible*) y haber en precio veinte y dos ducados a cuyo cumplimiento Juan de Mesa tiene recibido (*Ilegible*) corregidor Andrés de (*Ilegible*) hermano mayor de la Vera Cruz (*Ilegible*) a contento de oficiales de la dicha (*Ilegible*) y entregarán (*Ilegible*) so pena en lo (*Ilegible*) del precio que haya *(sic) (ilegibles varias palabras)* veinte y dos ducados y por lo que (*Ilegible*) y por las costas y gastos que sobre ello se le causaren por todo lo cual se le pueda ejecutar y ejecute con el solo juramento que contra ellos se hiciere sin recaudo alguno en el cual lo difirieron y para lo ansí cumplir y pagar, todos, principal y fiador, de mancomún y a voz de uno y cada uno de por sí insolidum por el todo, renunciado las leyes… y estando presentes el corregidor Andrés de Mesa, en nombre de la dicha cofradía aceptó en su favor esta escritura y se obligó de pagarle al dicho Juan de Mesa los diez y seis ducados restantes de la hechura del Santo Cristo, luego y cada y cuando que se le den acabado a su satisfacción y contento, por lo cuales se le pueda ejecutar y compeler (*Ilegible*) a lo cumplir obligó su persona y bienes y ambas partes dieron poder…. Y el dicho Juan de Mesa a las justicias y jueces de esta villa de Montilla a donde se sometió… y lo firmaron de sus nombres, siendo testigos presentes Antonio de la Cruz y Juan de Ribera y Jerónimo de Ribera, vecinos de esta villa, y yo el escribano conozco a los otorgantes.
>
> Manuel del Pino *(Firmado y rubricado)*, Juan de Mesa *(Firmado y rubricado),* Francisco Delgado *(Firmado y rubricado)*[5]

Formalmente la escultura ha de relacionarse con los modelos tradicionales que representan a Cristo tras haber sido flagelado por mandato de Pilatos, y ahora es exhibido ante el pueblo "he aquí al Hombre"[6], en juicio público como relatan las sagradas escrituras, siendo el momento previo al desentendimiento temeroso del representante romano y condena a muerte de Jesús. Aunque aquí se conjuga, por el hecho de colocársele una caña plata en una de sus manos, con otro de los actos a los que se vio sometido el Divino Salvador instantes antes, en el cual, aquellos que le infligieron tan duro castigo corporal, se burlaban de Él, injuriándole, coronándolo de espinas y a modo de cetro le pusieron dicha caña[7]. Así Cristo se nos muestra de pie, con un suave contraposto que, como veremos, relacionaremos en el siguiente epígrafe con ciertas particularidades del soporte; casi desnudo, sólo cubierto con un escueto paño de pudor atado con una cuerda en el lateral derecho, y ya flagelado. El trazado anatómico si bien no es en exceso marcado, es correcto, lo que nos refiere al conocimiento que del cuerpo humano tiene el escultor y a la vez de su destreza técnica. En general es una

◂ Detalle de la cabeza tras la restauración. Tanto los ojos como la inclinación del rostro ha quedado demostrado son efectos de una intervención histórica.

talla que viene a poner de manifiesto la repetición de modelos que ciertamente debieron difundirse con gran aceptación y que en esta ocasión Juan de Mesa, *el mozo,* supo ejecutar imprimiéndole lo mejor de su arte, si bien, como veremos, lo que en la actualidad observamos es resultado de la simbiosis que se produce entre la talla original y las diferentes intervenciones históricas a las que ha sido sometida.

Al respecto del devenir de la obra y tras el protagonismo que debió tener formando parte de los múltiples pasos procesionales que conformaba la antigua cofradía de la Vera Cruz montillana, el declive de ésta y hechos posteriores, provocaron que la misma fuera quedando relegada. Ya en el siglo XX y con los nuevos auges que en la segunda mitad de la centuria recobraron los actos procesionales, el Ecce Homo pasó a ser titular de una nueva congregación penitencia, la misma que posteriormente sustituyera su histórico titular por uno de reciente factura y a la par todo el paso de misterio de *la Presentación al Pueblo*[8]. En la actualidad y tras varias reubicaciones, es la iglesia parroquial de Santiago Apóstol el lugar donde encontramos esta singular obra, en la cual y a nuestro juicio de manera acertada, ha terminado por presidir la antigua capilla de San Pedro, lugar acorde con la singularidad y prestancia de la obra, donde recientemente recibiera sepultura aquel que tanto fervor le profesó, el padre Don Antonio León, querido personaje local, al que como señala Antonio Luis Jiménez en un sentido ho-

▼ ▶ Diferentes momentos del estudio científico efectuado a la imagen. Hospital Comarcal de Montilla, Córdoba.

menaje, en 1958 el poeta José María Pemán denominara como "Vendimiador de almas"[9].

Nacida en 1.986, a iniciativa de un grupo de montillanos deseosos de recuperar la vieja tradición romana, el crecimiento de la Centuria alcanzó tales dimensiones, por el apoyo del pueblo montillano y de sus instituciones, que, a sus objetivos iniciales pronto se hubieron de sumar otros actos de índole cultural, como conferencias, exposiciones y viajes. Además, se creó la Ronda de los Romanos, la madrugada del Viernes de Dolores; la Concentración de Centurias e Imperios Romanos que se llevaron a cabo de forma ocasional y que congregaron en nuestra ciudad a cientos de "soldados romanos" de diferentes procedencias, unidos por una común tradición. A su vez, nació en el seno de este colectivo una iniciativa de tanto calado como es La Sentencia Romana, que anualmente proclama un prestigioso jurista, rememorando y enriqueciendo con sus investigaciones personales, la condena de Jesús.

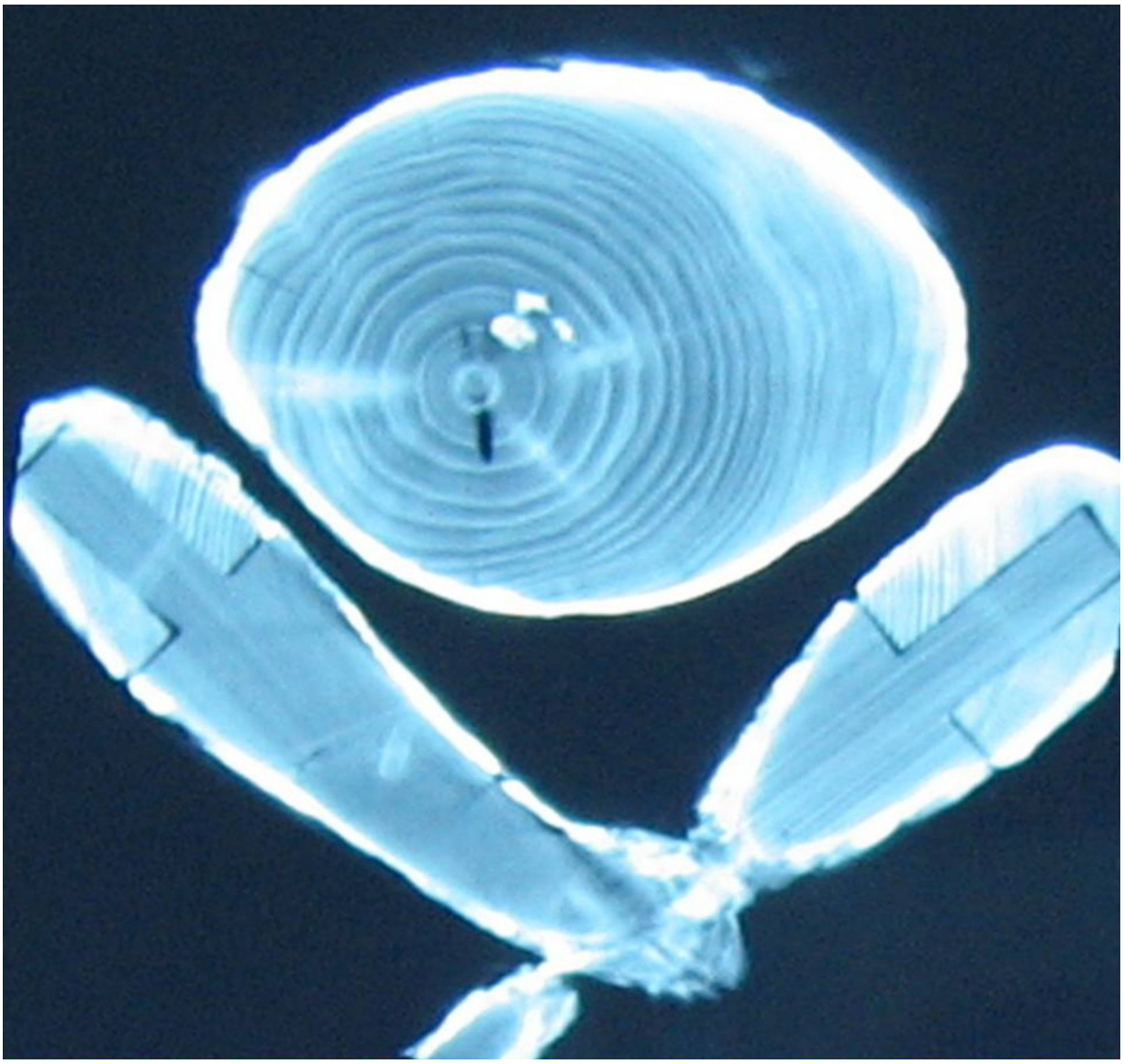
Desde sus comienzos, el Prendimiento ha representado uno de los momentos de mayor relieve en la actuación semansantera de los Romanos. La recuperación de este acto, desaparecido años antes, fue uno de los motivos de la creación de la Centuria. Desde el año 2001, una nueva formación romana, perteneciente a la Hermandad de Jesús Preso y María Santísima de la Esperanza, realiza, por decisión de la cofradía, uno de los actos más emblemáticos de la Semana Santa de Montilla. Sin embargo, nadie podrá arrebatar a la Centuria Romana el honor de haber recuperado del olvido la desaparecida tradición de prender a Jesús ante el pueblo de Montilla en la tarde noche del Jueves Santo[10].

El análisis constructivo, *estereometría de la madera*

Como ya aludimos al inicio del presente texto, gracias a la intervención de restauración que realizamos a la obra a finales de 2007 y principios de 2008[11], en especial a los rigurosos estudios científicos, y concretamente a aquel que refiere la aplicación de la Tomografía Axial Computerizada (en adelante TAC)[12], reparamos en ciertas particularidades que eran evidente en la construcción de la pieza. Así, cuando analizamos el considerable número de placas obtenidas, comprobamos como su autor se había valido para la ejecución de un único tronco de madera, el cual, por sus condiciones y estabilidad, y frente a pequeños desperfectos que presentaba, debió considerar más que apto.

Será en este primer punto, en el de la elección del soporte por parte de maestro, donde encontremos el elemento más interesante desde el punto de vista de su construcción, que presenta la pieza. Demostramos aquí como *el mozo,* debió

▼ Imágenes de tomografía. Corte tangecial a la altura de los codos donde se aprecia el sistema de ensamble de éstos y el inicio de la fractura en el núcleo.
▶ Bifurcación con apertura en el núcleo.

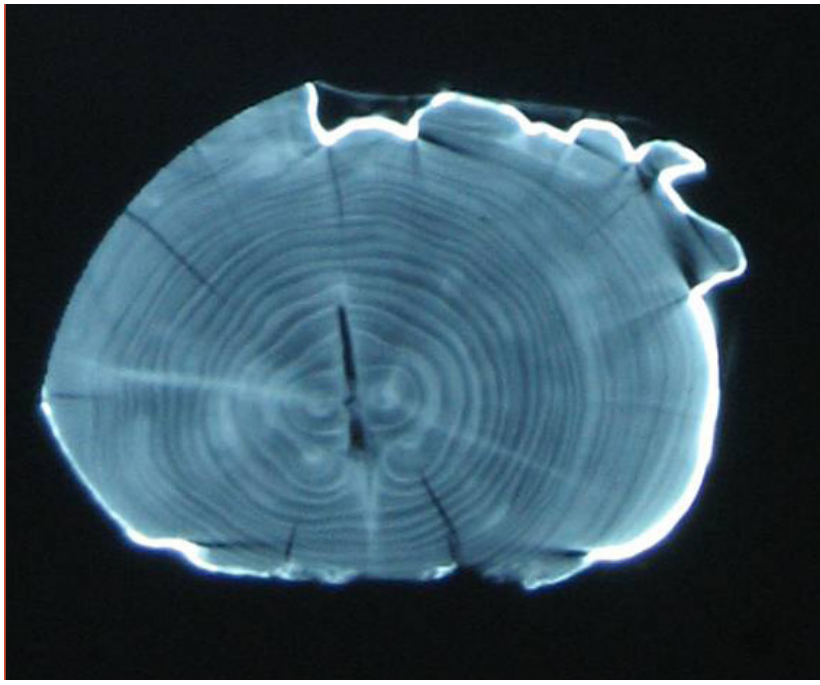


analizar con esmero el material con el que contaba, y como supo ver en la estructura e incluso en cierto defecto natural en el crecimiento del árbol, el medio adecuado para ejecutar de forma magistral su obra. Casi podríamos decir que si bien podemos pensar que la casualidad debió tener gran protagonismo, aquel gran trozo de madera era sin duda el ideal para el encargo.

Partiendo del análisis principalmente de los paulatinos cortes tangenciales que nos ofrece el TAC, vemos que en el crecimiento del árbol seleccionado éste sufrió en un momento dado un problema en su médula o corazón, lo que produjo una fenda natural de las denominadas *internas* (la cual se desarrolla en el interior del tronco sin llega a afectar a la superficie)[13], que terminó por la división de la médula. En otros casos, este tipo concreto de fendas pueden condicionar el crecimiento del árbol, pero en esta ocasión el mismo siguió su ciclo natural creciendo en perfecta verticalidad y conservando y desarrollando de forma casi paralela ambos núcleos.

En la selección del soporte por parte *del mozo*, éste debió analizar ambos cortes del tronco lo que le llevó a deducir, y en cierto modo condicionar la disposición en el dibujo y postura de la obra. Efectivamente, el maestro optó sabiamente por este tronco disponiéndolo al contrario de su crecimiento, invirtiendo la postura natural del árbol y utilizando sendos núcleos para que estos fueran los ejes por los que discurriera la estructura de ambas piernas y pies.

Si hacemos una descripción más detalladas, encontramos como, siempre partiendo de giro que hace el maestro en la colocación de la madera, la referida fenda interna se forma aproximadamente a la altura de los hombros, comienza a ascender, aquí, descender, observándose con toda claridad como ya en la zona pélvica se localizan dos núcleos perfectamente diferenciados. Uno de ellos, el de la pierna izquierda, seguirá en la parte central de esta extremidad, mientras que el opuesto correrá en paralelo a la línea interior de la pierna. Ambos núcleos aparecen con claridad



en la parte de los tobillos y ya luego en la peana, que de igual manera tiene la particularidad de estar realizada en el mismo bloque general. Como es factible dilucidar, en el desbastado de la separación de ambas piernas y pies se ha perdido la fenda que ya para entonces tenía dimensiones considerables y que luego volverá a presentarse en la zona central de la peana. En definitiva, vemos aquí como Juan de Mesa supo leer perfectamente las particularidades del soporte con el que contó y adaptó la figura impuesta en el contrato, si bien es verdad, que la iconografía de ésta era ideal para el soporte seleccionado.

Otros elementos constructivos que en paralelo conocemos gracias a la aplicación de esta tecnología, es la carencia del habitual ahuecado del torso, cuya función es la de aligerar peso y evitar futuros problemas en cuanto a la aparición de fisuras y que aquí no fue necesario debido a la estabilidad del soporte. Condicionado por ser la parte más exterior de la obra y quedar fuera del volumen general del soporte, para los brazos su artífice los talló hasta los codos, incorporando los antebrazos y manos –que bien pudo trabajarlos por separados- y que luego se incorporaron mediante una acople del tipo machihembrado con pasador de refuerzo. Aunque anteriormente sólo

hemos nombrado la fenda central que presentaba el interior del soporte, éste también debió tener diversas radiales que en origen podían ya distinguirse en el exterior o incluso fueron apareciendo en el proceso de desbastado. Conocedor Juan de Mesa de los problemas que ello acarrearía para la permanencia de la efigie, optó primero por la incursión de pequeñas piezas de madera dispuestas trasversalmente –evitando con ello posteriores movimientos–, y por un correcto encolado de pequeñas tiras de tejidos viejos, posiblemente de lino, que conjuntamente corrigen la irregularidad de la superficie y evitan que los movimientos naturales del soporte interactúen con las capas de parejo y policromía remarcándose dichas fendas en la superficie de la pieza.

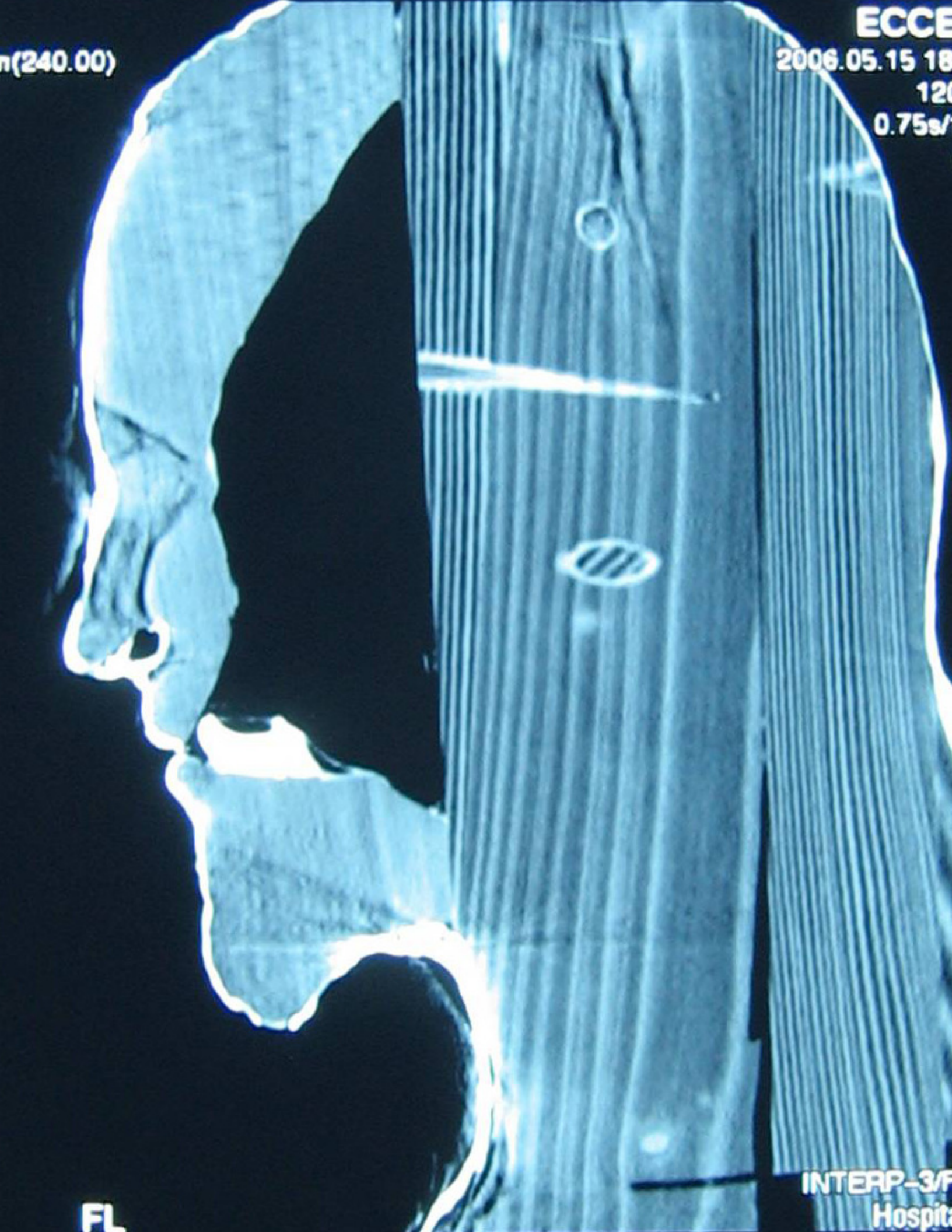
▼ Visión inferior de la peana donde se observa los dos núcleos.

▶ Tomografía del corte tangencial de la cabeza donde se observa la inserción de una cuña para cambiar la potura del rostro y un añadido posterior para el tallado del cabello

Otros resultados obtenidos a considerar

En paralelo a los descubrimientos ya analizados, y en vista del detenido estudio tanto de los resultados del TAC, como de la obra en sí durante los tratamientos de conservación y restauración, podemos hacer otra serie de puntualizaciones que vienen a incidir en la actual visión que tenemos de la escultura, y como algunos de estos elementos son, sin duda, resultado de un cambio histórico producto de la renovación y adecuación de la misma a nuevas corrientes estilísticas y gusto por parte de los comitentes que los encargaron o permitieron. Éstas se centran principalmente en la cabeza de la imagen y como se verá a continuación, tuvieron la finalidad exclusiva de variar la inclinación del rostro, haciendo más próximo a la interrelación visual entre la mirada de la pieza y el devoto observador, además de eliminar el posible uso de cabellera postiza que en origen debió poseer por otra tallada.

En el primero de los puntos observamos cómo se le añadió una cuña de madera posiblemente de


n(240.00)
ECCE
2006.05.15 18
120
0.75s/
INTERP-3/F
Hospita
FL

pino en vista de la morfología y contraste de los anillos de crecimiento que se definen con toda claridad en su corte transversal. Este acrecentado, se ubica entre la mascarilla que forma el rostro -realizada en una madera más suave al tallado- y la parte posterior de la cabeza, siendo más ancha en la zona superior, lo que conlleva una inclinación de la cara con el consiguiente cambio de dirección en la mirada de Cristo que, como señalamos líneas más arriba, hace factible la comunicación visual entre el espectador y la efigie, ya sea tanto en la colocación de esta última en su altar, cómo y principalmente, en los recorridos procesionales que históricamente presidía.

La otra intervención fácilmente identificable es la que ocupa la parte del cabello, ello es reconocible además de por el cambio de la madera, que para este caso creemos usaron parte del mismo tablón del que obtuvieron la referida cuña central, como por el evidente corte de serrucho con el que seccionaron la zona posterior de la cabeza y añadiéndole un fragmento de soporte de mayores dimensiones y con ello poder tallar la cabellera que en la actualidad presenta.

A modo de conclusión

Retomando el título del presente estudio y tras analizar detenidamente los resultados obtenidos de los análisis científicos de los que dispusimos antes de intervenir la obra, especialmente la Tomografía Axial Computerizada, lo cual condicionó el modelos de intervención, hemos podido establecer la maestría del escultor de esta talla montillana, Juan de Mesa *el mozo*. Como gran maestro que sin duda fue en su arte, éste supo analizar las cualidades del soporte y la manera necesaria para trabajar partiendo de un bloque de madera con unas particularidades específicas a las que se acomodó, produciendo una obra singular cuyo estudio viene a enriquecer de manera destacada el conocimiento intrínseco a la hora de estudiar la tecnología de la obra de arte, en especial, el de la imaginería de finales del siglo XVI.

[1] Alberto Villar Movellán, "Homónimos de Juan de Mesa", en Apotheca, 4, Córdoba, 1985, pp. 114-115.

[2] Una síntesis del devenir histográfica la encontramos en: Alberto Villar Movellán, "Homónimos…", Op. cit. pp. 109-152; María Teresa Dabrio González, "Los Juanes de Mesa: nuevos datos", en Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones. Col. Arca Verde, 8. Córdoba: Universidad y Grupo Arca, 2003, pp. 333-344.

[3] Jorge Bernales Ballesteros, "Pedro Roldán y la imaginería hispalense de su tiempo", en Boletín de las cofradías de Sevilla, n. 240, Sevilla, 1979, pp. 16-17.

[4] Pablo F. Amador Marrero, "Interdisciplinaridad y Ciencia: la restauración histórica y material", en El Señor a la Columna y su Esclavitud, La Orotava, Tenerife, 2009, p. 252.

[5] Si bien el documento ya ha sido publicado con anterioridad, remitimos aquí al proporcionado por nuestro amigo y gran conocedor del arte montillano, Antonio Luis Jiménez Barranco.

[6] San Juan (19.5).

[7] San Juan (19.2-3).

[8] Se trata de la Hermandad y Cofradía del Santísimo Cristo de la Juventud en la Presentación al Pueblo. Nuestra Madre María de Nazaret y San Juan Bosco. La talla actual dentro del imperante estilo neo barroco fue ejecutada por un escultor contemporáneo.

[9] http://veracruzdemontilla.blogspot.com/2009/12/don-antonio-leon-el-vendimiador-de.html (10/11/2009).

[10] La documentación y parte del texto referente a esta congregación la hemos tomados de su página web. Al respecto véase; http://centuriaromanamunda.iespana.es (10/11/2009).

[11] La intervención fue sufragada en su integridad por la Centuria Romana.

[12] Este estudio fue realizado en el Hospital Comarcar de Montilla, a cuyo personal queremos expresar aquí nuestro más sincero agradecimiento, ya no sólo por la profesionalidad del trabajo, sino por el entusiasmo mostrado y la generosidad de sus comentarios.

[13] Al respecto de las fendas y su explicación véase por ejemplo; Santiago Vignote Peña y Isaac Martínez Rojas, Tecnología de la madera, Ed. Mundi-Prensa, 3ª Ed. Madrid, 2006, pp. 169-170, 205-206.

CRÉDITOS

Restauración: Pablo Amador Marrero. Colaboración en la restauración: María José Ramos Castro, Manuel Martos Leiva. Análisis Científicos: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México. Micra, Diagnóstico de Obras de Arte. Madrid. Hospital Comarcal de Montilla (TAC. RX.). Restauraciones Rafael Salido. Especial Agradecimientos a: D. Miguel Varona · D. Antonio Luis Jiménez · D. Rafael Salido.

Seal biente que para armar
las alas del tronito se buscan los
numeros con que han señalados
que son. Nº 4 y Nº 2.
la llave del sagrario y las tachuelas
Con que sean de armar las alas. bien.
Colgadas en el sagrario -

Nº 1º

Miguel Francisco Berro

Un maestro ensamblador en problemas

Mtro. Fernando González Dávila • Profesor Investigador tiempo completo ENCRyM-INAH.
Profesor de asignatura Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia-UNAM

Preliminar

Sin duda resulta una incoherencia decir que conocemos más sobre los autores a quienes les ha sobrevivido su obra. Esto debido básicamente a que durante mucho tiempo se siguió un procedimiento casi natural en la manera de formular una pregunta fundamental en la investigación histórica: ¿quién hizo o desarrolló determinada obra que tenemos a la vista?, pues no necesariamente se comienza una investigación por aquello sobre lo que no se tiene una pista.

Sin embargo en la actualidad hemos ido conociendo cada vez más individuos de cuya actividad no habíamos tenido cabal conocimiento, dado que sus testimonios no habían quedado tan evidentes, pero que en su momento su quehacer fue significativo para el entramado social del que formaron parte. Esto gracias al desarrollo de una historiografía que ha ido escarbando cada vez más asiduamente en las fuentes archivísticas de manera sistemática, a fin de localizar a aquellos que compartieron el espacio social, disputaron las oportunidades de contratación, colaboraron con los más conocidos, realizaron seguramente algunas de las obras de las que predicamos ser "anónimas", etc.; en fin, los que nos ayudan a completar el cuadro de una dinámica social.[1]

Es en este sentido el interés por compartir este análisis documental,[2] entre cuyos varios motivos están: Presentar el conjunto de los que nos dan cuenta de la actividad de un maestro carpintero ensamblador activo en Guanajuato en las décadas de 1770-1780, Miguel Francisco Berro; nos acerca puntualmente a las condiciones de contratación, costo y fechas de dos retablos –ya desaparecidos—que ornaron el interior de dos importantes templos de la ciudad de Guanajuato: el dedicado a San Nicolás Tolentino, en la iglesia parroquial, estrenado en septiembre de 1781 y el de Nuestra Señora de las Angustias, que se terminó en enero del mismo año 1781, en el templo de San Juan Bautista (hoy San Francisco) --el segundo en importancia— que servía como ayuda de parroquia. Los documentos relativos a éste último, presentan además el detalle de los materiales, la inconformidad de los clientes en el acabado, controversia, pleito judicial, los argumentos de defensa del maestro ensamblador y una resolución en la que finalmente éste salió perdiendo.

La causa de fondo en este caso: la familia que encargó la obra era de robusto renombre en la ciudad de Guanajuato (Septién), y el aval del maestro también tenía su alcurnia (Alamán). Y es que como éste último tenía que responder en su calidad de aval, durante el litis quedaron enfrentados esos apellidos. Esto es, que al pasar el conflicto entre el maestro y sus clientes (contratado-contratante), a los que aportaban cantidades en numerario (pagador-fiador), fueron los intereses de éstos los que prevalecieron y no el del trabajador y creador de la obra.

El resto de los materiales rondan sobre sus demás actividades carpinteriles y otras diversas de tipo comercial; dan pista sobre sus contactos con otros especialistas fuera de la ciudad; las dificultades propias del litigio en que se vio envuelto, las que le vinieron como damnificado de una severa inundación, los préstamos y compromisos a los que tuvo que recurrir y dan pistas para avizorar el entramado de su red de relaciones.

Es por ello también, que se inscribe considerar el probable nexo que Berro tuviera con Felipe de Ureña. Este reconocido arquitecto ensamblador del siglo XVIII, tiene acreditado haber sido el principal propagador del soporte estípite en el centro norte de nuestro país. Pero además tiene interés seguir indagando sobre su actividad, dado que su radio de actuación comprende compromisos cuyos extremos son Oaxaca por el sur y Saltillo al norte pasando por Toluca, Aguascalientes, ciudad de México, Zacatecas y Durango. Esto es, seguir inquiriendo sobre cómo estaba organizado un taller que se permitía asumir compromisos en lugares tan distantes.

En suma, lo que aquí pretendo hacer es aportar el conjunto de documentación por ahora conocida sobre Miguel Francisco Berro en el real guanajuatense y tratar de delimitar su situación en un momento de auge constructivo y comercial de este importante lugar.

Encuadre mínimo

Miguel Francisco Berro fue maestro de arquitectura, carpintería y ensamblaje, natural de Navarra, España. Sumó a las actividades propias de su oficio las comerciales, dado que tenía instalada una tienda vinatería de su propiedad. Según parece bien cotizado, se le encuentra activo en la ciudad de Guanajuato entre 1778 y 1784.

Sin saber por ahora el momento de su arribo a tierras novohispanas ni las condiciones que lo hicieron llegar hasta Guanajuato, está registrado que en abril 30 de 1781 compró a José Benito Martínez Cruz y Zepeda en “un pedazo

◀ (Página 54) Detalle de segunda fojas de las Memorias de Gasto de las obras de 1791.
▶ Primeras fojas de la Memoria que detalla los trabajos de Berro y sus honorarios finales, 1778

de sitio y solar y dos quartos en el construidos de terrado" siendo la superficie del solar 17 varas de frente x 24 de fondo, sito en el barrio de San Roque "calle que de abajo arriba bá para la puerta principal de su iglesia" por lo cual pagó mil pesos oro común en reales.[3] Esto fue una mudanza a consecuencia de una desastrosa inundación ocurrida en julio de 1780.

La compra del inmueble y no su arrendamiento puede sugerir la idea de que pretendía quedarse a radicar en el real minero. No se si ello se haya verificado, pues la documentación hasta ahora disponible sobre este personaje culmina en 1784, justamente, con un sonado pleito judicial relacionado con uno de los retablos que le fueran encargados, mencionados líneas arriba.

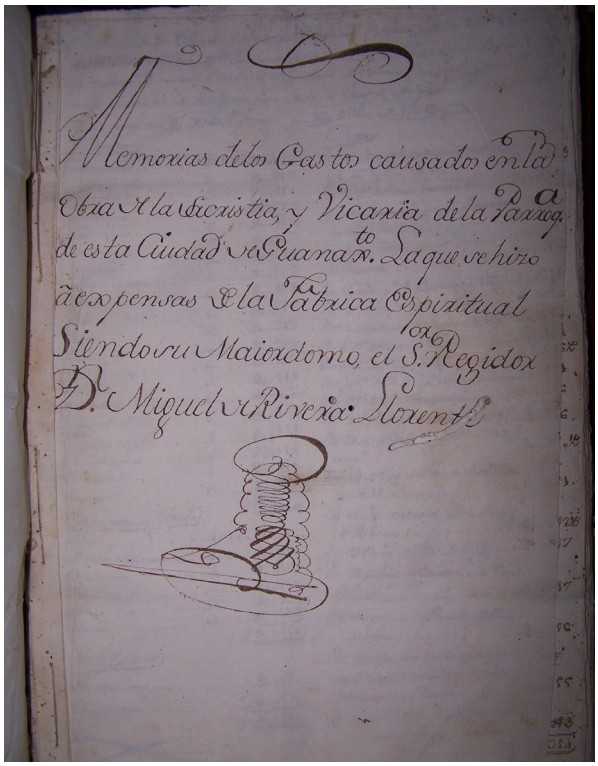
La primera mención que he ubicado la debemos a Tovar y de Teresa, donde, pese a haber dado cuenta de que relevó en 1779 a Francisco Bruno de Ureña en la factura del retablo dedicado a San Nicolás Tolentino, en la iglesia parroquial, no le dedicó espacio particular en su nómina de maestros. Posteriormente, Luis Serrano lo menciona brevemente, al mencionarlo en el ámbito de la historia de dicho templo, particularmente en la hechura de las cajoneras, pero también sin extenderse sobre el particular.[4]

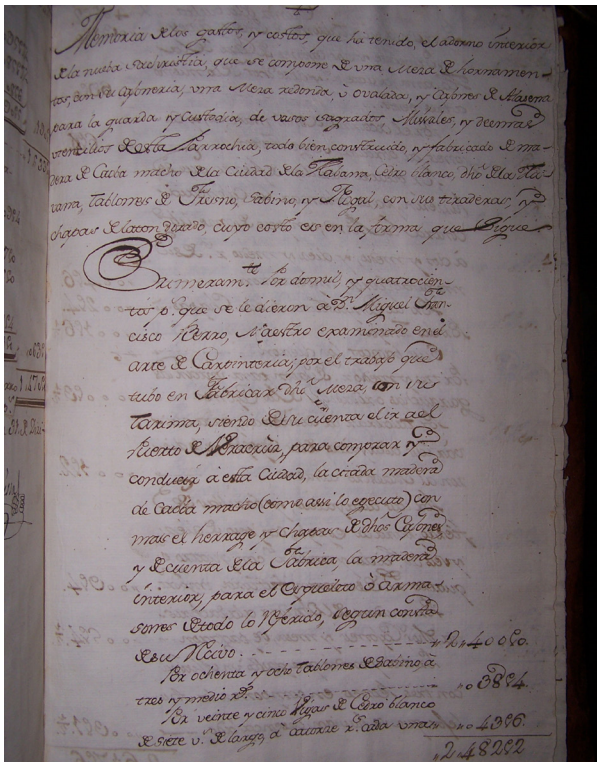
El artífice de muebles.

Se da por descontado que un artista que era requerido para trabajar en la iglesia principal, la parroquia de una ciudad de importancia (y Guanajuato lo era), debía de contar con muy buenas credenciales.

Entre los años 1776 a 1778 se realizaron importantes obras para dicho templo (hoy Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato), particularmente "una Sacristia nueba", obra que estuvo a cargo del acreditado arquitecto Felipe de Ureña. Una vez concluida era menester amueblarla. Y, justamente, la primera constancia del quehacer de Berro la tenemos por el convenio que formalizó para la factura de mobiliario para este espacio, en febrero 1778.[5]

Dicho compromiso ante escribano lo signó con Miguel de Ribera Llorente, a la sazón regidor capitular del cabildo guanajuatense y mayordomo de la "Fábrica espiritual" de ese templo. Sus honorarios


Memorias de los Gastos causados en la Obra de la Sacristia, y Vicaria de la Parroq.to de esta Ciudad de Guanax.to Lo que se hizo à expensas de la Fabrica Espiritual siendo su Mayordomo el S.r Regidor D. Miguel de Rivera Llorente


Memoria de los gastos q.e costo que ha tenido el adorno de Sacristia nueba q.e se compone de una Mesa de examen con su Aforeria, otra Mesa redonda, ò ovalada, q.e Cajones de Masera para la guarda de Custodias, de varios ornamentos, Albales, y demas enseres de Sacristia, toda bien construido, y fabricado de madera de Caoba macho de la Ciudad de Habana, Cedro blanco, de Flandes, Tablones de Pino, Cabino, y Nogal, con sus tiradores, y Aldabas de Laton, Pizarro, cuyo costo es en la forma que sigue

Examen. Por dos mil q.e quatrocientos q.e se le hicieron al D.n Miguel Francisco Berro, de costo examinado en el arte de Carpintaria, por el trabajo que tubo en Fabricar dha Mesa, con su Tarima, siendo de su cuenta el ir por el Puerto de Acapulco, para conducirla à esta Ciudad, la citada madera de Caoba macho (como asi lo executo) con mas el herraje y Chapas de dhos Cajones y Cuenta de la Fabrica la madera Cinexion, para el Capricho à Arma y somer todo lo Nuebo, segun consta

Es Nuebo ..... $ 2400.0.

Por ochenta y ocho Tablones de Cabino à tres y medio R.s 088.4

Por veinte y cinco Vigas de Cedro blanco de siete v.s de largo, à quarse R.s cada una ..... 4096.

2482.2

se fijaron entonces a dos mil doscientos pesos, además de recibir en especie cuarenta trozos de madera de nogal "a pro y beneficio del nominado Berro".[6]

Desde luego presentó un "diseño o mapa" (que no se encuentra acompañando el documento) que aceptó Ribera Llorente y al cual se debía sujetar Berro para su terminado.

Los muebles concertados fueron "un encajonado, para custodiar los ornamentos con que se celebra el santo sacrificio de la misa, y una mesa para poner los vasos sagrados"; posteriormente se convino –con toda seguridad ya sobre la marcha de los trabajos— que también hiciera una alacena y una cruz con su peana –para un *Cristo* que se mandó traer de México—, según quedó asentado en la cuenta final de los gastos erogados para noviembre de ese mismo año de 1778,[7] razón por la cual en ésta se asienta que cobró doscientos pesos más de lo pactado en la escritura inicial de febrero, con lo cual sus honorarios quedaron en 2400 pesos totales.

Las maderas empleadas fueron caoba macho, cedro blanco, nogal, sabino y fresno. En cuanto a la caoba y el cedro, se estipuló que debían ser de "la ciudad y puerto de San Christobal de la Habana" y Berro debía correr con los gastos de adquirirla en Veracruz y su traslado al real minero "como assi lo egecuto". Si se hubiese dado el caso de no conseguir la madera de importación, se fijó como segunda opción que empleara "madera gateada del pueblo de Orizaba, ó de la Villa de Cordoba".[8]

Los materiales se dispusieron de la siguiente manera. En el encajonado, la caoba debía emplearse para los exteriores frontales y su cubierta; el cedro serviría para los testeros y guardaderas de los cajones que la conformaron, así como para formar todo el esqueleto del mueble. Los tablones de sabino se emplearon en el fondo de los cajones y el "espaldar" de todo el encajonado, así como el entarimado que debió quedar en el piso por delante, elaborándose "quatro barillas de fierro... para afianzar la cajoneria contra la pared". La mesa ovalada y la cruz con peana se hicieron igualmente con caoba. Sobre la alacena, cuyo registro aparece hasta la *Memoria de gastos*, no se especifica el tipo de madera con que debía construirse. El herraje (tiraderas, chapas y llaves) debían correr también por cuenta del maestro.

El mayordomo puso algo del material a utilizar: 85 tablones de sabino de 2½ x ½ varas; 24 vigas de cedro de 7 varas de largo. Las dimensiones de los trozos de nogal ya mencionadas fueron de 1¼ varas de largo por "una quarta en quatro".[9]

Si bien ya se indicó que el traslado Veracruz-Guanajuato correspondió a Berro, al interior del Real este concepto fue cubierto por la mayordomía, según se desprende de que en la memoria de gastos se detallen los costos por acarrear las maderas a su "obrador" o taller y de éste a la sacristía.[10]

En años posteriores, todo el conjunto parroquial ha sido objeto de nuevas obras y renovación de elementos por lo cual sería necesario hacer un análisis detallado para ver si –por ejemplo— las cajoneras actuales guardan relación con la elaborada en 1778 o con qué momento posterior. Éstas, a primera vista se ven bien acondicionadas a los huecos de las paredes que separan este espacio del presbiterio de la iglesia; que a su vez hacen de nichos para recibir dos lienzos, que parecen desplantarse justo sobre el nivel de la cubierta de las cajoneras. Dichos lienzos representan a san Juan Avelino y a San Juan Nepomuceno y están firmados por Francisco Antonio Vallejo en 1777, con lo que de éstos no queda duda de haber sido ejecutados justo para la conclusión de esta sacristía.

De los arreglos realizados el año de 1791,[11] existe una muy pormenorizada memoria de gastos e igualmente está documentada otra durante la primera década del siglo XX y que, todo indica, originó una alteración importante en el diseño y acabados de los años 1776-1778.

De acuerdo con L. Serrano, entre lo más notable fue la eliminación del muro testero del templo, que coincide con el tramo central de la sacristía,

▲ Guanajuato. Sacristía iglesia parroquial. El vitral que sustituyó al muro testero del templo debe corresponder a las obras emprendidas en 1908. El armario que se observa al centro en primer plano sirve para guardar los atuendos sacerdotales. A los lados de éste conservan dos muebles con cajones que van empotrados en la parte baja de las hornacinas donde se aprecian las pinturas de Vallejo firmadas en 1777.

para sustituirlo con un gran vitral que hace las veces de transparente y que permite una mayor entrada de luz justo atrás del altar mayor.[12] (F 2)

Con respecto al encajonado contratado en febrero de 1778, como arriba adelanté, se presentan varios aspectos que hay que ponderar para ver si tiene que ver con el actual.

Desde luego que la más directa, sería hacer una toma de muestras para determinar el tipo de madera o maderas de que se componen. Ya se ve que el contrato y la cuenta final de gastos firmada en noviembre del mismo año, indican expresamente que en su manufactura se empleó "caoba macho" procedente de Cuba.

En el contrato se dice en singular "un encajonado" y en la *Memoria de los gastos*, se dice la "cajonería". Puede considerarse que fuera una expresión convencional para referirse en general a un conjunto de partes constituidas básicamente de cajones, o bien, más sencillamente, a un sólo mueble con cajones. En el contrato no se dice cuántos cajones debían de realizarse. Lo que vemos actualmente son dos muebles gemelos con ocho cajones cada uno .

Pero en la *Memoria de los gastos*, viene una anotación particular en el mismo largo título que ostenta

> "*Memoria de los gastos, y costos, que ha tenido, el adorno interior de la nueba sachristia, que se compone de una mesa de horanmentos, con su cajoneria, una mesa redonda, ú ovalada, y* ***cajones de Alasena para la guarda y custodia****, de vasos sagrados, Missales, y demas utencilios de esta Parrochia, todo bien construido, y fabricado de madera de caoba macho de la ciudad de la Habana, cedro blanco, dicho de la Havana, tablones de Fresno, Sabino, y Nogal, con sus tiraderas, y chapas de laton dorado*"

Y más adelante se detalla el costo que llevó la confección específica de "veinte y dos cajones de Cedro de la Havana". Si éstos correspondieron a la "cajonería" original, entendida como un solo mueble, ya quedaría descartada la correspondencia con las actuales. Ahora consideremos la alacena, que no estaba contemplada en el contrato original de febrero, y se contabiliza al final con todo lo construido: en ninguno de los documentos se precisa cuántos cajones conformaban cada cosa.

Así, podría ser que se anotara como una sola partida la suma de todos los cajones elaborados, pero como no parece quedar rastro de la alacena no es posible atinar cuántos cajones habría llevado.

El mueble que hoy se aprecia entre ambas donde se guardan las ropas sacerdotales, justo ocupando la parte baja del vitral del centro, es de manufactura muy reciente.

Puede también sugerirse el criterio de comparar los materiales enunciados en los documentos, con los del mobiliario correspondiente que conserva la sacristía del templo de San Cayetano, Valenciana (1775-1788) que es el original y contemporáneo al que vengo comentando. Dadas las coincidencias temporales del desarrollo de estas obras y la impecable calidad de los de este segundo recinto, supondría que hay suficiente material como para desarrollar ese tentativo ejercicio comparativo. En ese sentido, sí cabe observar que los de Valenciana superan con mucho las actuales cajoneras de la parroquial.

La sencillez y aspecto que presentan éstas frente a aquéllas puede sugerir que sean de temporalidad posterior, pues no cabe suponer que no tuvieran el mismo aliento e intenciones ornamentales que son de esperarse en el pleno barroco guanajuatense del último cuarto del siglo XVIII.[13] En este sentido, por ejemplo, cabe observar el fragmento de diseño que aparece en las memorias de gastos del año 1791.

Desde mi punto de vista, dicho diseño guarda más correspondencia con confesionarios que se conservan en uso en la nave parroquial. Existe constancia documental de haberse encargado en 1794-5 diversos trabajos carpinteriles que están acordes con las grandes obras de acondicionamiento y mantenimiento que sugieren esas memorias de gasto.

Concretamente, el maestro Guillermo Landeros, cobró 315 pesos por hacer 6 confesionarios, que estuvieron compuestos de nogal, sabino y "vigas mestizas" para el armamento.[14]

En resumidas cuentas, valdría la pena hacer este rastreo para ver si queda algo de lo hecho por este autor, pues como se verá adelante, de sus otros trabajos documentados, parece ser que no sobrevive nada.

Paralelamente, pues, a esa carga de trabajo que Berro tenía en la iglesia parroquial, puede asociarse el hecho de que haya ocurrido a solicitar la contratación de don Juan El Granadino, "oficial de escultor, tallador, pintor y dorador", vecino de Veracruz, para que fuera a trabajar con él al Real de Santa Fe. Para este efecto, con fecha 15 de junio de 1778 le otorgó poder a Juan Martín de Sarasa, a fin de que

> "le proponga de su parte si es gustoso el pasar a esta ciudad a trabajar en su compañía y obrador de oficial de dichos oficios y condescendiendo el susodicho, ajuste con él, el jornal diario que ha de percibir por su trabajo personal en los días que no fueren feriados, y le ocupare a las horas correspondientes por tiempo y espacio de dos años continuos"[15]

En dicho poder se le menciona a Berro como "Maestro examinado y aprobado de carpintero de obra blanca" y ser natural de "Los Reinos de Castilla". No sé de cierto si *El Granadino* haya aceptado finalmente la propuesta, pero es plausible suponer que fuera un contacto firme para hacer el encargo de adquisición y envío de la madera desde el puerto hasta el real minero: por un lado, por ser el punto de ingreso del comercio exterior de la época y, por otro, la cercanía a Orizaba y Córdoba.

Antes de terminar este apartado es menester retomar un dato más. El antecesor en las obras de esta iglesia –al menos hasta donde por ahora me da cuenta la documentación consultada— ya se

▸ Sacristía de la iglesia parroquial guanajuatense. Cajoneras actuales que se ubican sobre el muro que divide la sacristía del presbiterio de la iglesia y a los lados del vitral que queda a espaldas del altar mayor. A la izquierda el lienzo que representa a san Juan Avelino y sobre estas líneas el de san Juan Nepomuceno.

INTROIBO AD ALTARE DEI
2009

vio que fue nada menos que el maestro Felipe de Ureña quien murió en 1777. Este señalamiento –como adelante se verá— tiene que ver con la posibilidad de que entre ambos maestros hubiera habido un vínculo cercano.

Por lo pronto, el que sí se aseguró de que quedase perpetuado su nombre como constancia que acredite su protagonismo en este proceso fue el regidor mayordomo Rivera Lloretente, al imprimir su nombre en las dovelas de uno de los arcos del la sacristía.

El artífice de retablos

Sobre el retablo a San Nicolás Tolentino en la parroquia.

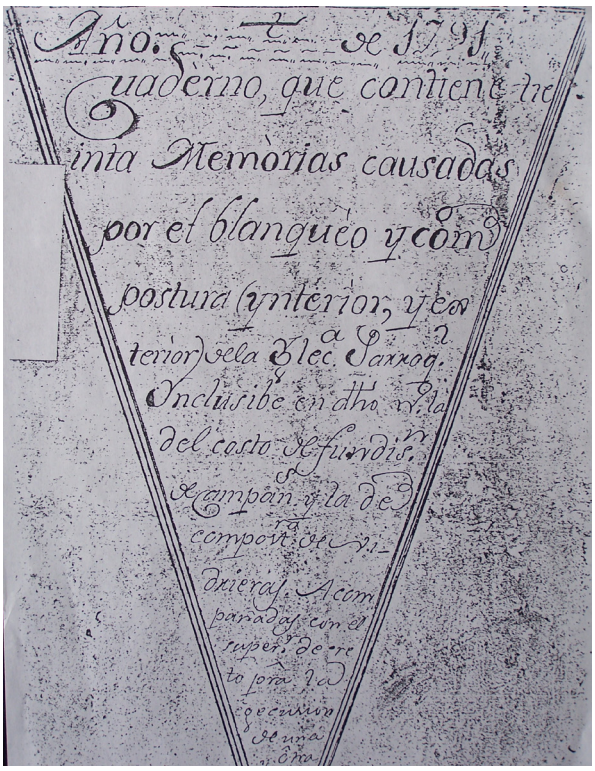
El primer dato concreto de su actividad retablística es del año 1779, y también se refiere a una obra para la misma iglesia principal del real minero, que puede suponer buena acogida del mobiliario previamente realizado para la sacristía.

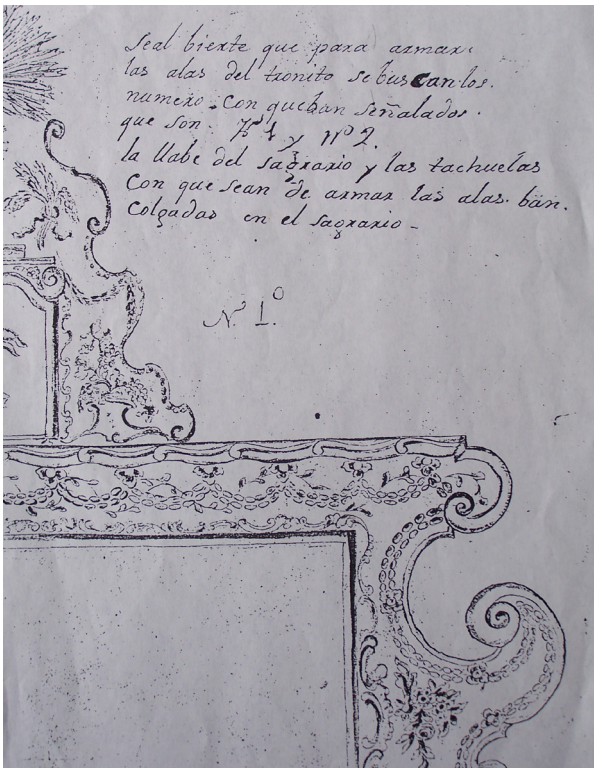
Se trata del compromiso para concluir un retablo de la mayor importancia: el dedicado a San Juan Tolentino, uno de los patronos de la ciudad, por serlo en particular protector de los mineros. Éste había sido originalmente encargado a Francisco Bruno de Ureña, a quien corresponde acreditar la autoría del diseño.

Cabe subrayar que la celebridad y aprecio que tuvo este retablo no le salvó de la transformación integral que tuvo el decorado general del templo durante el siglo XIX. De los retablos que existieron al culminar el periodo virreinal, fue el último que desapareció.

De acuerdo con el testimonio del padre Dr. José Guadalupe Romero, quien en 1860 presentó a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística un circunstanciado escrito sobre el estado

▼ Primera y segunda fojas de las Memorias de Gasto de las obras de 1791. Texto del diseño: "Se albierte que para armar las alas del tronito se buscan los numeros con que ban señalados que son: no 1 y no 2. La llabe del Sagrario y las tachuelas con se an de armar las alas ban colgadas en el Sagrario"


Año. de 1791
Cuaderno, que contiene la
inta Memorias causadas
por el blanqueo y com
postura (y interior, y ex
terior) de la Sacrog.
Inclusibe en dho v.la
del costo de fundis.
campan y la de
compon de v.i-
drieras. Acom
pañadas con el
super.or de re
ta por la
ejecucion
de una
ora


Seal bierte que para armar
las alas del tronito se buscan los
numeros con que ban señalados
que son. Nº 1 y Nº 2.
la llabe del sagrario y las tachuelas
Con que sean de armar las alas. ban.
Colgadas en el sagrario.
Nº 1º

▲ "…NSAS DE LA FABRICA ESPIRI…"
Inscripciones en los arcos de la sacristía parroquial. Las partes de texto que faltan están cubiertas por los marcos de los lienzos de colocados en las pechinas de este recinto.

que guardaba por entonces el obispado de Michoacán, nos imponemos no solamente del turno que le tocó en la renovación del templo, sino de la contradictoria valoración que a un sujeto ilustrado, devoto y conciente de las tradiciones locales, le merecían esas estructuras de madera. El templo parroquial

> "estaba riquísimamente decorado con altares dorados, de *palo*, de una arquitectura i*rregular pero* de muy *buen gusto*; hoy solo existe uno de los antiguos … de San Nicolás Tolentino, patrón de la minería, con un costo de setenta mil pesos; la fisonomía de su arquitectura demuestra que ésta fue *caprichosa* y muy semejante a la de la mayor parte de los retablos que se construyeron por los españoles en este siglo. Este *magnífico* altar se estrenó el 10 de septiembre de 1781"[16]

Sin duda llama la atención que al tiempo que descalifica el gusto y tipo de los retablos barrocos estípites –de palo, arquitectura irregular y caprichosa—, a éste lo rescata por el hecho de que fuera de particular aprecio por su devoción, y por ello le resultara de "muy buen gusto" y magnífico.

Otro comentarista decimonónico, Lucio Marmolejo, también se expresó en el mismo tenor, lamentando más claramente su pérdida, debida a la necesidad impuesta por la "simetría y el gusto moderno", y también con ambivalencia para juzgar esta obra antigua:

> Su arquitectura era caprichosa, del estilo llamado churrigueresco, semejante a muchos de los retablos construidos por los españoles de ese siglo; *pero seguramente superior* a todos los de su género que había en el país [17]

Por eso le parece sensible que no se hubiera tomado la precaución de haber tomado siquiera una fotografía, como "un recuerdo de que era tan digno" y nos precisa la fecha en que inició su desensamblaje: El 28 de octubre de 1863, "después de muchas dudas y vacilaciones se derriba por fin el expléndido altar… soberbio monumento de la piedad de nuestros antepasados".[18]

Confirma que fue dedicado el 10 de septiembre de 1781 y sigue a Romero en el señalamiento de haber sido su costo de hasta 70,000 pesos de la época, insistiendo en "que debiera sin duda haberse respetado".

Por su parte, Luis Serrano ha hecho una detallada discusión de lo inverosímil de la cifra relativa al costo de este retablo, que desde Romero se venía manejando. Ya anteriormente Guillermo Tovar había dado a conocer la fecha en que Berro concertó la escritura de obligación para concluirlo.[19] Efectivamente, éste hizo su compromiso el 23-X-1779, y en la parte conducente al relevo, honorarios y conclusión se lee de esta manera:

> "por quanto D*on* Ramon Luis de Aranda Alguacil maior del Santo Oficio de la Ynq*uisici*on Vezino minero, y Republicano de esta d*ic*ha ciudad, y a cuio cargo á estado la Mayordomia de S*eñ*or S*a*n Nicolas Tolentino de esta d*ic*ha ciudad, estipuló, y pusso al cuidado, y desempeño de D*o*n Fra*ncis*co Bruno de Ureña Maestro de Arquitectura carpintería, y Ensamblaxe, la construccion de un retablo, ó colateral para d*ic*ho santo en el cruzero siniestro de la Santa Yglesia Parroq*uia*l de esta d*ic*ha ciudad frontero de el de N*uest*ra S*eñor*a de Guanajuato con arreglo al mapa que de ello se formó, y de facto lo comenzó, y siguió hasta el estado que en el dia se halla, y por haverse ausentado sin haver seguido su construccion hasta su conclusion como tenia prometido; y p*o*r ser d*ic*ho pr*incip*al [Berro] perito en d*ic*ho Arte se le propusso por parte de el nomin*ad*o Don Ramon de Aranda el q*u*e hechosse cargo de lo restaba por construir en d*ic*ha obra **[f 287*v*]** de colateral hasta su perfecta conclusion con arreglo a d*ic*ho Mapa, y lo labrado p*o*r el nomin*ad*o Ureña el si queria hacerse cargo de concluirlo en el termino q*u*e media desde la f*ec*ha de esta Escrip*tur*a hasta el dia diez de Septiembre del año proximo q*u*e viene de setecientos, y ochenta que es el dia en q*u*e se pretende se extrene ó coloque … a lo q*u*e se allanò, y condenscendio bajo la calidad, y condicion que estipuló de q*u*e p*o*r la construccion de d*ic*ho colateral hasta su perfecta conclusión por razon de lo que resta p*o*r acabar a exepcion de d*ic*hos christales del Nicho, y construccion de gradas se le hallan de dar p*o*r el dho Dn Ramon Luis de Aranda, ó p*o*r quien su dro en qualquiera manera representare es á saver la cantidad de diez, y seis mil, y seiscientos pesos de oro comun en rr*eale*s ministradole menzual*men*te"[20]

Como se ve, el padre Romero estaba cierto sobre quién había sido el personaje que se responsabilizara de la contratación de esta obra, pero su estimación del costo, como ya se vio, resultó superlativa. Es evidente que no conoció ni el contrato ni el registro de estas cuentas en la parroquia. Sin embargo, hay que decir algo sobre la consideración que hizo respecto de que Ramón Luis de Aranda hubiera cargado con todos los costos: este personaje encabezaba la mayordomía de San Nicolás, que si bien puede ser causa de haber aportado importantes cantidades, entre las funciones de un mayordomo estaba la de recaudar de la feligresía y cofrades, las cantidades que garantizaran la conclusión de una obra emprendida y administrarlas correctamente. Resulta entonces, que dicha posición generaba la percepción de haber sido el que se pudiera llevar todos los créditos.[21]

Me interesa ahora subrayar el hecho de que por segunda vez lo vemos dando continuidad a trabajos realizados por uno de los Ureña. No obstante hay que precisar que esta escritura no está firmada por las partes contratantes y al final se

lee el "no pasó" y sí va la firma del escribano que de esto da fe. Luego entonces, podría dar lugar a la duda sobre si, a fin de cuentas, efectivamente Berro asumió el encargo, pues todavía hay otro factor que adelante señalaré.

Quien aparece como su fiador, es el regidor Juan Vicente Alamán, próspero comerciante e influyente personaje con quien debió llevar estrecha relación, pues también figuró con tal carácter en la escritura para el retablo Nuestra Señora de las Angustias y en otro momento lo veremos como su aviador.

Retablo de Nuestra Señora de las Angustias, templo de San Juan Bautista (hoy San Francisco)

La controversia mencionada al principio es muy esclarecedora, de cómo las condiciones fijadas en el papel no eran un mero formulario y que sí se solía proceder conforme a ellas en caso de inconformidad entre las partes.

En marzo de 1780, Berro contrató la hechura de un colateral dorado "con toda perfeccion, de moda, y con arreglo de el Arte", dedicado a Nuestra Señora de las Angustias, cuya imagen se veneraba en la iglesia de San Juan Bautista, dentro de la ciudad de Guanajuato. Sus clientes fueron los albaceas y tenedores de bienes de Martín de Septíen Montero de la Concha: su viuda, Juana María de Yriarte, Francisco Antonio de Septién Montero de la Concha y el teniente de infantería Manuel García de Quintana y se disponían a cumplir la disposición testamentaria que al respecto aquél había dejado.[22]

De tal forma que "determinaron que el d*ic*ho colateral fuere el maior de d*ic*ha Yglecia", cuyo costo quedó estipulado en $9, 850. El plazo de entrega se fijó concretamente para el día 17 de enero de 1781, "para que ya esté puesto y dorado en el d*ic*ho Presbiterio". Se le adelantaron cuatro mil pesos al momento de escriturar, otros tres mil se irían entregando en el curso de los meses siguientes y hasta después de quedar colocado recibiría los dos mil ochocientos restantes.

En el caso presente, no es muy claro si acaso existía retablo de madera anterior a éste, pues sólo se indica que el muro del presbiterio se ampliaría, una vez "quitados que sean de el el altor [sic] de dos escalones para [dar] maior ambito" al que se construiría.[23]

Puede ser plausible que sí, dado que, se indica que sería para colocar la imagen mencionada ya existente, como también incluir "la del S*eñ*or cruzificado, que con el título de S*a*n Juan se venera en d*ic*ha Yglesia, [y] la de S*a*n Juan Bautista". En todo caso la indicación de dar mayor ámbito es que superaría las dimensiones del prexistente.

La expresión: "y otras de diversas advocaciones de santos, que son las mismas que se hallan deligneadas por dicho Berro en el mapa que para ello formó...", supone que estas otras serían elaboradas para la presente ocasión, lo cual permite saber que compartieron ese altar esculturas de diversas épocas.

Berro se comprometía costear las maderas que debían ser las "usuales en tales colaterales de semejante naturaleza, su construcción de esculturas, todas las pinturas, y colores, fabrica de las Ymagenes, y dorado de fino". Respecto a las imágenes de la Señora de las Angustias y el Señor crucificado de San Juan "solo será de su cargo el retoque", y eso "en el caso de que no se determine fabricarlas de nuevo", en cuyo caso se tendría que ajustar el precio específico por dos esculturas más.

Este *mapa*, se entiende, fue el diseño y proyecto de retablo, y quedó firmado por el autor y el escribano José Ignacio Rocha. Tampoco se localiza actualmente en estos expedientes. Su fiador fue nuevamente don Juan Vicente Alamán.

En la escritura se asienta que cuando termine el retablo, "se ha de revisar por dos peritos nombrados uno por cada parte, y tercero en caso de discordancia". El perito expresaría

> "su sentir si dicho colateral está o no perfeccionado con arreglo al d*ic*ho mapa y a todo arte, y de no estarlo tassaran el demerito que se advierta, en qualquiera que se notare para que su importe lo devuelba el d*ic*ho Berro, o el mencionado Alamán"[24]

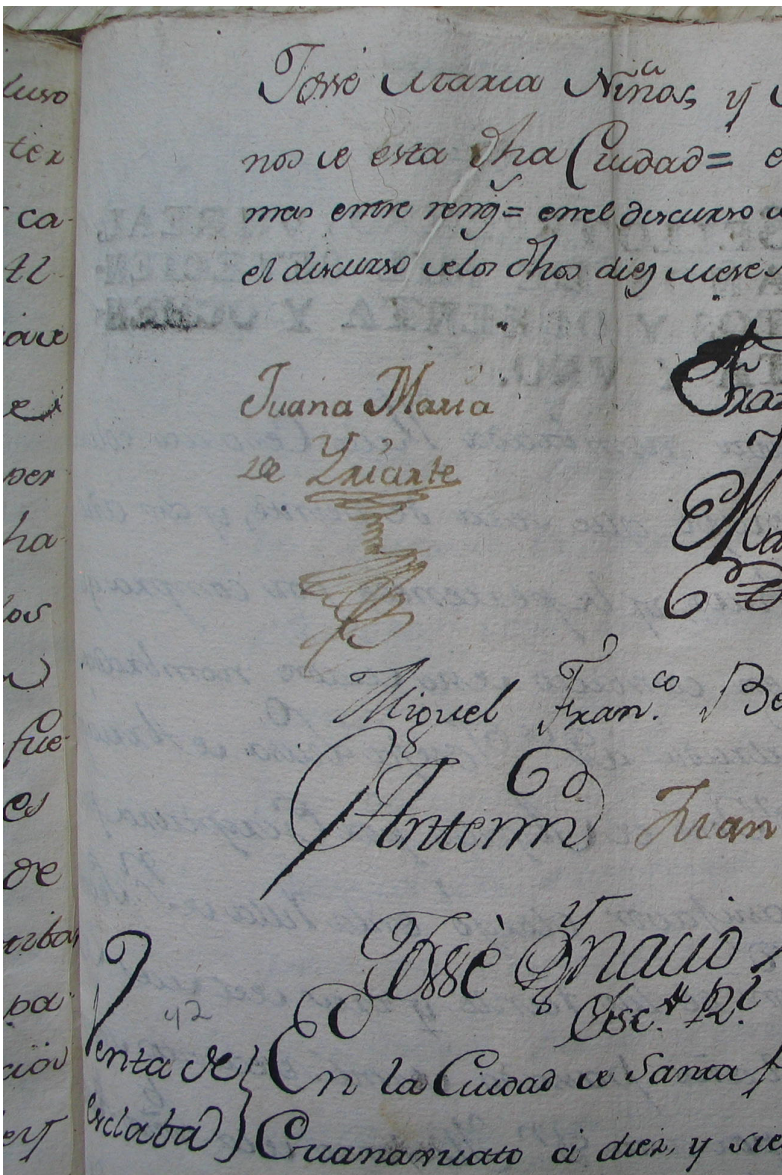
Y como si se hubiera tenido por augurio seguro, resultó que esta prevención hubo de tener efecto, hasta agotarse todas las instancias, prolongándose el litigio desde enero de 1781 hasta el mes de junio de 1784.[25]

Cuatro días después de entregada la obra según se había pactado, los albaceas concurrían ante la autoridad local, Antonio de Obregón, regidor capitular de la ciudad (y que tenía poco de estrenar su título de conde de La Valenciana), para proceder a su verificación. Los primeros nombraron como su perito al maestro escultor José Simón Cayetano Tovar; Berro por su parte, al maestro de ensamblaje José Joaquín de Aguirre. Se le mandó que a ambos maestros les exhibiera "el citado mapa", para compararlo con la obra terminada. Emitieron su opinión el día 26 de enero, la que resultó dividida (Aguirre opinó a favor y Tovar en contra), lo que motivó que entrara un tercer especialista, que se debió elegir de común acuerdo entre la terna, que a principio de febrero les propuso Obregón. Dicha terna estuvo compuesta por los "Maestros de Ensamblage y Escultura" don George de Archundia, don Nicolás Enríquez y don Marcos Torres, acordando las partes que fuera el primero de ellos quien terciara en el asunto, pero su parecer –que entregó en 8 de marzo-- también fue contrario al autor del retablo.[26]

Transcribo la parte que nos ilustra los aspectos que debían analizar los peritos. Al hacer cita tan larga, espero nos ayude a ampliar el panorama de lo que ocurrió en torno a la construcción de este retablo.

Nombrados los peritos procedieron

> "...al reconocimiento del mencionado Retablo, inzpeccionando si se hallaba con perfecto arreglo al expresado Mapa.= Si era de las maderas correspondientes, usuales en los colaterales de semejante naturaleza= Si el oro era fino, é igual en todas sus partes= Si en lo pr*incip*âl. de su estructura ofrecía la seguridad, q*ue* correspondia á semejante genero de p*iez*âs assi en calidad de sus maderas, q*ue* no debian ser facilm*mente* corruptibles, como en la disposicion de sus p*iez*âs = si estaba formado de pequeñas partes, tablas de r*eal* y m*edio* y vigas de pino blanco, ó guayamé de inferior calidad, y poca duracion= Si estaba construido como tambien las Ymagenes, q*ue* se hallaban en el, colocadas con aquella armonia, perfeccion, y moda, q*ue* pedia el arte en el dia.= Si se componia de las mismas maderas de los retablos de la Ygl*esi*a nueva de Valenciana: El de S*eñor* San



> Nicolas de esta Parroquia: Y de los de San Antonio, y el Cordon de San Diego, que son de moda, y lo mexor de esta Ciudad= Y si ultimam*amente* se hallaba puesto, y afianzado en el modo regular, y de suerte que sea capaz de ser una obra segura, y de duracion, ó si por el contrario, amenazaba una no muy remota ruina..."[27]

Los trámites y las ocupaciones de cada uno, debieron hacer que se fuera retrasando el asunto, además de que en general la ciudad tenía todos sus asuntos alterados por atender a resarcirse de la gran inundación de julio de 1780; así pues, fue hasta noviembre del año de 1782, los albaceas demandaron, con base en los dictámenes desfavorables a Berro, que éste les debía rembolsar las cantidades que le habían adelantado, que alcanzaban $7,000.

En el alegato que en su favor hizo Berro, se desprende que hubo alguna modificación o "mexora", como él la llama, que desarrolló en el trabajo final y no estaba en el mapa.[28] El negocio siguió corriendo, hasta llegar a la instancia de la Real Audiencia novohispana, cuyo abogado residente en Guanajuato, Lic. Francisco Diez Madroñero, "fue de sentir que se procediese executivamente contra Berro y su Fiador por la cantidad que le demandaban", ya entrado enero de 1783. No se conformó a esta resolución el regidor local, ya entonces el licenciado Felipe Fernández de Riaño, y lo pasó a otros letrados para que revisasen el caso y volvió, en marzo, nuevamente a otro abogado de la Real Audiencia.

Pero como se alargara el pleito –y consecuentemente las pérdidas de tiempo y dinero para las partes--, pues ya llevaba más de dos años, en abril llegaron a un arreglo: "precabiendose ambas partes de las inquietudes, molestias, dilaciones, gastos, y demas nocivas consequencias q*ue* se originan de los pleytos, deseando evitarlas, y conservar la paz, union, y buena correspondencia q*ue* deben guardar," decideron entonces pasar el expediente a José Ayala y Matamoros (quien se hallaba en Guanajuato "entendiendo en ciertas reales comisiones"), como árbitro final, quien lo estudiaría y se avendrían a lo que, según su criterio fuera lo más conveniente, comprometiéndose a renunciar cualquier intento de reclamación o contradecir su veredicto.[29] Finalmente determinó que, habida cuenta de que el retablo se había concertado en $9 850 y se le habían cubierto al artista $7 000, de los restantes $2 850, solamente se le liquidaría la mitad de esta última cantidad. De modo pues, que los albaceas se ahorraron $1 425 que fue lo que dejó de ganar Berro y la ciudad ganó otro retablo.

◂ Última foja del contrato para el retablo de Nuestra Señora de las Angustias, con las firmas de los contratantes, el maestro responsable y su aval.

El artífice endeudado hasta lo último

Sin embargo los problemas no pararon en esto. Por lo visto, esos años traía el santo de espalda.
Guanajuato, pese a estar encaramado en zona montuosa, ha sufrido numerosas inundaciones a lo largo de su historia, pues su emplazamiento principal ha quedado ceñido en las cañadas que sirven de desagüe a los torrentes que se forman por las intensas lluvias de la sierra guanajuatense.

Una de las más destructivas y que han perdurado en la memoria local con más fuerza, es la que ocurrió la noche del 27 de julio de 1780. El mismo padre Romero sabía que "fue necesario subir el piso de la mayor parte de la población y dejar enterrados muchos y grandiosos edificios". Este dato desde luego que no se le puede escatimar, pues la arqueología le ha dado convincente apoyo: baste ver la ventana abierta a un costado de la iglesia de San Diego. Otro buen ejemplo de los estragos que causaban las inundaciones son los distintos niveles que hoy se pueden apreciar en el templo de Belén, debido a recientes obras de rescate y excavación

Pero sin ir más lejos, bastaría el testimonio del ensamblador peninsular que vamos estudiando. Debió ocurrir a un oneroso préstamo por la elevada cantidad de $6 875. El origen de tan crecida necesidad tendría que ver con refaccionar una vinatería que tenía, la compra de un solar y una casa y para afrontar "los crecidos gastos que se han ofrecido" a consecuencia de la mencionada inundación pues le llevó "todos sus bienes, y el Almazen de Madera q*ue* tenia como es publico y notorio".[30] Esto es, que sufrió una cuantiosa afectación en su patrimonio, debiendo destacar que entre otras cosas, debió buscar nuevo lugar donde vivir y establecer sus actividades carpinteriles y comerciales.

En este momento nos volvemos a encontrar la presencia de don Juan Vicente Alamán, quien le aportó esa suma; en agosto de 1782, ante el mismo escribano José Ignacio Rocha firmaron una obligación de reconocimiento de la deuda, pagadera a tres años.

Dado el contexto en que está redactado este documento, pareciera que Berro habría recibido todo o parte de dicha cantidad con antelación. Por ejemplo, aquí se señala expresamente que uno de los destinos de ese dinero es la adquisición de nueva casa, cuya compra había ya hecho Berro desde abril de 1781;[31] ni qué decir desde luego, de la necesidad de resarcirse lo más pronto posible de las pérdidas de maderas que habrían estado en su obrador para la elaboración del retablo que colocaría en el templo de San Juan Bautista para enero de 1781, como de herramienta y de los materiales que se habrían perjudicado (pinturas, hojas de oro, pigmentos y materiales para preparar colores, imprimatura, etc.).

Da a pensar que, a consecuencia del pleito que le iniciaron a nuestro maestro sus clientes, Alamán movió algo para no salir perjudicado en el litigio por el multicitado retablo, que ya se vislumbraba dificultoso, y decidió poner por escrito algo que había sido concertado bajo el honor a la palabra: recordemos que era el fiador de esta obra; y, como muestra de que el pleito iba en aumento, es que en los meses siguiente a la firma de esta obligación de pago, los contradictores de Berro volvían a formular su demanda contra éste en términos más duros, como arriba indiqué, al demandarle el reembolso de siete mil pesos.

Sin duda que esta tragedia que envolvió a toda la población, determinó que el famoso retablo a san Nicolás Tolentino no se terminara ni, por tanto, se pudiera estrenar en septiembre de 1780, como pretendía la escritura citada, sino en 1781. Y dadas las pérdidas que en particular sufrió nuestro ensamblador, ya se ve que sus preocupaciones se multiplicarían, pues al tiempo de la inundación estaría atendiendo por lo menos la construcción de dos retablos. Y, justamente, este es el otro punto que quería destacar, como para pulsar si efectivamente habría llevado a su conclusión el retablo de la parroquia, cuyo compromiso que ya señalé, no está firmado.

En la escritura del préstamo se expresa que la cantidad recibida, se debió a la magnanimidad del regidor Alamán, "un efecto de caridad...y por hacerle bien, y buena obra". Para cumplir este compromiso hipotecó todo cuanto tenía:

> ...los efectos de d*ic*ha Tienda Vinateria, y el importe de ellos el q*ue* fuere en el traspaso, q*ue* esta haziendo; los de Carpinteria Ynstrumentos de su oficio con las obras q*ue* tiene trabajadas, y Maderas q*ue* existen en su obrador; el sitio y fabrica de casa cita [sic] en el barrio de San Roque...

Este era el precio de la caridad de Alamán.

A propósito de esto, no dejaré pasar el lugar para asentar la razón de peso que privó para que las asperezas del conflicto por el retablo de San Juan Bautista llegaran al fin a su término. El árbitro que definió la cuestión, el señor José Ayala y Matamoros, lo hizo

> deseoso de emplearse en todo aquello q[u]e sea conveniencia de los Yndividuos de esta Ciudad, y su mejor bienestar, y q[u]e *unas casas de tanta distinción*, como lo son en esta ciudad, la de los mencionados Albaceas, y d*ic*ho. Reg*id*or D. Juan Vicente Alaman, *no pierdan nada de su lustre*, y buena armonia en semejantes litigios...

Y a nuestro Berro que se lo coman los leones. Para 1785, no sólo había dejado de ganar 1 475 pesos, sino que tendría pendiente saldar la deuda de 6 875 pesos con Alamán.

Conclusiones

La importancia de este litigio, y de ahí el interés de compartir aquí estos documentos, es porque, si bien aluden a una situación particular (ocurre entre sujetos radicados en Guanajuato a fines del silgo XVIII), nos permite, como aspecto general, conocer distintas aristas del quehacer relacionado con la construcción de retablos.

Éste, porque el expediente del litigio nos da cuenta de los vericuetos de un molesto proceso judicial derivado de una inconformidad con el trabajo de un ensamblador y lo que podía dilatar; de que no sólo tiene afectación al directamente señalado o demandado, sino el sentido y función de un fiador y cómo éste termina confrontado con los comitentes. También queda claro el proceso que debía llevar la cabal dictaminación de una obra terminada.

En lo particular, para el ámbito local, nos aporta el nombre de otros maestros carpinteros, escultores y ensambladores, de quienes hasta hoy se tiene poca o sólo esta noticia: Marcos Torres, Nicolás Enríquez, George Archundia, José Joaquín Aguirre. De José Simón Cayetano Tovar, está documentada su participación en las obras del templo de La Valenciana y en la iglesia parroquial.[32] Personalmente, me permite asociarlos y

▸ Guanajuato. Templo de San Diego. Ventana desde el nivel actual de la calle al antiguo claustro del convento de San Pedro de Alcántara, antes de 1780

sumarlos a la nómina que vengo formando para la ciudad de Guanajuato, número que ya está sobre los 140 individuos. Por cierto, de los que llevo registrados, Berro es el único del que expresamente se dice ser peninsular.[33]

Y respecto del colega que dictaminó a favor de éste puedo dar algunos señalamientos.

El nombre de José Joaquín de Aguirre, está ligado a la familia del maestro Felipe de Ureña al menos desde 1759, cuando ya se les ve trabajando conjuntamente en la elaboración de avalúos. Años después, testimonio de esta continuidad, es uno que efectuó ahora en compañía de Francisco Bruno de Ureña, en 1769. Como dato adicional añado que José Joaquín y Felipe fueron requeridos en diversas ocasiones por los jesuitas guanajuatenses y éste ostentó durante la década de 1760 el nombramiento de maestro mayor de la ciudad.

Sin embargo, el José Joaquín Aguirre que aparece llamado por Berro en 1781 para que dictamine en su favor, al iniciar la controversia por el retablo de la iglesia de San Juan, no parece ser el mismo que el anterior. Por lo menos las firmas tienen notorias variantes; pero lo que es más llamativo, es que, durante los registros de los veinticinco años anteriores, el primer Aguirre sólo es llamado como maestro carpintero y el que aparece en 1781 se le reconoce como maestro de ensamblaje.

Quiero ahora enfatizar el hecho de que Berro fue quien sustituyó a Felipe de Ureña, luego de su muerte, en las obras de la parroquia; posteriormente, fue elegido para seguir la obra del retablo nicolaíta que dejó inconcluso Francisco Bruno de Ureña, por lo que me parece que puede proponerse como hipótesis, que vino

▼ Vista de uno de los vanos del muro lateral desde el nivel actual del piso del templo

▶ Uno de los vanos de la nave del templo vistos por debajo del actual piso.

a insertarse en la red de colaboración Ureña-Aguirre que ya estaba firmemente establecida desde hacía varias décadas. [34] De ahí que no me sorprenda que Berro hubiera seleccionado como su parte al segundo Aguirre (con muchas probabilidades de que su parentesco fuera padre-hijo) y éste haya dado su apoyo en la controversia por el retablo reseñada.

Adicionalmente, hay constancia de que en ese año de 1781, este segundo Aguirre se encuentra realizando un avalúo con don Manuel Ventura de la Zerda y otro más en 1789 con José Alejandro Durán y Villaseñor, cada uno de los cuales en su momento fungieron como maestros mayores de la ciudad. Subrayo con esto la cercanía con el principal arquitecto de la ciudad, como la hubo con el primer Aguirre.[35]

Da cuenta también esta revisión, que los retablos de Valenciana iban significativamente adelantados hacia 1781, a grado tal, que se les toma como parámetro para algunos aspectos que el encargado a Berro debería contemplar, como el tipo de maderas a emplear o que cumpliera con características observables en otras obras específicas.

Sobre la constitución formal de los que aquí se han tratado, debieron presentar sendos estípites y pilastras nicho (quizá basten para darnos una idea los calificativos de Romero y Marmolejo citados). Las obras documentadas en Guanajuato entre la terminación del templo jesuita (1766, a cargo de Ureña) con su portada cubierta de estípites — y plausiblemente intervención en los retablos que ostentó [36]— y la terminación de La Valenciana (1788), permiten plantear esta idea.

Esto puede afirmarse en función también de las condiciones señaladas a Berro, de que tomara como referencia además de los retablos de La Valenciana, los de *San Nicolás*, *San Antonio* y *Cordón de San Diego.*

Los de *San Antonio* y *Cordón de San Diego* nos remiten al convento de San Pedro de Alcántara con su iglesia dedicada, justamente, a san Diego, conjunto arquitectónico que se terminaba de reconstruir luego de que fuera inutilizado por la referida inundación del año 1780. Y aunque la dedicación ocurrió en 1784, sugiere que ya estaban a la vista los adelantos en el trabajo de sus retablos con anterioridad. Sirva asimismo la contemplación de su portada que aún subsiste.

Además, recuérdese que la correspondencia entre las portadas y el retablo principal fue una norma casi general en esta época, de ahí esa expresión que señala que los retablos 'salieran' a las calles.

El dedicado a san Nicolás en la iglesia parroquial era estrenado hasta 1781, si bien en este caso, las obras que hubo para ampliar sacristía y aumentar retablos, no tocó la portada que corresponde a la gran reedificación que tuvo verificativo a fines del siglo XVII. El retablo actual corresponde a su renovación de mediados del siglo XIX, de que ya hice mérito.

La actual decoración interior del templo de San Juan Bautista, hoy denominado San Francisco, acusa una renovación general de carácter neoclásico, que ha de verse en paralelo a la efectuada en

la iglesia parroquial, por tanto no queda rastro de la obra de Berro, pero en el exterior, conserva su portada estípite y la cúpula en su linternilla también con pilastras de este tipo. Se puede suponerse que el retablo encargado a Berro tuviera semejanzas con dicha portada. Es de agradecerse que sea enteramente uniforme la decoración interior y que no se haya alterado el exterior, lo que nos permite una lectura más clara de sus temporalidades.

Ahora bien, fijándonos en la expresión sobre emplear las maderas usuales "en semejantes colaterales" que se le exigía a Berro, se encuentra tal cual en otro contrato de 1783 –en la misma ciudad de Guanajuato— para un "nuevo colateral dorado, y de moda a la soberana imagen de nuestra Señora de la Soledad, y Santo Entierro de Jesuchristo" en la iglesia parroquial, que fue construido por el ya mencionado maestro José Simón Tovar. En este último contrato se le imponía a Tovar la condición de que tomara como referencia, nada menos, que alguno de los retablos del templo de los jesuitas inaugurado en 1766.[37]

De todos los retablos hasta aquí mencionados, solo se conservan los de Valenciana, gracias a lo cual podemos ilustrarnos sobre lo que era estar a la *moda, y lo mexor de esta Ciudad* al iniciar la década de 1780 en materia de retablos.

Punto de no menor interés, es el de considerar cómo la red de actividades asociada a la erección de un retablo, podía cubrir una gran extensión territorial: en el caso presente implica tener contactos bien establecidos para hacer el encargo de la madera de importación, así como la contratación de personal que fuera de la confianza del responsable de una determinada obra, tampoco se limitaba a los sujetos residentes en el lugar donde se realizaría el trabajo. Esto sí me ha llamado la atención, dado que consta que en el Guanajuato del último cuarto del siglo XVIII había numerosos trabajadores especializados en la madera.[38]

Y desde el punto de vista social. Con crudeza hemos apreciado la limitada importancia e independencia que disfrutaba un connotado individuo de la sociedad colonial, cuyo nacimiento no hubiera tenido lugar en una mullida cuna, pese a que las posibilidades de ascenso económico eran posibles en amplios sectores del Guanajuato de finales del siglo XVIII. Hay que tener presente que con frecuencia los artistas que lograron hacer fortuna y testar a favor de sus descendientes, solían recordar que al momento de contraer matrimonio llegaron sin bienes y lo que luego formaba parte de su legado, había sido acucumulado durante los años de matrimonio, producto de arduo trabajo.

Ni una palabra hay al final del largo proceso judicial, para el prestigio de su persona y profesión. Lo que merece ser cuidado es la fama pública y los intereses de los hombres de capa o los letrados, nunca de los obradores, los que con sus manos y talento hacían que la riqueza se convirtiera en un bien perdurable que materializaba el ansia de trascender y ser recordado por patrocinar una obra.[39]

[1] Buen ejemplo de ello es la serie de Documentos de Arte que en las últimas dos décadas ha dado a luz el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

[2] Una versión preliminar de este trabajo fue presentada originalmente como ponencia al *3er Encuentro Regional para el Estudio del Patrimonio Cultural*, Saltillo, Coah., 25-27 de octubre de 2007. Esta versión está aumentada y revisada.

[3] Archivo Histórico de Guanajuato (AHG), *Protocolos de Cabildo* 1781, f 136-137. En adelante referiré este grupo documental solamente como *Cabildo*. Sus vecinos colindantes: Santos Irariategui, José Arias y Bernardo Chico, Ignacio Arias, teniendo por atrás el convento hospital de san José de Belem. Se estima que en promedio la vara debe contarse en 0.83 m; por tanto debe considerarse como una propiedad de buenas dimensiones: 281m^2 aproximadamente.

[4] Tovar, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*, t III, México, Bancomer, 1995, p. 348; Luis Serrano, *El templo parroquial de Santa Fe*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2001, p. 337. Este autor ha publicando en otro lugar, *El retablo barroco en Guanajuato* (mismo pie de imprenta), 2004, el litigo por el otro retablo que aquí mencionaré.

[5] Archivo de la Basílica Colegiata de Guanajuato (ABCG), Caja 350, "Memorias de los gastos causados en la/ obra de la Sacristia, y Vicaria de la Parroq^a./ de esta Ciudad de Guanax^{to}. La que se hizo/ á expensas de la Fabrica Espiritual/ siendo su Maiordomo, el S^{or}. Regidor/ D^n. Miguel de Rivera Llorente" (1777-1778), s/fol.; y AHG, *Cabildos*, 1778, f 70*v*-72. Estos dos documentos son la base para lo que adelante irá mencionado sobre el mobiliario. Es en las cuentas de 1777 que están registradas la hechura de dos portones del cañón, la puerta y una alacena de la antesacristía por Ureña.

[6] AHG, *Cabildo*, 1778, f 71. El texto completo de este documento al final como Apéndice II.

[7] AHG, *Cabildo*, 1778, f 70v; ABCG, "Memorias de los gastos causados…". En la cuenta final se alude a la forma de la mesa de manera ambigua: "una mesa redonda u ovalada", pero en la escritura de 1778, f 71 sí se indica que la mesa era ovalada. Las "Memorias" al final como Apéndice III.

[8] AHG, *Cabildo*, 1778, f 71.

[9] *Loc. cit*.

[10] ABCG, "Memorias de los gastos causados…".

[11] ABCG, Caja 350, "Año de 1791/Cuaderno que contiene tre/inta memorias causadas/ por el blanqueo y com/postura (ynterior, y ex/terior) de la Yglec^a Parroql."; Serrano, *El templo parroquial*, p. 327-344.

[12] L. Serrano, *Ídem*. Asimismo, en Lucio Marmolejo, *Efmérides guanajuatenses*, podemos tener otra guía para ubicar esas transformaciones sufridas por el templo principal del real minero.

[13] Por ejemplo, no hay apenas correspondencia entre los motivos que se ven en la portada de la sacristía y sus puertas hechas en 1777, como sí es apreciable en Valenciana, o con el aspecto de los confesionarios realizados muy probablemente en la última década del siglo XVIII.

[14] ABCG, Caja 347, "Libro en que constan las Partidas de lo q*ue*/ se gasta en la fabrica Espiritual de/ esta Yglesia, siendo su Mayordomo/ el Regidor D*o*n José Vi-/ cente de los Rios. Año/ de 1785", 110*v*-111*v*.

[15] AHG, *Cabildo*, 1778, f 247. El texto completo como Apéndice IV.

[16] José Guadalupe Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1862. Uso la edición de Guanajuato, Gobierno del Estado, 1992; p. 39, 66. Los subrayados son míos.

[17] L. Marmolejo, *Efemérides guanjuatenses*, t. II, p. 219-220.

[18] *Op. cit*, t. IV, p. 146.

[19] Serrano, *El templo parroquial*, p. 283-287; Tovar, *Repertorio*, III, p. 348 y consigna además la fecha en que Francisco Bruno de Ureña ajustó inicialmente la obra, 23-IV-1778.

[20] Véase texto completo en Apéndice V.

[21] Me permito esta digresión a propósito de un caso análogo por esas fechas y en la misma ciudad. Cuando se reestrenó la iglesia del convento de San Pedro Alcántara, se publicitó que el conde de la Valenciana había corrido con todos los gastos de esa reconstrucción. Sin embargo en el largo litigio que se desprendió por el mandato que dio en su testamento Pedro Luciano de Otero, su socio principal, para aclarar varios asuntos, salió a relucir que el conde habiendo hecho contribuciones a "muchas obras de piedad, estas fueron solo a su nombre" sin conocimiento ni consentimiento de "sus compañeros". AHG, *Cabildo*, 1788, f 655ss y comentado y con fragmentos publicados en Serrano, *La Valenciana*, Guanajuato, Ediciones La Rana, p. 36-7.

[22] AHG, *Cabildo*, 1780, f 77*v*, f 80. Falleció en diciembre de 1778.

[23] *Ídem*, f 80.

[24] *Ídem*, f 81*v*.

[25] AGH, *Minas*, 1784, f 65-70*v*.

[26] *Ídem*, f 66*v*-67.

[27] *Ídem*, f 66*rv*.

[28] *Ídem*, f 67*v*.

[29] *Ídem*, f 69,

[30] AHG, *Cabildo*, t. 1782, f 403-406. Esta carta de pago va como Apéndice VI. La interpretación de la ubicación del domicilio de Berro –cfr nota 2— posterior a la inundación de 1780, puede verse en el Apéndice I.

[31] Cfr. supra nota 2.

[32] Fernando González Dávila, "Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de las herramientas con que se fabricaron sus retablos", en *Relaciones*, no. 103, p. 171-209 y "Movilidad de maestros novohipsanos o la complejidad de organizativa de talleres novohispanos", en *1er Congreso Internacional de Escultura Virreinal. Encrucijada*, Oaxaca, Oax., 17-20 nov., 2008 (Memorias en prensa); cfr. de Luis Serrano, *Valenciana* y *El retablo barroco en Guanajuato. Interpretación y catálogo*.

[33] En *Gremio de carpintero de la ciudad de Guanajuato*; es un trabajo que concentra el mayor número de referencias documentales sobre estos trabajadores durante el siglo XVIII, en preparación para su publicación.

[34] *Ibidem*. De Aguirre tengo en proceso un artículo donde trato de dilucidar la personalidad entre el maestro que inicia la colaboración con Ureña en 1759 y el que está activo en la década de 1780. Y de Tovar ya he dado cuenta en un ensayo que acompaña la publicación facsimilar del inventario de herramientas con que se estaba trabajando en el templo de La Valenciana, justamente en el año de 1781: "Los constructores de San Cayetano, Valenciana" ya citado.

[35] AHG, *Cabildo*, 1781, f 247-249 y 1789, f 146*v*.

[36] *Rasgo breve*…, p. 12, 71-75.

[37] AGH, *Cabildo*, 1783, f 320-324; la expresión indicada en f 322*v*. Está publicado en Serrano, *El retablo barroco*, p. 534-538.

[38] Ver nota 33.

[39] Último ejemplo: La misma familia Septién y Montero y Concha aparece relacionada con la erección de capellanía y retablo dedicados a San Lorenzo de la parroquia de San Lorenzo, Llerena, España. AHG, *Cabildo*, 1771, f 164*v*.

Fondos de documentales:

Archivo Basílica Colegiata de Guanajuato: ABCG
Archivo Histórico de Guanajuato: AHG

Impresas

Bargellini, Clara. *Arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del cetro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM, Turner, 1991.

González Franco, Glorinela y *et al*. *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*. II vols. México, INAH, 1994-5. (Colección Fuentes)

González Dávila, Fernando, "Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de las herramientas con que se fabricaron sus retablos" en ***Relaciones*,** Zamora, El Colegio de Michoacán, verano de 2005, vol. XXVI, no. 103, p. 171- 209

Marmolejo, Lucio. 1909-1914. *Efemérides guanajuteñas, o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato. Obra escrita con presencia de los más auténticos e interesantes documentos por… y adicionada y continuada por el nuevo editor*… IV vols. Guanajuato, Imprenta, Librería y Papelería de Francisco Díaz.

Romero, José Guadalupe, *Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*, [México, Imprenta de Vicente García Torres, 1862]. Uso la edición de Guanajuato, Gobierno del Estado, 1992.

Rasgo breve de la grandeza guanajuateña. Generoso desempeño con que celebró la regocijada dedicación del suntuoso templo de la sagrada compañía de Jesús (1767). Edic. facsm. Guanajuato, Archivo General del Estado, 1996.

Serrano, Luis. *El templo parroquial de Santa Fe.* Guanajuato, Ediciones La Rana, 2001.

Serrano, Luis. *Valenciana. El edificio y sus programas iconográficos.* Guanajuato, Ediciones La Rana, 2003.

Serrano, Luis. *El retablo barroco en Guanajuato. Interpretación y catálogo.* Guanajuato, Ediciones La Rana, 2004.

Tovar y de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*, III t. México, Bancomer, 1995.

Vergara, José, "El taller de Felipe de Ureña", *Monumentos históricos*, 1980, no. 5. México, INAH, p. 35-50.

Nuevas aportaciones sobre la donación de D. Manuel Silvestre Pérez del Camino a Castañares de Rioja *(La Rioja, España)*

Ana Ruiz Gutiérrez • Universidad de Granada

En el transcurso de la investigación llevada a cabo entre los años 2005 y 2007, en los fondos del Archivo General de la Nación de México1, hallamos un legajo sin aparente relevancia para la historia del arte, ya que pertenecía al ramo Tierras, y en el que entre las posesiones y haciendas que describía, se incluía un detallado testamento de todos los bienes del difunto D. Manuel Silvestre Pérez del Camino y Vélez de Vergara.

Durante la trascripción del documento, aparecieron citadas un número considerable de esculturas de eboraria hispanofilipina, que vinculamos con las piezas que años antes habíamos estudiado en el Museo Diocesano de Calahorra, muy cerca de su pueblo natal, Castañares de Rioja, para la realización de nuestra tesis doctoral. De este modo, podíamos completar y dar continuidad al conocimiento de una donación de bienes de difunto de principio a fin, aspecto este de indudable importancia debido a las especiales circunstancias que envuelven a estos procesos en los que lo complicado de la localización de documentación íntegra, las dificultades del traslado de las piezas desde su lugar de origen al destino, entre otros avatares, hacen que este testamento nos de la clave definitiva de la identificación y procedencia del conjunto de obras ya estudiadas en La Rioja.

D. Manuel Silvestre Pérez del Camino y Vélez de Vergara

Las donaciones procedentes del virreinato de Nueva España hacia la metrópoli fueron muy numerosas en el siglo XVIII. Generalmente existían cuatro tipos de legados: aquellas donaciones de tipo devocional, como son las fundaciones de aniversarios y capellanías, destinadas éstas últimas a la celebración de misas por el alma de parientes difuntos y sufragadas con sus rentas para su mantenimiento; en segundo lugar, las que responden a un criterio social, cuyo objetivo es potenciar los bienes familiares y el apoyo a los habitantes de sus lugares de origen, tal y como sucede en las fundaciones para la dotación de estudiantes, doncellas, maestros de escuela, hospitales, etc.; algunas mandas conjugaban todos los tipos antes mencionados, dependiendo de la importancia del donante; y finalmente existía un cuarto tipo de legado artístico que se plasmaba en bienes muebles, generalmente de ámbito religioso.

El perfil de los donantes era diverso, desde gobernadores, oidores y eclesiásticos hasta mercaderes que habían hecho fortuna fuera de su hogar y querían de este modo devolver, en agradecimiento al lugar que les vio nacer, los bienes que habían acumulado en Nueva España.

Los procedimientos de transporte de dichas mercancías seguían un riguroso proceso que se recogió en las Leyes de Indias, concretamente en el título catorce, "Acerca de los bienes de difun-

◀ (Págna 77) Retablo central de la capilla fundada por D.Manuel Pérez del Camino, siglo XVIII. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja

▼ Detalle de las hornacinas del retablo central de la capilla fundada por D.Manuel Pérez del Camino, siglo XVIII.

tos en las Indias y su administración y cuenta en la Casa de la Contratación de Sevilla". Se comenta como se realizaban estos trámites en la ley III:

> *"que recividos los bienes en la Cafa, fe haga la publicación. Dentro De tres dias en que los bienes de difuntos fe recivieren en la Cafa de Contratación, el Prefidente, y Juezes Oficiales fean obligaos á facar la razon de todos, con feparacion de partidas, y de los difuntos cuyos eran, y de los Lugares donde murieron, y de donde eran naturales, y vecinos: y habiéndola firmado de fus nombres, la hagan poner á la puerta de la dicha Cafa, y otro duplicado, á la Puerta del Perdon de la Iglesia Catedral, para que pueda venir á noticia de todos"*[2].

Es curioso como especifican que los bienes de los miembros de las órdenes mendicantes que estuvieron en las Indias no se distribuyan entre los monasterios e iglesias, sino que se repartan a sus herederos. En la ley XV, del título catorce, dice así:

> *"Que las mandas de obras pias de los que murieren en las Indias, no fe disftribuyan en Sevilla, y fe entreguen á los herederos, ó Albaceas, para que las executen en fus tierras. Habiéndose Entendido que el dinero de las mandas, y legados, y diftribuciones, que fe contienen, y dexan en los teftamentos de los que han fallecido en las Indias, para Miffas, redempcion de cautivos, y obras pias, fe queda en la Cafa de la Contratación, y el Prefidente, y Juezes lo han diftribuido en algunas ocafiones en Hofpitales, y Monasfterios de Sevilla, y en redimir cautivos, y entre las personas, que les ha parecido, con que las difpoficiones de los difuntos no fe cumplen, ni executan en fus tierras por los herederos, y Albaceas, y entre fus deudos, vecinos, y amigos, como fe debe hazer. Ordenamos, que las dischas mandas fe entreguen á los herederos de los difuntos, para que ellos, y fus Teftamentarios las cumplan, y no fe queden en la Cafa: entregándolas con los demás bienes, con obligación de que las cumplirán, y enviarán teftimonio de haverlo cumplido"*[3].

Normalmente se designaba un albacea si no se tenían familiares cercanos en el momento del fallecimiento, que estaba obligado a hacer el inventario de todos sus bienes de forma detallada, y una vez inventariados se procedía a su tasación. En el transcurso del transporte de dichos bienes hasta su destino, se realizaban los trámites correspondientes para encontrar a los herederos, si éstos no aparecían o no se certificaba con claridad su consanguinidad, la herencia se declaraba vacante y pasaba a formar parte de la Hacienda Pública.

A pesar de que la Casa de Contratación insistía en el cumplimiento de la legislación con el fin de entregar los bienes a los herederos legítimos, era muy frecuente que esto no se cumpliera en su totalidad, debido a que la Caja de Bienes de Difuntos podía ser expoliada en beneficio de cualquier otra necesidad. En este sentido Felipe III tuvo que dictar una Real Cédula en 1609 prohibiendo valerse de estos bienes bajo ningún pretexto.

El caso que nos ocupa es excepcional, ya que nos encontramos ante un testamento que además de detallar todas las haciendas que poseía el difunto, especifica un gran número de bienes muebles procedentes no solo de su lugar de residencia, México, sino de China y Filipinas, ya que como es sabido, el virreinato de Nueva España, fue el centro de la actividad comercial de los productos procedentes del Galeón de Manila que unía España con Filipinas, y por ende, con otros productores asiáticos como China, a través de México, mediante el desembarco de las mercancías en Acapulco y su posterior traslado terrestre a la capital, donde proseguían camino hasta Veracruz aquellas que debían embarcar en la Carrera de Indias con destino a la península.

D. Manuel Silvestre Pérez del Camino nació el 8 de enero de 1698 en Castañares de Rioja[4], comarca de Haro, convirtiéndose en uno de los personajes más ilustres hasta la fecha de su pueblo natal. Hijo del alcalde Custodio Pérez

del Camino y de Teresa Vélez de Vergara, y el cuarto de seis hermanos de una familia acomodada. Hizo las pruebas de ingreso en la Orden de Santiago, haciéndose cruzado santiaguista en el año 1744[5].

Aunque no tenemos constancia del momento en el que se embarcó como pasajero hacia Indias, sabemos que con tan sólo veintitrés años de edad ejerció de contador del Real Tribunal de Cuentas de las provincias de Nuevas España, concretamente desde el 13 de Mayo de 1721 al 13 de octubre de 1724[6], y de tesorero de la real Casa de la Moneda, desde el 13 de mayo de 1733 hasta el 16 de junio de 1742[7].

El ascenso de este joven riojano en tierras mexicanas se fortaleció gracias a su matrimonio, emparentando con una de las familias más relevantes del panorama social novohispano durante décadas, la Sánchez de Tagle. Estuvo casado con D.ª Josefa Paula de Argüelles y Miranda, bisnieta del primer marqués de Altamira, hija de D. Juan Manuel Argüelles y Miranda, tesorero de la caja de Pachuca desde 1689 y de M.ª Antonia Sánchez de Tagle, heredera de la fortuna de su abuelo, junto con algunos sobrinos, gracias a la generosidad de su madre D.ª Luisa, segunda marquesa de Altamira y única heredera de los bienes de D. Luis Sánchez de Tagle, primer marqués de Altamira[8].

Continuando con su brillante carrera profesional, en la relación de servicios de este caballero de la Orden de Santiago que se redactan para valorar los méritos de su trayectoria profesional para conseguir el título de contador honorario del Real Tribunal de Cuentas de las provincias de la Nueva España, se mencionan todos los cargos que tuvo a lo largo de su vida:

> [f. 4r]
> *"…confta que el referido Don Manuel pidió al expresado Virrey interino en fu citado Memorial, que en atención á los meritos que le hacia presentes informafe de ellos á S.M. los que fe reducian á aver fervido mas de dos años, y medio el enunciado empleo de Theforero que entonces estaba ejerciendo de la Cafa de la Moneda de Mexico, y cerca de otro año, tres Comisiones, graves, y fecretas que el Marqués de Cafafuerte le confirió, y en que antes estuvieron nombrados Miniftros Togados, que una de ellas fue para la averiguación de la arribada de Navios del Perú, y otras partes de las prohibidas al comercio".*
> [f.4v]
> *"Ilicito, á las Coftas del Súr, con cuyo motivo registró todos Fus Puertos tan dilatados en mas de feifcientas leguas; otra fobre los defagues, labores, y corrientes de las mas principales, y ricas Minas del Real de Zacatecas; y la otra fobre las diferencias, y dificultades ofrecidas por aquella vecidad, y mineria con ocafion de la nueva providencia dada para las compras de platas de cuenta de la Real Hacienda, en la mencionada Cafa de la Moneda de Mexico, en que mediante las providencias que fe dieron en todas ellas, fe configuió el interes de la mifma Real Hacienda; y también aver fervido mas de otros ocho años, y medio en empleos Corregidor, y Alcalde mayor, cumpliendo en ellos con todo zelo, y definteres, como fe manifestó por las Refidencias que fe tomaron, fin que huvieffe avido la menor quexa de Indios, ni de otro fugeto alguno, y que en la Provincia de Izmilquipam, Frontera de Indios Barbaros Chichimecos refiftió como Capitan á Guerra que fue de ella varias invafiones, y contuvo fus hostilidades con gente armada…"*[9].

A la luz de este documento parece que después de los cargos mas relevantes que ocupó de contador del Real Tribunal de Cuentas de las provincias de Nuevas España y de tesorero de la real Casa de la Moneda, estuvo durante ocho años y medio sirviendo de Corregidor y Alcalde Mayor. Finalmente falleció a la edad de sesenta y ocho años en la ciudad de México el 10 de octubre de 1766[10], testando el 24 de diciembre de este mismo año a favor de su viuda D.ª Josefa Paula de Argüelles y Miranda[11].

Donación a la iglesia de la Virgen de la Natividad

Para la parroquia de su pueblo natal, Castañares de Rioja, D. Manuel Silvestre Pérez del Camino, realiza una extraordinaria donación con la intención de dotar una capilla nueva que manda construir en 1757 anexa a esta iglesia del siglo XVI, uno de los edificios más vistosos de la Cuenca del Oja.

El edificio, construido en sillería con una sola nave dividida en tres tramos y cabecera rectangular, presenta en los dos primeros, capillas altas entre los contrafuertes. El espacio se cubre con bóvedas de crucería estrellada en la cabecera y los dos primeros tramos de la nave, mientras que el crucero lo hace con una de terceletes. Arcos de medio punto sobre pilastras toscanas, a las que se añaden columnas adosadas en la zona de la cabecera, sostienen el conjunto. A los pies hay un coro sobre cielo raso y en la cabecera se abren una capilla cubierta internamente con cúpula de planta oval, mientras que se proyecta octogonal al exterior. La sacristía, al sur, se desarrolla con planta rectangular y dos tramos cubiertos con bóveda de terceletes.

Lo más antiguo es la cabecera, que de tiempos de los Reyes Católicos, fue terminada en 1519 por Juan de Lesaca. El resto, ya renacentista se ejecutó desde 1578, por Juan de Arteaga, a quien se atribuye la nave principal, las capillas laterales y la sacristía. La torre y la portada se realizaron a partir de 1606, por Pedro de la Maza y Juan de Sisniega.

Fue en el muro norte, el del Evangelio, donde se construyó a mediados del siglo XVIII una capilla a expensas de Don Manuel Pérez del Camino. Cuenta entre otra decoración con un pequeño retablo de un solo cuerpo, enmarcado por columnas salomónicas y decorado con un lienzo titular de San Miguel y las Ánimas. También decoran esta capilla, las imágenes, a tamaño natural, de un Cristo con la Cruz a Cuestas y la Dolorosa, ambas imágenes de vestir del siglo XVII.

No obstante el conjunto principal que preside todo el espacio ocupando la cabecera, es un retablo de dos cuerpos y tres calles, fechado a mediados del S.XVIII, con imágenes de Santa Ana, San Joaquín, San José y un lienzo de la imagen titular, la Virgen de Guadalupe, firmado por Miguel Cabrera, que pertenece a la donación de Pérez del Camino. Dentro de ésta se incluían seis esculturas hispanofilipinas en marfil que aparecen someramente en el libro de fábrica de la iglesia y que debían ocupar las cuatro hornacinas abiertas en el banco del retablo:

> *[…] para el aderezo y dececia de dha Capilla, como son una lampara de plata de peso y valor de zien Doblones de oro, una cruz y quatro candeleros tambien de plata, un recado de decir misa de la misma especie sobredorado, a saber caliza, patena, vinageras,*

▸ Exterior de la capilla norte. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja.

platillo, y campanilla, y las palabras de la consagración, y seis efigies de santos de marfil, que a mas del lienzo que tambien havia imbiado de nra. Señora de Guadalupe con sus quatro apariciones de pintura mui fina […][12].

Estas seis esculturas de eboraria hispanofilipina parece que en el momento de fundación de la capilla estaban destinadas a ubicarse en la parte inferior del retablo. Por el tamaño de las oquedades, hemos deducido que originalmente se pudieron situar las siguientes imágenes, todas de 41 cm. de alto, San Juan Bautista, San Miguel, Fernando III el Santo, San José y el Niño Jesús, éstas últimas unidas en un solo grupo en una de las hornacinas. Y una Virgen del Rosario que no entraría dentro del conjunto del banco, ya que variaba en el tamaño de las anteriores, según los datos del testamento[13]:

[19r]
Ittem una imagen de Nuestra Señora del Rosario de Marfil de tres quarttas en treintta Pessos.

Las noticias que tenemos del conjunto ubicado en el retablo son dispersas, ya que por un lado aparecen en su testamentaria, recogida en el Archivo General de la Nación, en la ciudad de México. Es el caso de las imágenes de San José y el Niño, dándose la posibilidad de que se enviaran después de la culminación de la capilla[14]:

[19r]
Ittem Señor San Joseph de poco menos de media vara y el Niño ttodo de marfil en treintta y cinco pessos.

Otras referencias que se tienen de ellas son las aportadas por documentos del Archivo Parroquial de Castañares, en La Rioja, cuestión que en definitiva dificulta la interpretación del conjunto y obliga a realizar una propuesta inicial que debe integrarse dentro de programa del retablo.

Del conjunto de imágenes, las únicas que hoy podemos contemplar, aunque no sea en su original emplazamiento, son las de San Juan Bautista, Fernando III el Santo y el Niño Jesús, localizadas en el Museo Diocesano de Calahorra y no expuestas al público. Por otro lado el San José parece que fue vendido por el párroco en 1947, junto con una Virgen del Rosario y un San Miguel, debido a su estado de deterioro y a que eran de "marfil colonial, trabajado bastante mal en México a mediados del siglo XVIII"[15].

Incidiremos por tanto en el análisis de las características de las tres primeras. Un conjunto de eboraria hispanofilipina, considerado uno de los más importantes de España por estar perfectamente documentado, lo que permite asignarle una cronología inicial de principios del siglo XVIII, que nos es útil para datar otras obras de características similares no catalogadas. A ello debemos de unir la calidad de las piezas, lo que las convierte en ejemplos individuales de especial mención.

San Juan Bautista

Esta magnífica pieza de principios del siglo XVIII, presenta a San Juan Bautista en pie con la mano derecha alzada sujetando el cayado terminado en cruz y con una filacteria en la que se puede leer: "*Ecce Agnus Dei*". La mano izquierda sujeta el cordero sobre el libro, ambos atributos del santo. La pieza no está en una postura estática sino que la pierna derecha aparece ligeramente adelantada, lo cual junto con la mano alzada le da cierto naturalismo.

Viste una túnica de piel de camello con escote de pico que deja al descubierto los tendones del cuello, incidiendo en el mencionado naturalismo. Sobre la túnica lleva un manto corto que le cae desde el hombro izquierdo, pasa por debajo del otro brazo y se cruza por delante para coger sus extremos con el libro que sostiene en la mano izquierda. La vestimenta a su vez se recorta a picos sobre las piernas cilíndricas y algo toscas, mostrándolas desnudas desde las rodillas y dejando al descubierto la simpleza de su talla.

▲ San Juan Bautista. Hispanofllipino. Siglo XVIII. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja.

Presenta la mirada baja con gruesos párpados superiores, pómulos marcados y orejas con los lóbulos alargados, características orientalizantes más propias de las piezas del siglo XVII, pero repetidas en los albores del siglo XVIII. Estas facciones son similares a las del San Juan Bautista de la Catedral de Badajoz, España, donado en 1682 desde Filipinas, junto con la imagen de San Miguel.

Otros rasgos faciales más occidentales son la nariz recta y fina, la boca de labios proporcionados enmarcada con un bigote lacio con puntas enérgicas, y la barba rala que se divide en dos puntas, dejando libre la parte superior de la barbilla.

En las piezas del siglo XVIII es abundante la ornamentación, principalmente en las vestiduras. En este caso conserva la policromía en el pelo y barba, con fondo marrón y toques dorados por la parte externa. Además, la piel de camello con la que se cubre tiene pinceladas marrones y el manto está decorado con motivos florales en el reverso y líneas horizontales en el anverso.

Fernando III el Santo

Fernando III de Castilla y León, recibió la corona castellana de su madre doña Berenguela en 1217, tras largas disputas sucesorias. En 1224 tras finalizar la tregua con los almohades inicia la conquista del sureste peninsular y el valle del Guadalquivir. Seis años después, en 1230 y en el transcurso de sus campañas militares parte de España, consigue ser proclamado rey de León, al morir su padre, con lo que esta forma se producía la unión de los reinos de Castilla y León. A partir de aquí se produjeron los éxitos más conocidos de Fernando III, como la conquista de Córdoba en 1235, la del reino de Murcia en 1245, la de Jaén en 1246, o la de Sevilla en 1248. Su muerte se produjo el 30 de mayo de 1252[16].

Tras su fallecimiento comenzó a crecer su culto, con un primer intento de beatificación en 1511,

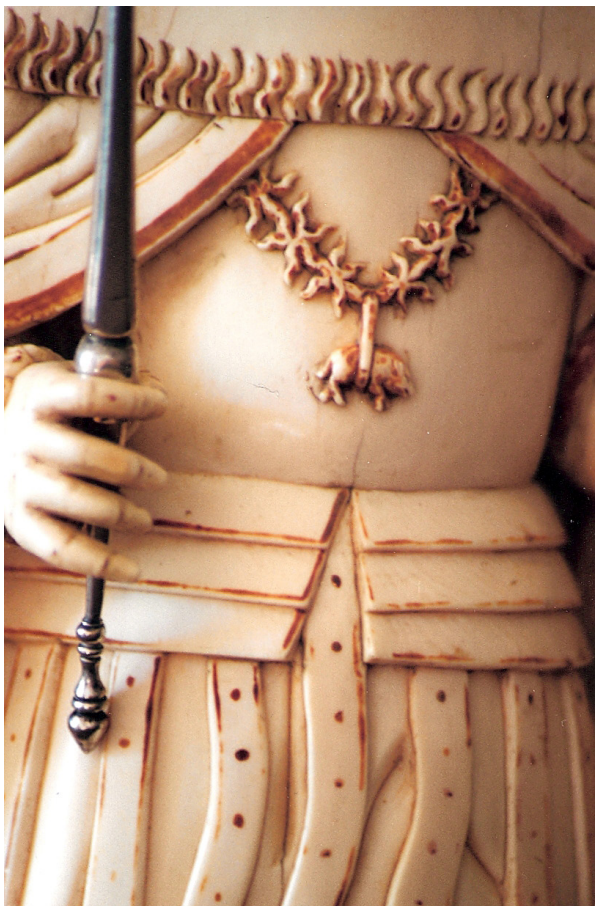
▼ Fernando III, el Santo. Hispanofllipino. Siglo XVIII. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja.

ya que fueron ejemplarizantes sus hazañas para pacificar y unificar los reinos peninsulares. De este modo las primeras representaciones de Fernando III reflejan a un rey entronizado y con un halo de santidad precisamente para promover su santificación. Posteriormente su iconografía más repetida, como Monarca Universal, es la descrita en las fiestas sevillanas de 1671 por motivo de su canonización, siendo particularmente modélica la escultura que realizara de él Pedro Roldán[17].

El modelo al que remite la escultura que nos ocupa es en cambio el de un ejemplar en madera que se conserva en el Museo de San Agustín en Manila, más afín a estas últimas representaciones del santo, pero con algunos detalles que nos indican que probablemente se inspiró en alguna de las estampas de monarcas españoles realizadas en la época, ya que aparece con la espada y la capa, pero no con el orbe característico de su representación tras la canonización[18].

Fernando III el Santo, se muestra vestido con gorguera, peto de armadura, gregüescos por encima de la rodilla y botas altas con borde vuelto. Como símbolos reales luce el Toisón de oro, manto largo con muceta rematada en flecos, corona y cetro de plata; aparentemente le faltaría en su mano izquierda el orbe como símbolo del poder universal al dar un avance muy importante a la conquista frente a los musulmanes. Presenta una postura hierática, tan solo alterada por la flexión de los brazos a la altura del codo hacia delante y la posición de la pierna izquierda adelantada ligeramente.

Lo más singular de la escultura que contemplamos es el rostro que contiene las características principales de la eboraria hispanofilipina. Por un lado la amplitud de la frente con el cabellos despejado de ella hacia atrás, los ojos rasgados con el párpado superior más ancho, los lóbulos alargados, y la doble papada de influencia asiática, que contrasta con la nariz fina, junto con el elegante bigote y perilla.



▲ Detalles de Fernando III, el Santo. Hispanofllipino. Siglo XVIII. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja.

La policromía se conserva por lo general en un buen estado, sobre todo en el cabello, ojos y boca, aunque también en algunos adornos dorados de la indumentaria.

Niño Jesús

Por último, el Niño Jesús aparece con uno de los brazos doblado a la altura del codo, lo que nos indica que formaba parte de un grupo junto a San José del que iría cogido de la mano. Desechamos la idea de que formara parte de una Sagrada Familia, ya que en este caso, debería presentar de estar los dos brazos alzados hacia sus padres. Una imagen mexicana, perteneciente a una colección particular, donde vemos al Niño con una cesta en la mano, creemos daría pistas para poder entender la apariencia original de esta pieza, muy alterada además por tener el otro brazo desaparecido pero en el que se percibe muy bien el enganche de madera donde se acoplaba el mismo.

El Niño Jesús viste con una túnica anudada hacia delante, y un manto abrochado en el torso. El cabello aparece suelto en forma de melena ondulada. Destaca como en las figuras anteriores la decoración floral muy parecida a la del manto de San Juan Bautista.

Conclusiónes

La búsqueda de los caminos de arte es ardua pero satisfactoria cuando se cierra el proceso de un conjunto artístico como el que hemos mostrado en esta investigación, lo que nos permite estudiar las peculiaridades de las donaciones del momento, en este caso, del siglo XVIII. Gracias a esta testamentaría de D. Manuel Silvestre Pérez del Camino comprobamos la tendencia que se tenía a establecer capellanía en todas sus ha-

ciendas, además de la que hemos estudiado de Castañares de Rioja, dotándolas de bienes muebles de distinta procedencia y donde destaca el conjunto de esculturas de eboraria hispanofilipina, sobre todo la extraordinaria imagen de Fernando III, el Santo, escasamente representada en marfil, y una de las únicas de la que se tiene conocimiento hasta la fecha.

▲ Niño Jesús. Hispanofllipino. Siglo XVIII. Iglesia de la Virgen de la Natividad. Castañares de Rioja.

[1] A partir de ahora AGN

[2] Cfr. Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica de rey Don Carlos II nuestro señor. Tomo V, reproducción facsímil de la edición de Julián de Paredes de 1681, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973, p. 205.

[3] Ibidem, p. 207.

[4]DE CADENAS Y VICENT, Vicente. Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII. Tomo III. Madrid: Ediciones Hidalguía. Instituto "Salazar y Castro" CSIC, 1978. p.256.

[5] MARTÍNEZ COSIO, Leopoldo. Los caballeros de las ordenes militares en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Académico de la Mexicana de Genealogía y Heráldica. 1946.p.156.

[6] Archivo General de Indias, a partir de ahora AGI, Indiferente 152, N. 12. Méritos de Manuel Silvestre Pérez del Camino, con fecha 22-05-1749. Foja 1recta.

[7] GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Pilar. Creación de casas de moneda en Nueva España. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.,1997. p.151.

[8] Cfr. VELÁZQUEZ, Mª del Carmen. El Marqués de Altamira y las Provincias Internas de Nueva España. México, El Colegio de México, 1976.

[9] AGI, Indiferente 152, N. 12. Méritos de Manuel Silvestre Pérez del Camino, con fecha 22-05-1749, fojas 4 y 5.

[10] MARTÍNEZ COSIO, Leopoldo, Op. cit., p. 156.

[11]AGN, Tierras. Vol. 895. Foja 1v.

[12]Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Escritura de fundación de 1760. Papeles sueltos, doc. Nº17. Libro de Fábrica de 1746-1801, f.85r. Recogido en SÁNCHEZ TRUJILLANO, Mª Teresa. El arte hispanofilipino en la Rioja. Los marfiles. Logroño. Museo de La Rioja. 1998. p. 58.

[13]AGN, Tierras. Vol. 895. Foja 19 r.

[14]Ibidem.

[15]Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Borrador de una carta escrita por el párroco en el reverso de una Licencia de enterramiento con fecha 12 de mayo de 1947. Recogido en SÁNCHEZ TRUJILLANO, Mª Teresa. "Los envíos de Indias. El Arte colonial en la Rioja". Anales del Museo de América. Nº9, 2001. Págs. 255-274.

[16]Cfr. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. Fernando III el santo: el rey que marcó el destino de España. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. 2006.

[17]TORRE FARFÁN, Fernando de la. Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor Rey S. Fernando, el tercero de Castilla y León. Sevilla. Casa de la viuda de Nicolás Rodríguez. 1671. p. 275.

[18]ESTELLA MARCOS, Margarita. La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales. Tomo II. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez. Madrid. 1984. pp. 283-284.