



Jesús

se encuentra
con su Santa Madre

U UPAEP

**MUSEO
UPAEP**

RELACIONarte

desde
la práctica
curatorial

DIRECTORIO

Emilio José Baños Ardavín.
Rector

Mariano Sánchez Cuevas.
Vicerrector Académico

Eugenio Urrutia Albisua.
Vicerrector de Investigación

Luis Fernando Roldán de la Tejera. *Formación,*
Director de Cultura y Liderazgo

Evelin Flores Rueda.
Directora del Museo UPAEP

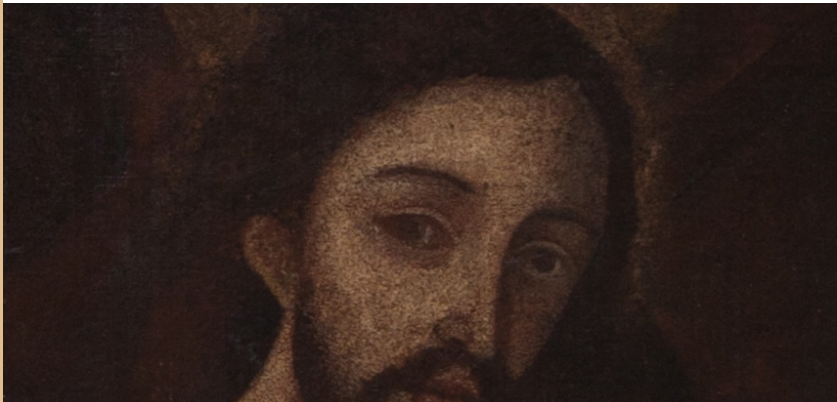
COMITÉ DE PUBLICACIÓN

Jesús Joel Peña Espinosa
Rocío Hitzel Fierro Trujillo
Evelin Flores Rueda
Mariana Cruz Ugarte


COLABORADORES

Noé Blancas Blancas.
Corrección de estilo
Vanessa Elizabeth Díaz Jorge.
Diseño editorial

ÍNDICE



PRÓLOGO Mariano Sánchez Cuevas	3
FICHA TÉCNICA	4
JESÚS EN CAMINO HACIA EL CALVARIO Jesús Joel Peña Espinosa	5
LA TRADICIÓN HISTÓRICO ICONOGRÁFICA DEL PASMO DE SICILIA: CRISTO COMO CAMINO DE SALVACIÓN Y MARÍA COMO ESPÍRITU DE FORTALEZA David Sánchez Sánchez	11
EL ARQUETIPO DE LA MADRE: MARÍA, MUJER DE VIRTUD Y FORTALEZA Leticia Marín Hernández	16
EL PROCESO JURÍDICO DETRÁS DE LA OBRA PICTORICA "JESÚS SE ENCUENTRA CON SU SANTA MADRE" Fernando Méndez Sánchez	20
EL VÍA CRUCIS DE PUEBLA COMO MATERIALIZACIÓN DEL PROYECTO UTÓPICO DE LA ANGELÓPOLIS Rodrigo Rojano Robledo	25
Ariadna Itzel Sánchez Ramírez	37
REVELARTE LOS SECRETOS DEL ARTE José Manuel Olvera Vega	37
EL PÚBLICO CON DISCAPACIDAD VISUAL Y EL ACERCAMIENTO AL ARTE POPULAR RELIGIOSO Mariana Cruz Ugarte	47



Relacionarte desde la práctica curatorial

Dr. Mariano Sánchez Cuevas

Vicerrector Académico

La práctica curatorial es la actividad artística que engloba acciones que van desde la exhibición del arte, la selección e interpretación de obras y el diseño museológico, hasta la investigación y la creación de textos. Se presentan en este número contribuciones de autores que nos invitan a admirar la belleza del arte sacro a través de narrativas plasmadas en sus artículos, provocando reflexiones personales como oportunidad de crecimiento y fortalecimiento de nuestras creencias y valores cristianos.

Para todo cristiano, el Via Crucis de Jesucristo –eje central de este número– es signo no sólo de sufrimiento y dolor, sino también de esperanza y promesa de una vida eterna. Por tal motivo, recorrer el trayecto de la pasión de Cristo a través de las diferentes estaciones de la cruz plasmadas en obras como *El Pasma de Sicilia*, de Rafael Sanzio de Urbino, y *Jesús se encuentra con su Santa Madre*, de autor anónimo del s. XVIII, nos conducen a centrar la mirada no sólo en la figura de nuestro Redentor, sino que también nos invitan a detenernos en la figura de María Madre de Dios como espíritu de fortaleza y Fe.

Sin lugar a dudas, siempre han sido inspiración de innumerables obras pictóricas, escritos y reflexiones, las representaciones de la Pasión de Jesús a lo largo de la historia; pero también de las interpretaciones del camino al Calvario ha surgido el proyecto arquitectónico del Via Crucis de la ciudad de

Puebla, formada por 14 capillas, y que tuvo su comienzo con la construcción del convento de San Francisco.

Reflexionemos sobre la figura de María, en su encuentro con Jesús –como pausa dolorosa del camino en silencio a su lado–: aun en medio del dolor por la proximidad de la muerte de su hijo amado, se convierte también en signo de esperanza, que reconforta con su cercanía y amor materno, siempre presente aun en el contexto de las tribulaciones y las injusticias, como las que actualmente podemos observar en nuestro entorno, en un mundo con realidades que claman ser atendidas y, por supuesto, que nos duelen, pero la esperanza de un Sí –como la de María–, no da la certeza de que pueden ser reformadas y orientadas al bien común, con la fuerza del dinamismo intenso de la oración al pie de la cruz, que nos descubre en nuestra fragilidad humana, pero que también nos envía a la misión de la acción transformadora de un mundo mejor, de paz, justicia y plenitud humana.

Querido lector, como has podido percibir a lo largo de estas primeras líneas en el prólogo, la lectura de los artículos que componen esta edición son una invitación a relacionarte nuevamente con ese camino de sufrimiento y esperanza del Via Crucis, desde los frutos de la práctica curatorial, con la mirada puesta en una vivencia de emociones, aprendizajes y motivaciones para el ejercicio de tu liderazgo transformador.



Altura 150 cm

Ficha técnica

TÍTULO:	Jesús se encuentra con su Santa Madre
AUTOR:	Anónimo
ÉPOCA:	Finales del siglo XVIII - principios del XIX
TÉCNICA:	Pintura al óleo sobre tela
COLECCIÓN:	Museo UPAEP

Ancho: 170 cm

Jesús en camino hacia el calvario

Jesús Joel Peña Espinosa

“Con una cruz oprimido, en la calle de Amargura, encuentra la Virgen pura, a Jesús su Hijo querido”. Con estas palabras, tomadas del ejercicio piadoso sobre los dolores de la Virgen, escrito por el capuchino fray José de Rafélbuñol en el siglo XVIII, puede sintetizarse el sentido devocional de una representación que parece combinar varios momentos y diversas versiones de la Pasión de Jesús, específicamente en su camino hacia el monte Gólgota, ese tránsito por la vía dolorosa que ha sido objeto de distintas composiciones plásticas en el arte a partir de los textos devocionales y místicos. Este pasaje es el que se plasma en la pintura que nos convoca a la reflexión desde diversas ópticas.

El lector pronto percibirá que hay carencia de firma, no tiene un estilo definido, es lograda por un pincel con manejo de la técnica, pero sin virtuosismo, su período de manufactura y su lugar de procedencia son dudosos, pero el cuadro obsequia más respuestas y posibilidades que las cuestiones planteadas.

A primera vista pareciera una obra menor, si se analiza desde las exigencias estilísticas y los cánones de la historia del arte aplicados para la cualificación de los méritos estéticos. Conviene recordar que forma parte de la colección denominada “arte popular”, que posee el Museo UPAEP, y desde esta tesitura, ofrece un amplio espectro para una comprensión amplia y profunda y, sobre todo, para RELACIONARTE a ti, amable espectador y lector, con esta obra.

El tema devocional que representa ha tenido fuerte tradición en la práctica religiosa del mundo católico desde hace siglos: meditar sobre los sufrimientos de María y de Jesús en el proceso de la pasión y muerte del redentor. Estos hechos, apenas narrados en los evangelios, fueron nutridos por algunos relatos de los llamados “evangelios apócrifos” y, en los siglos XVI y XVII, por escritores místicos –entre ellos, Sor María de Jesús de Ágreda–, quienes abundaron en detalles percibidos mediante las visiones que afirmaron habían tenido de

Profesor investigador, por oposición, en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Doctor en Ciencias Sociales por el Colegio de Michoacán, Maestro en Historia del Catolicismo por la Universidad Pontificia de México, Licenciado y Maestro en Historia por la Universidad Autónoma de Puebla.

aquellas horas esenciales para la piedad católica. Si revisamos los cuatro evangelios, notaremos que San Lucas registra ciertos instantes del camino hacia el Calvario, como la intervención de Simón de Cirene y sus palabras a las mujeres de Jerusalén; Mateo menciona al de Cirene; y el apóstol Marcos coloca los nombres de los padres de este mismo personaje. No hay más.

¿De dónde sale la cuarta estación del Vía crucis y el cuarto dolor de María? Porque los dos misterios en ambas devociones conver-

gen en esta pintura. Una fuente antigua es el evangelio apócrifo denominado Actas de Pilato, una de cuyas versiones ofrece detalles de la subida al Gólgota. Dicha narración refiere cómo el apóstol Juan fue por María para avisarle lo que estaba ocurriendo; rápidamente la Virgen acudió, en compañía de Marta, María Magdalena y Salomé; luego preguntó a Juan dónde estaba su hijo y al señalarle éste hacia Jesús con la cruz a cuestas y con el cuerpo escarnecido, ella cayó desmayada hacia atrás y quedó bastante tiempo en el



suelo. Este momento es conocido como el “Pasma de María”, que en la pintura ha visto varias representaciones, de las cuales, una de las más influyentes es la obra que analiza David Sánchez y Sánchez en otra parte de este volumen, apuntando importantes hitos en el proceso histórico para construir la expresión artística del relato.

Dos autores ampliamente conocidos por los pintores de la época moderna, Juan Molano (Historia de imágenes y pinturas sagradas) y Francisco Pacheco (Arte de la pintura), abordaron el tema en sus respectivos tratados, buscando esclarecer si debía colocarse a Simón de Cirene cargando la cruz detrás de Jesús o quitándosela de los hombros para que no desfalleciera, así como el tipo de vestimenta que debía portar Jesús en las pinturas de este pasaje. Ambos tratadistas se apoyaron en los Padres de la Iglesia para sacar conclusiones. Lo menciono porque esto demuestra que no era sencillo ni una banalidad decidir el sitio que cada personaje ocupa en una representación, así como sus características y color. El interés radicaba en que la imagen representara las verdades de los sucesos descritos en los evangelios, aunque no estuvieran de forma explícita, es decir, plasmar mediante símbolos cuestiones de fe meditadas a la luz de la mente humana. En el capítulo escrito por Fernando Méndez Sánchez acerca del proceso judicial sobre Jesús, se puede observar cuántas cosas existen detrás de una imagen y las líneas escritas que le dan origen.

A los personajes consignados por el Nuevo Testamento, añadió la tradición aquellos asentados en textos más tardíos que fueron recuperados por las

prácticas devocionales. Antonius Ginther, sacerdote y escritor alemán, publicó en 1711 una influyente obra sobre los dolores de María durante la pasión de Cristo; en ella dice que al frente de aquella procesión iba un “fiero rayón con un estandarte”, donde estaba escrita la sentencia de muerte para Jesús, y luego un escuadrón de soldados a caballo; le seguían los alguaciles y ministros con los instrumentos de la Pasión. Por otra parte, en su célebre y difundida obra *Mística Ciudad de Dios*, Sor María de Jesús anota que dos fierísimos sayones, que aterraban con su vista, iban jalando la sogá que pendía al cuello de Cristo. Con estas referencias es posible comprender cómo, a lo largo de los siglos, los relatos fueron influyendo en las composiciones pictóricas de esta historia y particularmente sirvieron para ilustrar la meditación sobre aspectos específicos denominados “estaciones del Vía crucis” y los “dolores de María”. El gusto de quien encargaba la pintura, su conocimiento de este tipo de detalles, la pericia del pintor y el contexto de la cultura espiritual, completaban la atmósfera en la cual se definían las características de un cuadro.

Si revisamos el material devocional, aún el contemporáneo, se observa que la IV estación del Vía Crucis –Jesús se encuentra con su madre en el camino del Calvario– y el IV dolor de María –la Virgen encuentra a su Hijo en la calle de la Amargura– refieren un mismo momento. Esto interesa para comprender la pintura porque contribuye a buscar el origen de cómo fue encargada y pintada. ¿Fue para un Vía crucis? ¿Se pintó para una devoción específica de alguna persona? ¿Qué tema re-

presenta específicamente?

La composición y técnica empleada por el autor es visible. Si se trazan líneas imaginarias sobre el lienzo, se percibe la existencia de ángulos y áreas precisas para los personajes centrales, que coinciden y establecen simetría. Por ejemplo, la imagen de Cristo cargando la cruz queda al centro y divide la escena en dos, quedando su ojo derecho exactamente sobre una

que se hiciera esta pintura, su mirada dirigida al exterior de la escena delata su “estar en el mundo”. La escena se desarrolla en un ambiente lúgubre, de penumbra, que busca despertar a la piedad compasiva del fiel; al fondo se ve el monte del sacrificio anunciando la crucifixión y la oscuridad que sobrevendría a la muerte de Cristo.

Manuel Olvera, en capítulo posterior, proporciona interesan-



línea, ese ojo con el cual mira firmemente al espectador buscando producir en él fiel la contrición por el reconocimiento de los pecados que significan ese pesado madero que porta sobre el hombro; todo ello queda contenido en un triángulo. El sayón que tira de la soga y la Virgen María tienen la misma altura y sus ojos están simétricamente alineados. Pese a no tener una técnica muy depurada, los rostros de María y del apóstol Juan manifiestan el pesar por el acontecimiento que están viendo, mientras que el rostro de “el Cirineo” posiblemente corresponde a quien pagó para

tes detalles de la materialidad y repintes de que ha sido objeto el lienzo, los cuales deben tomarse en cuenta para pensar que ya no vemos absolutamente la intención original: el pintor trató de llevar al cuadro un tema, para lo cual escuchó a quien le pagó por la obra, leyó las novenas que corrían en aquel tiempo, miró estampas de libros dedicados al Vía crucis y los dolores marianos, y seguramente habrá visto otras obras del mismo asunto. Décadas después otras manos intentaron reparar daños por el paso del tiempo, tratando de entender y mantener aquella intención original,

así llega a nuestra vista.

Los modelos para la composición abrevaron en los relatos ya referidos, así como en una larga y persistente práctica en la pintura del mundo moderno, y particularmente la novohispana, por plasmar este hecho. En distintas partes del centro de México, se hallan diversos óleos con enormes similitudes o ciertas variantes, los hay con mayores elementos iconográficos. Por ejemplo, en algunos María y Jesús realmente cruzan sus miradas; en éstos el sentido es ese encuentro de ambos en la vía dolorosa; en otros, como es el caso de la pintura que nos ocupa, lo acompaña caminando detrás del cortejo y el énfasis se pone en ese andar de todos hacia el Gólgota. Hay obras en las que Jesús ve hacia el fiel, y otras en que ve el camino que lleva al cadalso. Un par de ejemplos para ilustrar lo

dicho: la pintura en el sotocoro del Santuario de Nuestra señora de Tzocuilac (Cholula, Puebla) fechado en 1858 y la obra que está en el templo conventual franciscano de la ciudad de Tlaxcala, hecho hacia 1730.¹

Son casos muy cercanos a la ciudad de Puebla, y enmarcan temporalmente el período del crecimiento devocional hacia los diversos misterios de la pasión de Cristo, promovidos en la región por los terciarios franciscanos, y en la angelópolis por la pequeña cofradía de servitas que se asentó en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, emplazada junto al río de San Francisco, que dio énfasis a la meditación sobre los dolores marianos, sobre la madre sufriente del Redentor, aspecto esencial en este cuadro que estudia Leticia Marín en uno de las secciones de este cuaderno.



En el contexto de su posible elaboración, que oscila entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, existía una tendencia de la Iglesia por dar matices más profundos e íntimos a la práctica piadosa, lejos de las excesivas y coloridas manifestaciones materiales que alcanzaron los actos populares de culto, lo cual explicaría esa tendencia a oscurecer la escena. Considerando a los dos personajes principales, es oportuno añadir que durante la segunda mitad del siglo XVIII el culto a Jesús Nazareno alcanzó una amplia difusión y aceptación en el obispado de Tlaxcala-Puebla, a partir de la adoración rendida a la imagen que se halla en el templo de San José de la angelópolis. Por su parte, los terciarios franciscanos impulsaron notablemente la veneración a la Virgen de los Dolores y el ejercicio de su novena y meditación de los dolores y gozos marianos; tan sólo en la ciudad de Puebla, esta advocación tuvo tres sitios de culto (la capilla junto al río de San Francisco, la capilla cercana al hospital de los betlemitas y el chapitel levantado hacia el sur, tres cuerdas más allá de la plazuela de Los Sapos). Así mismo, la cuarta capilla del Vía crucis edificado en el barrio de San Francisco –del cual dan cuenta Rodrigo Rojano e Itzel Sánchez, en este mismo volumen– marcaba un hito en la praxis religiosa de la Semana Santa para la ciudad.

Finalmente, esta obra que forma parte del Museo UPAEP, es un ejemplo de la necesidad que existía por plasmar las devociones más importantes para la sociedad de nuestra región, prácticas religiosas en perfecta sintonía con el desarrollo de la cultura católica en la moder-

nidad. El culto cristológico y mariano de carácter pasionario fue central, hasta ya muy entrado el siglo XX, en que el tema de la resurrección se impulsó desde los púlpitos. Este cuadro es arte popular por todo el contexto y fondo doctrinal que contiene, además de la calificación que los principios de la historia del arte aplican al análisis estilístico. El objetivo de su manufactura, como toda pintura que ahora llamamos “obra de arte”, era servir como vía para la expresión de la fe, para conmover al espíritu. Probablemente, esta pieza en particular formó parte del ajuar litúrgico de algún templo ciudadano o en un pueblo de indios, quizá en la capilla doméstica de alguna casa de cierto nivel socioeconómico; las posibilidades son múltiples. Observarla y entenderla remite a ese largo proceso histórico en el desarrollo de la doctrina, las devociones, las imágenes, los recursos impresos y los orales, como los sermones y la catequesis; todo ello, puesto en las mentes de quien encargó y de quien ejecutó una pintura con una escena de la cual existe riqueza en templos y repositorios museísticos.

Al final de las reflexiones que forman este cuaderno hay una propuesta audaz de Mariana Cruz, para mirar la pintura con la curiosidad e interés que ha desarrollado nuestra época de amplitudes tecnológicas que nos abren a un mundo de otras interpretaciones y percepción multicultural.

Las fotografías de ambas obras son cortesía de Anastasio Juárez Herrera.

Referencias

Molano Juan de, *Historia de imágenes y pinturas sagradas* (cur. y trad. de Bulmaro Reyes Coria), México: UNAM, 2017.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Faxardo, 1649.

Pradillo y Esteban, José Pedro, “Circuitos penitenciales. Los Vía Crucis como sendas de perfección”, *Indagación. Revista de historia y arte*, núm. 2 (1996), 67-90, disponible en: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/9515>

Rafélbuñol, Joseph de, *Vía Crucis, Dolores de la Virgen y de San Joseph*, Murcia, Impreso por Juan Vicente Teruel, disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=6SrhB659OCUC&pg=PA3&dq=rafelbu%C3%B1ol+via+crucis+dolores+virgen&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi_kvK-BqYbxAhXqQ98KHZYMAJQQ6AEwAAnoECAUQAq#v=onepage&q=rafelbu%C3%B1ol%20via%20crucis%20dolores%20virgen&f=false

Otros recursos sugeridos

Muñoz Jiménez, José Miguel, “Sobre la «Jerusalén restaurada»: los Calvarios barrocos en España”, en *Archivo Español de Arte*, LXIX, núm. 274 (1996), 157-169, disponible en: <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/586>

Porto Mauricio, Leonardo de, *Vía Crucis explanado y ilustrado con los Breves y declaraciones...*, Madrid: Imprenta de la Vda. de Manuel Fernández, 1758, disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=22676>

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires: Fundación Tarea 1998.

La tradición histórico iconográfica del Pasma de Sicilia: Cristo como camino de salvación, María como espíritu de fortaleza

David Sánchez Sánchez¹

¹ Director de la Facultad de Humanidades de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, director de los programas Lic. Humanidades y Gestión Cultural y Maestría en Estudios Históricos, coordinador-fundador de la Academia Persona e Identidad Mexicana UPAEP, miembro del Centro de Estudios Guadalupanos (CEG), miembro del Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra (España), miembro de la Asociación de Estudios Americanos del Principado de Asturias (AEAPA), colaborador y vinculador del Cuerpo Académico de Cultura Novohispana (CACN), miembro ponente del Colegio de Estudios Guadalupanos (COLEG) de la Universidad Intercontinental, miembro del consejo editorial del Boletín del COLEG y vocal científico académico fundacional de SOPHVM de filólogos humanistas.

² Mateo 27:31-33, Marcos 15:20-22, Lucas 23:26-32 y Juan 19:16-18.

³ Vía crucis: «Calvario, camino señalado con cruces o altares, que se recorre rezando en cada uno de ellos en memoria de los pasos de Jesús hacia el monte Calvario» (Diccionario de la Real Academia Española, DRAE).

⁴ Referencia anterior a la reforma de Juan Pablo II en 1991 donde se estableció un nuevo Vía Crucis con 15 Estaciones basadas en el Nuevo Testamento.

⁵ Galtier Martí, Fernando Buenaventura, «Los orígenes de la iconografía de Jesús Nazareno», en: Aranda Doncel, Juan (Coord.), Actas del Congreso Nacional «La advocación de Jesús Nazareno», vol. 1, 2017, pp. 313-338.

El Camino al Calvario ha sido uno de los grandes momentos representativos e iconográficos de la historia de la humanidad. La tradición católica, con el arte cristiano, conmemora diversos momentos de la Pasión de Cristo en una cosmovisión que une, de manera lineal, la condena de Jesús por Poncio Pilato, el sufrimiento de Cristo y la Gloria de Dios en la Salvación.² En su

“El Camino al Calvario ha sido uno de los grandes momentos representativos e iconográficos de la historia de la humanidad.”

representación mediante obras artísticas, literarias, procesiones, etc., se recorren diferentes Estaciones de la Cruz (Vía Crucis)³ que, aunque tienen un origen más antiguo, aparecen descritas en el relato de William Wey en su viaje a Tierra Santa en 1458. La representación artística de esta devoción, piedad, oración, meditación y Fe, ha invitado a los fieles y al público en general a reflexionar sobre las diferentes estaciones donde, según la tradición católica, Jesús sufrió por la salvación de los hombres.

Dentro de esa ruta piadosa y con un pleno mensaje de esperanza, nos centramos entre la Tercera y Quinta Estación.⁴ En ellas, de los evangelios apócrifos,⁵ se toma el momento de la representación de la madre de Dios que se encontró con su hijo

Jesús en el camino hacia el Calvario (Gólgota), lo que le supondrá una teoría de que le fue provocado un sufrimiento

mediante un desmayo o espasmo de agonía (spasmus), aunque realmente lo que se planteó, ya con el dominico Tommaso de Vio Cajetan (De spasma beatæ virginis Mariæ, 1506), fue que este espasmo resaltó realmente la dignidad de la Virgen que acompañó y resistió al dolor en un último esfuerzo por ayudar a su hijo en una promesa de resurrección y salvación eterna.

En la pintura bizantina de los siglos VI-XVI, así como en los primeros siglos del arte me-



Figura 1. Christ Bearing the Cross, c. 1490 Anonymous German 15th Century, Christ Bearing the Cross, c. 1490, hand-colored woodcut. Image ref: QL_A_140331_0786. Liszt Collection.

da en zona del Sacro Imperio Romano Germánico, que representa una disposición muy similar a la custodiada en MUSEO UPAEP (Jesús se encuentra con su Santa Madre, anónimo, siglo XVIII), respecto a una estructura idéntica de cinco personajes: Jesús, María, San Juan, Simón de Cirene y el trompetero.⁸

Las *Meditationes Vita Christi*, obra escrita por Pseudo-Buenaventura en el 1300, pero publicada a finales del siglo XV, comienzan una línea de dramatización de los textos canónicos de una manera más cercana a la piedad popular, que necesitaba de estas emotivas imágenes en la realización de cuadros, retablos, trípticos y figuras iluminadas, que serán numerosas desde el siglo XV.

Pseudo-Buenaventura describe:

Ella había estado presente cuando Pilato le mostró al pueblo coronado de espinas, y vestido de una vieja púrpura, y había también oído, Crucificadle, Crucificadle, pero no le pudo ver a causa del pueblo, de suerte que viendo la gente que iba hacia el monte Calvario, ella dijo a su sobrino San Juan: Sobrino mío, hazme este bien que yo pueda aun ver una vez a mi querido hijo antes que muera, a cuyo mandamiento quiso obedecer (no pudiendo decirle nada por el dolor que Él sufría) tomándola de la mano la llevó por una cierta calle a la puerta de la ciudad, y la ocasión se presentó, de suerte que en llegando Jesucristo llegaba al mismo tiempo con los dos ladrones, que habían sido condenados con él. Por esta causa la bendita Señora levantando sus ojos de lejos, para verle en medio de la prisa, ella le vio cargado de su pesante Cruz, de suerte que apesgado hasta tierra no se

dieval, se representaron estas estaciones en obras pictóricas y capiteles esculpidos que dieron paso, en el siglo XVI, a escenas más complejas en multitud de personajes que expresan sus sentimientos ante la pasión de Cristo. Se invita así a no ser indiferentes a ellos y asumir un posicionamiento ante dos posibilidades: sentenciar y otorgar tanto dolor a Jesús o acompañarlo y sufrir con la promesa de una gloria que acontecerá.⁶

Existe una xilografía⁷ coloreada a mano que data de 1490, crea-

6 Podemos citar en este aspecto la obra *Procesión al Calvario*, de Pieter Bruegel el Viejo (1564).

7 Xilografía: «Impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabada» (DRAE).

8 *Christ Bearing the Cross*, c. 1490 Anonymous German 15th Century, *Christ Bearing the Cross*, c. 1490, hand-colored woodcut Image ref: QL_A_140331_0786. Liszt Collection.

podía levantar. Y queriéndose acercar para hablarle no pudo, a causa del gran dolor que la afligía, de manera que en esta agonía ella cayó como muerta a sus pies, cosa que no fue menos amarga a Jesucristo que dolorosa, y echando su vista en ella, y queriendo mostrar que él sentía la pena, que ella padecía grabada en su corazón; cayó también todo cargado con su Cruz.⁹

Sobre esta narración desde el siglo XV, tenemos obras de referencia, como: Hoja de manuscrito de un Libro de Horas con la D inicial ilumina-

nada de Cristo llevando la cruz (anónimo, 1400, The Metropolitan Museum of Art), Jesucristo llevando la Cruz (Hans Multscher, 1437, Die Flügel des Wurzacher Altars), Cristo con la Cruz (grabado de Martin Schöngauer, 1480, Museo de Arte de Honolulu), Tríptico de La Crucifixión (Maestro de la Virgo inter Virgines, 1495, Bowes Museum), Cristo con la Cruz a cuestras (Hieronymus van Aeken Bosch, 1498, Palacio Real de Madrid), Cristo con la Cruz a cuestras (Alberto Durero, 1498, Biblioteca Nacional de España), Cristo camino del Calvario (Juan de Juanes y Vicente Macip, 1536, Museo del Prado) y Cristo con la Cruz a cuestras (Tiziano Vecellio di Gregorio, 1565, Museo del Prado).

Sin embargo, podríamos mencionar un antes y un después de esta iconografía en la introducción temática moderna que trata la obra de Rafael Sanzio de Urbino, Caída en el camino del Calvario (1515-1516), popularmente conocida como El Pasm

de Sicilia (Museo Nacional del Prado),¹⁰ inspirado a su vez por el grabado mencionado de Alberto Durero. Felipe IV pagó una alta cantidad económica para adquirir dicha obra en 1661 para el Altar Mayor de la Real Capilla del Alcázar de Madrid, donde serían bautizados los príncipes y a donde se trasladaron las reliquias de Carlos V y Felipe II. La iconografía de poder de esta re-

presentación mostraba un mensaje de una Iglesia que, como María, estaba sufriendo pero firme. Se mostraba un presente dramático

de rivalidades pero cuya lucha finalizaría gloriosamente, como el propio Calvario, con estandartes de justicia en alto y no de un SPQR¹¹ caído, estandartes izados al cielo por tanto de la justicia del Imperio Español y la santa religión ante las puertas de Jerusalén. En esta representación se resalta a San Juan, quien cuidó de María y da testimonio del momento. En su mensaje, el espectador puede elegir entre ser alguien sin rostro o sarcástico, sátiro y goyesco (Trompetero) quien se muestra falto de caridad y que marcó un camino de dolor y muerte a un injusto condenado; o puede decidir dicho espectador ser quien ayude en caridad a Cristo (Simón de Cirene) y ayude a María (Juan), entre sudor y sangre, en una pasión del tormento pero con fuerza y esperanza (Jesús y María), que terminará en una promesa de resurrección.

La circulación de esta representación continuó en los siglos XVII y XVIII, y durante el Barroco se extenderá con

9 Pseudo-Buenaventura, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesucristo*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659, pp. 159-161.

10 Rafael Sanzio de Urbino, *Caída en el camino del Calvario (1515-1516)*, popularmente conocida como *El Pasm* de Sicilia, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caida-en-el-camino-del-calvario/870c8293-1691-4a90-88ff-b554a2bc-3fe8>, consultado el 1 de junio del 2021.

11 *Senatus Populusque Romanus: "El Senado y el Pueblo Romano"*.



Figura 2. Rafael Sanzio de Urbino, *Caída en el camino del Calvario* (1515-1516), popularmente conocida como *El Pasma de Sicilia*, Museo Nacional del Prado. Copyright de la imagen © Museo Nacional del Prado.

mayor fuerza a los pasos procesionales vinculados a la Semana Santa, iniciados ya en el siglo XVI. De igual forma, dicha representación llegará al Virreinato de la Nueva España para expresarse en numerosos templos y devociones. Cabe destacar en este periodo la obra *Camino del Calvario* (anónimo, siglo XVII, Museo del Prado), *El Pasma de Sicilia* o *Caída ca-*

mino del Calvario (anónimo, 1650, Colección Municipal de Arte Ayuntamiento de Alcoy), *Jesús camino del Calvario y la Verónica* (Juan de Valdés Leal, 1690, Museo del Prado) y *Cristo camino del Calvario* (Giaquinto Corrado, 1766, Museo del Prado). En la obra *Cristo camino al Gólgota* (Giambattista Tiepolo, 1730, Thyssen-Bornemisza) a su vez inspirando en la *Subida al Calvario* (Tintoretto, 1566, Scuola Grande di San Rocco de Venecia), se muestran los estandartes SPQR aún en alto. En 1781, Domenico Cunego realiza grabados de *El Pasma de Sicilia* de Rafael Sanzio de Urbino (Estampas del Museo del Prado). Dicha circulación de grabados evidencian su relevancia iconográfica en este momento, que dan explicación a que en 1813, tras la invasión napoleónica de 1808 y la Guerra de Independencia, Napoleón I Bonaparte se apropiara y mandara llevar la obra original citada de Rafael Sanzio de Urbino a París, la cual no sería devuelta sino hasta 1822.

No avanzaremos más en el análisis de la evolución histórico iconográfica de esta obra de MUSEO UPAEP, ya que parece datarse a finales del siglo XVIII,¹² pero resaltaremos finalmente los siguientes puntos a destacar, que han sido dramatizados en ella en claras referencias a otras obras históricas: el peso de la cruz se representa considerable al arrastrarse en un extremo, como en la Baja Edad Media, para enfatizar el sufrimiento de Cristo; la mirada hacia el espectador tiene el giro de la obra de Hieronimus Bosch pero sin llegar a la fuerza en la expresión que realiza Tiziano en la obra *Cristo con la Cruz a cuestas* (1565, Museo del Prado); María está representada al

12 Citaremos, sin embargo, la obra *La Caída en el Camino del Calvario (El Pásmo de Sicilia)*, de José María Ibararán y Ponce (Puebla, México, 1854-1910).

13 *Ibid.*, *Meditaciones*, p. 29.

modo del Maestro Thomas de Coloswar (*El camino del Calvario*, 1427, Esztergom, Museo Cristiano); Simón de Cirene toma el rostro barbado como en un grabado, *Cristo camino del Calvario*, de Alberto Durero de 1509, en el ciclo de la “Pequeña Pasión”; respecto al sombrero de Simón de Cirene, corresponde a un sombrero de gente villana que tenía sombreros blandos y flexibles de copa redonda y ala ancha del siglo XVII (San Pedro Nolasco de Francisco Pacheco, Museo de Bellas Artes de Sevilla); la composición del Gólgota y del Trompetero tiene paralelismos con grabados del siglo XVIII; los estandartes caídos SPQR que en otro tiempo se representaron en alto, tocan suelo pegados al cuerpo del Trompetero, dejando al espectador el mensaje de que sólo los estandartes de la justicia merecen estar en alto; y el Trompetero tiene aires de la colección de grabados *Los Caprichos* de Francisco de Goya con su sonrisa sarcástica y goyesca.

A modo de conclusión, esta obra hace alusión por tanto a uno de los grandes momentos representativos e iconográficos de la historia de la

humanidad, donde podemos mencionar no a uno sino a dos personajes principales. Por un lado, tenemos a Jesús como camino de salvación. Pero igualmente tenemos a María como espíritu de fortaleza que se muestra firme pese a un profundo dolor, compartiendo los sufrimientos de su hijo que bien puede ser un ejemplo a su vez para la propia Iglesia respecto al sacrificio y la Fe.

Este texto fue finalizado el día de las madres de 2021 y no podríamos terminar de otra forma que recordando las palabras de Pseudo-Buenaventura en dicha relación madre-hijo de este destacado momento del que MUSEO UPAEP custodia un valioso testimonio artístico:

...Y no pudiendo más sufrir ella inclinó su cabeza sobre su sagrado pecho, diciendo: ¡Oh mi alegría y salud!, ¡oh fuente de toda dulzura!, quién será el que me hará este bien de morir por vos: ¡Ay de mí! cómo podéis sufrir que yo padezco tanto por vuestro amor. Estas lamentaciones alborotaron de tal suerte a nuestro Salvador Jesucristo, que no pudiendo más hablar, se puso a llorar amargamente.¹³

Bibliografía

Galtier Martí, Fernando Buenaventura, “Los orígenes de la iconografía de Jesús Nazareno”, en: Aranda Doncel, Juan (coord.), *Actas del Congreso Nacional “La advocación de Jesús Nazareno”*, vol. 1, 2017, pp. 313-338.

Hamburgh, Harvey E., “The Problem of *Lo Spasimo* of the Virgin in Cinquecento Paintings of the Descent from the Cross”, *Sixteenth Century Journal*, XII, 1981, pp. 45-75.

Hernández Guardola, L., *El Pásmo de Sicilia (Caída de Jesús en el camino del calvario)*. Ficha 52 en *Caminos de Arte. La Luz de las Imágenes*. Valencia, 2011, pp. 258-259.

Krems, Eva-Bettina, *Raffaels Römische Altarbilder*, Múnich, 2002.

Pseudo-Buenaventura, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesucristo*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659, p.159-161.



El arquetipo de la madre: *María, mujer de virtud y fortaleza*

Leticia Marín Hernández¹

Carl Gustav Jung² fue uno de los primeros en utilizar la palabra ‘arquetipo’ durante el siglo XX, para dar sentido a una connotación completamente moderna. El término tiene sus raíces etimológicas en el griego <archetipon> que quiere decir “el principio del modelo”. Los estudios de este psicólogo, escritor y psiquiatra aportan a las diferentes ramas de la ciencia, ya sea social, humana o médica; se enfocan en la psicología arquetípica, hoy en día, una corriente funcional que permite comprender la psique humana y la historia del hombre.

Para lograr esta comprensión sobre el concepto, Jung menciona que se necesita trabajar desde las categorías históricas, y es que, si bien el concepto de arquetipo hace referencia a una imagen de origen arcaico, que predomina en el inconsciente colectivo³ de manera universal, la cual ha prevalecido en distintas generaciones, civilizaciones, surge de las interacciones humanas dentro de un contexto sociocultural. Los arquetipos⁴ cumplen con patrones que se van representando en la sociedad a partir de figuras ar-

“A la representación de la madre se le ubicará en la primera categorización.”

quetípicas (imágenes-modelos) que se encuentran plasmadas en las narraciones, los sueños, el mito, la religión, el arte; y es por estos medios que llegan a las generaciones subsecuentes.

Otra de las autoras relevantes para los estudios sobre arquetipos es Jean Shinoda Bolen,⁵ quien hace una división basada en las identidades femeninas griegas de la historia mitológica, las cuales son agrupadas de la siguiente manera: diosas vulnerables, diosas autónomas y diosas alquímicas.⁶ Con base en esta división, sitúa a la madre como una imagen femenina arcaica, presente en diferentes tiempos, civilizaciones y culturas; con roles, atributos y patrones similares.

A la representación de la madre se le ubicará en la primera categorización. Ella, se vuelve vulnerable al anteponer al otro

¹ Estudiante de maestría en Estudios Históricos.

² Considerado el padre de la psicología profunda, de origen suizo, nacido en 1875 y muerto en 1961.

³ Jung se basó en el trabajo de Freud sobre el inconsciente personal, para darle sentido a lo colectivo.

⁴ Jung, Carl Gustav. Arquetipos e inconsciente colectivo. España: Paidós, 1970.

⁵ Psiquiatra, analista junguiana. Sus estudios han servido a la historia del arte.

⁶ Shinoda Bolen, Jean. Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina. España: Ed. Kairos, 2010, p. 416.

bajo su cuidado. Alimentar, proteger, cuidar, son acciones que se han llevado históricamente a la vida cotidiana para salvaguardar a la humanidad. La madre tiene una conexión directa con el hijo, es este quien le da la jerarquía de madre; ella ejerce una función social, existe un derecho materno natural que connota a la mujer con un poder único e irrepetible, un vínculo irrevocable, insustituible e incomparable; apropiado por la sociedad y la cultura. Es así como trasciende el hecho y la acción, dejando escenarios en donde esta imagen de amor, protección y cuidado se convierte en un símbolo reconocido por la cultura.

Así, en los estudios históricos basados en la historia del arte y la historia de las mujeres, se analiza a María como modelo histórico-icónico dentro de la cultura judeo-cristiana en América, a partir de la representación iconográfica. Jesús se encuentra con su madre, de autor anónimo, producida a finales de los siglos XVIII y principios del XIX, la cual forma parte, actualmente, de la colección del Museo UPAEP en la ciudad de Puebla.

7 Loreto López, Rosalva, "Hermanas en Cristo. Balances, aproximaciones y problemáticas en el monacato novohispano" en *Mujeres de la Nueva España, Históricas Digital*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp

8 Rubial García, Antonio, "Las beatas. La vocación de comunicar" en *Mujeres en la Nueva España, Históricas Digital*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. pp. 119-142.

9 *Virtudes de María en la Biblia*. En *Textos Bíblicos.org*, 2018, recuperado de: <https://textosbiblicos.org/virtudes-de-maria-en-la-biblia/>

10 Director de la Facultad de Humanidades de UPAEP.

11 Investigador del INAH, Puebla.

rica. Menciona Rosalva Loreto: "Se puede sugerir que en América el amor a la madre de Dios fue un precepto de Fe que alcanzó un auge extraordinario. Para explicar este fenómeno social se logró una articulación cultural y sincrética: ciudades y pueblos, lo que explica su presencia como dedicaciones y patronatos marianos".⁷

La imagen, entonces, fue un elemento clave para la evan-

A lo largo de la historia, María se ha representado en diferentes facetas de su propia vida en los ojos y manos de artistas de todos los tiempos.

Los procesos históricos como el Descubrimiento de América, La Conquista y el establecimiento de una cultura virreinal a partir de uno de los elementos clave, como la evangelización de los pueblos amerindios, permitió que ese modelo judeo-cristiano llegara y se adaptara a Amé-

gelización. María y sus advocaciones virginales estuvieron presentes para guiar en los procesos virtuosos principalmente de las mujeres, como lo menciona Antonio Rubial: "El modelo de la Virgen María, casta y esposa, fue el que marcó los ideales de vida para las



Fig. 1. Jesús se encuentra con su madre.
Siglos XVIII-XIX. Museo UPAEP

mujeres en el mundo cristiano”;⁸ es así como se convierte en el arquetipo femenino novohispano por excelencia. Un modelo para la sociedad.

A lo largo de la historia, María se ha representado en diferentes facetas de su propia vida en los ojos y manos de artistas de todos los tiempos. Como se menciona en otros artículos de este volumen, uno de los mo-

mentos más trascendentes es la Pasión y Crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo. Es una escena bíblica en la que, a los ojos de los creyentes, de la cultura y de los elementos históricos, María se muestra vulnerable, firme y llena de virtudes tales como: fe, obediencia, humildad, disponibilidad, confianza,⁹ las cuales le permiten ascender como modelo femenino de la Iglesia.

Ella es el fiel ejemplo perfecto del arquetipo de la madre, siendo representada de diversas maneras y en distintos tiempos; pero la esencia virtuosa sigue siendo la misma. En sus artículos, David Sánchez ¹⁰ y Jesús Joel Peña ¹¹ hacen un recorrido de obras iconográficas sobre la pasión de Cristo, desde *Spasmo Beatae Virginis Mariae* (1506), *La Chirist Bearing the Cross* (1490), *El Pasma de Sicilia* (1515-1516) que son obras europeas, hasta las obras de arte popular en América, ubicadas en el Santuario de Nuestra Señora de Tzocuilac (1858) (Cholula, Puebla) o en el Templo Conventual Franciscano de la Ciudad de Tlaxcala (1730). Todas ellas permiten contextualizar los dones divinos con los terrenales, pero también coinciden en una imagen icónica predominante: la madre doliente acompañando el calvario de su hijo; es de esta

imagen que se debe de copiar la virtud, la entereza ante un hecho trágico y doloroso. Antonio Rubial afirma que, en cuanto a los modelos femeninos de virtudes en la Nueva España, fueron imitados en la vida cotidiana, ya sea como esposa, madre, hija, devota o

A lo largo de la historia, María se ha representado en diferentes facetas de su propia vida en los ojos y manos de artistas de todos los tiempos.

religiosa. Para el artista o para quien consumía esas obras, era importante resaltar el ejemplo del deber ser.

Con base en esta representación pictórica, y a través del análisis iconológico, se puede ver el lenguaje corporal de María (una imagen femenina vulnerable), el cual denota angustia y dolor a través de sus manos juntas sosteniendo un pañuelo, el cual seca las lágrimas de su rostro; éste refleja angustia en el ceño fruncido y la mirada hacia abajo; elementos todos congruentes con la circunstancia: ella es espectadora de uno de los hechos más atroces para cualquier madre en la historia, han golpeado, humillado, herido a su hijo. Sin embargo, en medio de ese gran dolor se encuentra firme, de pie, avanza junto a él en el camino de la Salvación. Cumple cabalmente y encierra lo que representa la maternidad: un juego de emociones entre el amor, el dolor, la virtud y fortaleza, una práctica realizada en los contextos cotidianos que, desde su forma arcaica, llegan hasta estos días abonando a la construcción de la identidad materna femenina mexicana.

Bibliografía

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Ed. Paidós, 1970.

Loreto López, Rosalva. "Hermanas en Cristo. Balances, aproximaciones y problemáticas en el monacato novohispano". En *Mujeres de la Nueva España, Históricas Digital*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp.

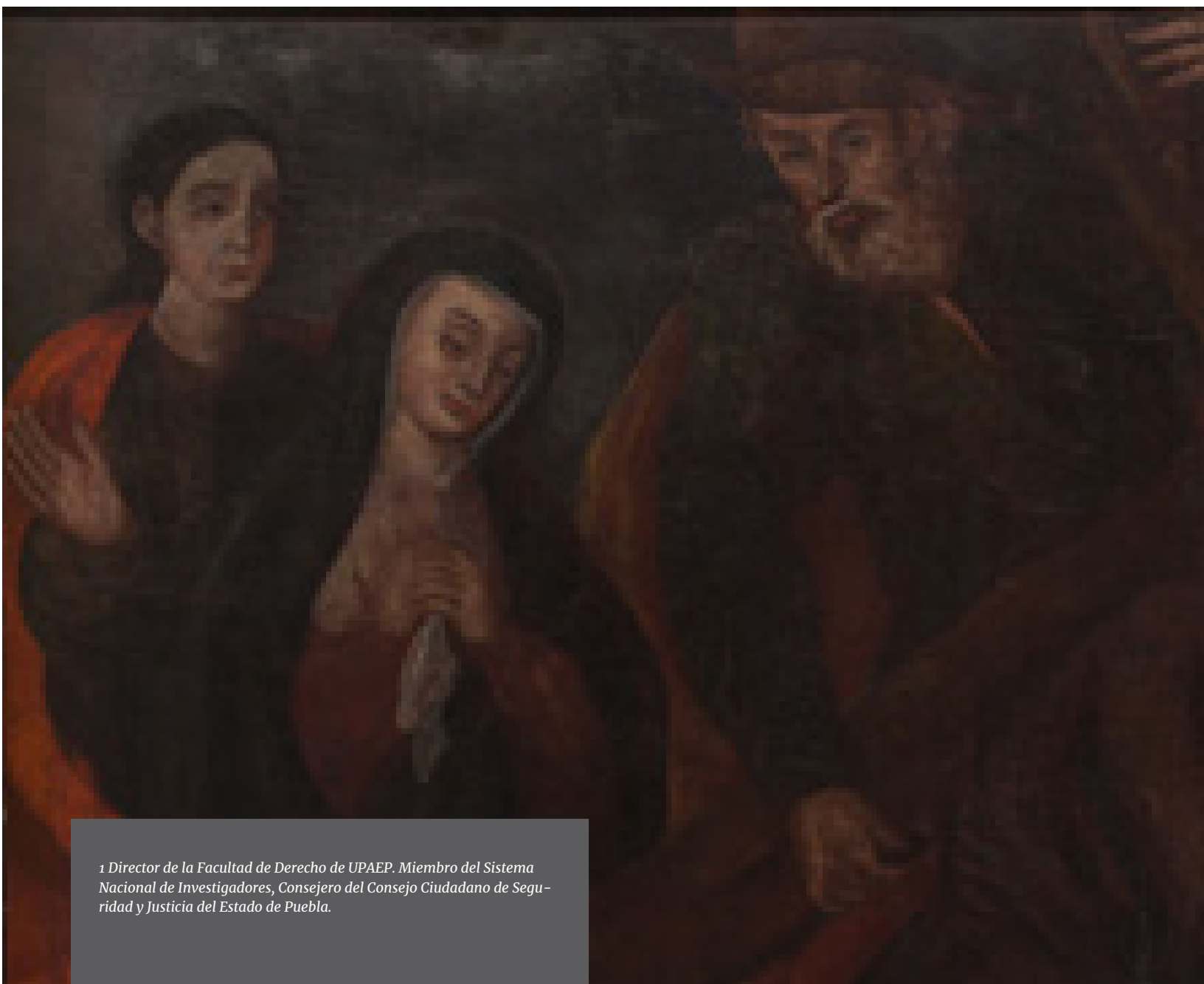
Rubial García, Antonio. "Las beatas. La vocación de comunicar". En *Mujeres en la Nueva España, Históricas Digital*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. pp. 119-142.

Shinoda Bolen, Jean. *Las Diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. España: Ed. Kairos, 2010, pp. 416.

Virtudes de María en la Biblia. En *Textos Bíblicos.org*, 2018, recuperado de: <https://textosbiblicos.org/virtudes-de-maria-en-la-biblia/>

El proceso jurídico detrás de la obra pictórica *“Jesús se encuentra con su Santa Madre”*

Fernando Méndez Sánchez¹



¹ Director de la Facultad de Derecho de UPAEP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Consejero del Consejo Ciudadano de Seguridad y Justicia del Estado de Puebla.

En la obra pictórica denominada Jesús se encuentra con su Santa Madre se observa un importante pasaje en la fundamentación de la fe católica: el Calvario recorrido por Jesucristo, como sanción del Derecho Romano.

El Estado y la jurisdicción romana se muestran a través de la palabra SPQR, ubicada en el extremo inferior derecho de la obra en análisis. Es un acrónimo, es decir, una palabra formada por las siglas de un enunciado completo, que, en el presente caso, hace referencia a la frase Senatus Populusque Romanus, que se traduce como “el Pueblo y el Senado romano”, palabras que

Jesucristo enfrentó dos acusaciones: blasfemia, por declararse hijo de Dios, y sedición, por su afirmación de poder destruir el templo y reconstruirlo; y tuvo que enfrentarse a dos tribunales distintos: el hebreo y el romano.

aparecen en casi todos los documentos legales, monedas y sellos desde la época de la República hasta el Alto Imperio.

Junto con la jurisdicción romana, el Derecho hebreo también tuvo una importante injerencia en la sentencia dictada en contra de Jesucristo; sin embargo, debe señalarse que en ambos casos se presentaron considerables violaciones al procedimiento, esto es, que la sentencia dictada fue resultado de un proceso jurídico en el que se pueden hallar violaciones a los derechos que, incluso en esa época, tenía cualquier persona acusada de un delito.

Jesucristo enfrentó dos acusaciones: blasfemia, por declararse hijo de Dios, y sedición, por su afirmación de poder destruir el templo y reconstruirlo; y tuvo que enfrentarse a dos tribunales distintos: el hebreo y el romano. El delito de blasfemia se entiende como la conducta de una persona de actuar o hablar de manera ofensiva en relación a una figura religiosa; en el proceso de Cristo, se halló este delito al declararse “Hijo de Dios”. Además, se encontró la acusación de que planeaba destruir el templo, tal como señala el Evangelio Según San Marcos, 14, 55-64:

55 Los jefes de los sacerdotes y todo el Consejo Supremo buscaban algún testimonio que permitiera condenar a muerte a Jesús, pero no lo encontraban. 56 Varios se presentaron con falsas acusaciones contra él, pero no estaban de acuerdo en lo que decían. 57 Algunos lanzaron esta falsa acusación: 58 «Nosotros le hemos oído decir: Yo destruiré este Templo hecho por la mano del hombre, y en tres días construiré otro no hecho por hombres.» 59 Pero tampoco con estos testimonios estaban de acuerdo.

60 Entonces el Sumo Sacerdote se levantó, pasó adelante y preguntó a Jesús: «¿No tienes nada que responder? ¿Qué es este asunto del que te acusan?» 61 Pero él guardaba silencio y no contestaba. De nuevo el Sumo Sacerdote le preguntó: «¿Eres tú el Mesías, el Hijo de Dios Bendito?». 62 Jesús respondió: «Yo soy, y un día verán al Hijo del Hombre sentado a la derecha de Dios poderoso y viniendo en medio de las nubes del cielo.»

63 El Sumo Sacerdote rasgó sus vestiduras horrorizado y dijo: «¿Para qué queremos ya testigos? 64 Ustedes acaban de oír sus palabras blasfemas. ¿Qué les parece?» Y estuvieron de acuerdo en que merecía la pena de muerte.

Las acusaciones no se realizaron al mismo tiempo, ya que la acusación de sedición fue posterior, a fin de que el Gobernador romano dictara sentencia en contra de Cristo. La aplicación casi a la par de ambas jurisdicciones, la romana y la hebrea, responden al momento histórico que se vivía. En el primer siglo de la era cristiana y octavo desde la fundación de Roma, Judea formaba parte del territorio romano de Siria, que estaba a cargo de un gobernador romano, mientras que la provincia de Judea estaba a cargo de un procurador también nombrado desde Roma, el cual respondía ante el gobernador. Las autoridades romanas convivían a la par con la familia real de Judea, que, tras la muerte de Herodes, se dividió a su vez en cuatro provincias, formando una tetrarquía a cargo de los hijos del fallecido monarca hebreo. Junto con dichos tetrarcas, existió para efectos de la jurisdicción criminal un Tribunal “nacional” denominado Sanedrín, a cargo del sumo sacerdote judío, quien era titular de una concesión romana para ejercer la justicia en su propio territorio, junto con otros setenta sacerdotes que juzgaban casos criminales con base en la Ley de Moisés. (Dentro de las principales cos-

tumbres jurídicas que debía observar el Sanedrín se pueden mencionar las siguientes:

El proceso no podía iniciar de noche.

Primero se debían escuchar los testimonios favorables al acusado.

Solamente la sentencia favorable se podía dictar el mismo día, ya que si era condenatoria debía dar tiempo a los jueces de reflexionar aún más el caso.

Se prohibía celebrar el proceso en vísperas de sábado (Sabbath).

Cabe señalar que de dichos derechos que debían ser observados durante el proceso de Cristo, dos fueron violentados, conforme el testimonio de los evangelios, ya que Jesucristo fue procesado de noche y su sentencia, siendo de muerte, fue dictada en el mismo día.

En referencia a la jurisdicción romana, debe señalarse que todo delito cuya pena implicara la muerte, caía en la jurisdicción del magistrado romano, por lo que el Sanedrín no podía realizar el juicio y mucho menos dictar sentencia; sin embargo, cabe señalar que este es un punto de discusión, ya que algunos autores afirman que los tribunales nacionales podían dictar la sentencia y solamente someterla a la confirmación de la autoridad romana, especialmente cuando se tratara de conductas sancionadas exclusivamente por los tribunales nacionales y no por la ley romana. La jurisdicción romana podía ejercerse sobre el caso de Cristo, con base en la denominada *cognitio extra ordinem*, que se aplica a conductas criminales extraordinarias, es decir, no reconocidas per se por la legislación romana, pero en las que se requería el ejercicio de cierto criterio por parte del magistrado encargado. Pero derivado de las violaciones del Sanedrín, la jurisdicción romana debió observar también violaciones al procedimiento, como fueron:

Falta de acusación formal del magistrado romano: ya que la acusación se realizó por el mismo Sanedrín sin participación de la autoridad romana, la cual, por el tipo de delito, tenía la jurisdicción, y no el tribunal nacional.

Falta de citación: que se observaba en el Derecho Romano.

Arresto ilegal: siendo que el arresto no obedeció a los preceptos romanos o hebreos.

El “Debido Proceso” es un precepto legal que garantiza a toda persona que, al momento de ser juzgada, se observen por el juez o tribunal todos los derechos de los que goza; y si bien en la época dicho precepto no existía, sí se establecieron derechos que el detenido tenía, y que, como se ha mencionado, fueron violentados en el caso de Jesucristo. Sin embargo, las violaciones mencionadas en párrafos anteriores no fueron las únicas, desarrollándose también violaciones a los siguientes principios:

Principio de imparcialidad. Jesús fue juzgado por sus enemigos, quien fungieron como juez y parte.

Principio de publicidad. El proceso tenía que hacerse ante el pueblo, pero se hizo en la casa de Caifás, a puerta cerrada.

Principio de defensa: no se concedió a Cristo la oportunidad de presentar testimonios a su favor, aceptándose solamente testimonios falsos, incluso después de cerrada la instrucción.

De igual manera, se impuso a Jesucristo una pena no contemplada por el Derecho hebreo, ya que, como se puede observar en la imagen y en los evangelios, Cristo fue condenado a la cruz, cuando, conforme a ley judaica, la pena debió ser de lapidación.

Fuentes de información

Biblia Latinoamericana (2009). <https://www.sanpablo.es/biblia-latinoamericana/la-biblia/nuevo-testamento/evangelio-segun-marcos/14>

Burgoa, I. (2010). *El proceso de Cristo.* México: Porrúa.

Escobar, I. (2007). *El proceso de Cristo.* Nicaragua: Hispamer.

Margadant, G. (2001). *Derecho Romano.* México: Esfinge.

Martos, J.A. (1994). “El proceso de Cristo. Aspectos jurídicos penales y procesales”. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, núm. 4.

Morales, J.I. (1989). *Derecho Romano.* México, Trillas.

El Vía Crucis de Puebla como materialización del proyecto utópico de la Angelópolis

Rodrigo Rojano Robledo¹
Ariadna Itzel Sánchez Ramírez²

De todo lo que se puede mencionar en torno a la obra Jesús se encuentra con su santa Madre, este artículo se centra en dos aspectos principales: el primero, implícito en el lienzo, es la importancia de la fe católica para los habitantes de la ciudad de Puebla; el segundo, materializado en la pintura, es la vista del Monte Gólgota, en la esquina superior derecha de la obra, lugar en el que, según los evangelios, fue crucificado Cristo.

En el siglo XVII se construyó en Puebla un Vía Crucis de tipo arquitectónico que tenía el objetivo de recrear el camino de Jesús en el monte Gólgota y cuyas características particulares lo convierten en un ejemplo único. Este proyecto es un ejemplo de la importancia de la tradición católica en el desarrollo de la ciudad de Puebla.

La Ciudad de los Ángeles fue concebida como un proyecto especial desde su fundación, por ello fue sede de importantes acontecimientos que construyeron la herencia que al día de hoy la convierte en Ciudad Patrimonio. Fundada el 16 de abril de 1531 con el nombre de Ciudad de los Ángeles,³ Puebla tenía como propósi-

1 Arquitecto, coordinador de colecciones Museo UPAEP

2 Estudiante de la Facultad de Humanidades y Gestión Cultural UPAEP

3 Fue el nombre oficial que se le dio a la ciudad, sin embargo, el nombre adoptado por los habitantes y que se oficializó con el tiempo fue el de Puebla.

to principal crear un asentamiento hispano en los territorios de la provincia de Tlaxcala, “un pueblo de cristianos españoles en el más conveniente y aparejado lugar que os pareciere”, según las instrucciones dictadas por la segunda audiencia,⁴ que aprobaban la fundación de la ciudad (Hirschberg, 1978: 190).

Siguiendo estas instrucciones, se sugiere como sitio de fundación un valle ubicado entre las ciudades de Cholula y Tlaxcala, bordeado por el río Almoloya⁵ y el Río Xonaca, en el cual no existía ningún asentamiento indígena. Aquel primer asentamiento, ubicado en lo que actualmente es el Barrio del Alto, se inundó llegada la temporada de lluvias, y fue reubicado al otro lado del río, donde actualmente se mantiene la primera traza de la ciudad.

Con el tiempo, Puebla llegó a ser la segunda ciudad más importante de la Nueva España. Desde su fundación se dotó de características que no compartía con ninguna otra ciudad novohispana hasta el momento, entre ellas, su traza perfectamente planeada, el emplazamiento en terreno libre de asentamientos indígenas o incluso su intención de ser habitada, en principio, solo por españoles. Estas particularidades son el reflejo de que existían voluntades políticas, religiosas, y económicas de consolidar una ciudad que sería escenario de ambiciosos proyectos de toda índole, muchos que sobreviven en la actualidad.

El proyecto religioso para Puebla comienza en el siglo XVI. Al tiempo de la consolidación de la ciudad, la Corona Española, con el propósito de evangelizar a los nativos del nuevo mundo, financió y envió a América a diferentes órdenes religiosas. Así, la Nueva España se pobló poco a poco de misioneros llegados desde Europa; los primeros, llegados en 1524, fueron los frailes de San Francisco, seguidos por la orden de Santo Domingo en 1526 y la de San Agustín en 1533.

Los franciscanos se establecieron formalmente en la Angelópolis desde su fundación. Para los frailes, el Nuevo Mundo, alejado de la corrupción de Europa, tenía el potencial de ser el terreno fértil para extender una cristiandad renovada y universal. Por ello decidieron que los territorios

4 Fue un órgano de gobierno, precedido por la Primera Audiencia, activo de 1531 a 1535, año en el que se establece formalmente el Virreinato de la Nueva España.

5. Actualmente conocido como río San Francisco; corre bajo el Boulevard 5 de Mayo.

de la ciudad eran propicios para poner en marcha la construcción de la Nueva Jerusalén.

También conocida como Jerusalén Celestial, este es un complejo concepto teológico compartido por el judaísmo y el cristianismo. Para estas religiones la ciudad de Jerusalén tiene un profundo valor espiritual, y para la fe católica representa la reconstrucción física de esta ciudad acompañada de la conformación de una comunidad católica renovada. Así, en 1535, el comienzo de la construcción del convento de San Francisco constituyó el primer eslabón del Vía Crucis de la ciudad de Puebla, un complejo arquitectónico compuesto por diferentes capillas que materializaba la idea de erigir en Puebla una comunidad utópica.

Para la tradición católica, el Vía Crucis representa el camino que realizó Jesús desde el momento en que fue condenado hasta su crucifixión y sepultura; el trayecto se divide en 14 estaciones. Esta tradición es tan importante para el catolicismo que se han creado diversas maneras de representarlo; las más sencillas constan de recorrer las 14 estaciones en el interior de un templo, donde cada una de ellas está representada en pinturas. En otros casos, este camino se lleva a cabo en el exterior, donde, según sus dimensiones y características se ordenan en diferentes tipologías.

El sacromonte, según Muñoz (1996), es la tipología más compleja de Vía Crucis y consiste en recrear el monte Gólgota,⁶ incluso en su topografía, construyendo, sobre una ladera, 14 capillas que representan las estaciones, en las cuales se albergan obras de arte que ilustran cada estación; muchos presentan una distancia total del recorrido de 1,321 pasos (aproximadamente un kilómetro) que, según la tradición, son los pasos que caminó Jesús con la cruz a cuestas. El de Puebla presenta estas características y precisamente se emplazó en el Cerro de Belén⁷ para emular la inclinación del monte del Calvario en Jerusalén.

La construcción del Vía Crucis poblano comenzó en el año de 1606, encabezada por la orden de San Francisco y con el apoyo de los devotos de la Angelópolis. El conjunto de 14 capillas iniciaba

6 También conocido como Calvario, se ubica a las afueras de Jerusalén; es el lugar en que los Evangelios narran que Cristo fue crucificado.

7 Actual cerro de Loreto, escenario de la Batalla del 5 de Mayo.



Figura 1. Vista área del Barrio del Alto. Los puntos destacados en color corresponden a la actual distribución de las capillas que forman el sacromonte

en el Templo de San Francisco y concluía cuesta arriba, después de 1,321 pasos. Este fue el primer Vía Crucis en la Nueva España de tipo sacromonte, y hoy día es el mejor conservado del país, pues sobreviven 13 de sus 14 capillas originales.

Gracias a fuentes que datan del siglo XVIII, se tiene conocimiento de que la procesión que se realizaba en este conjunto iniciaba por la tarde del Viernes Santo; partía del templo de San Francisco y culminaba en el Calvario. Los frailes de la Orden hacían la procesión llevando en hombros la imagen de Jesús Nazareno, acompañados por los fieles poblanos.

Como se aprecia en la imagen, el entorno urbano alrededor de las capillas ha evolucionado con el resto de la ciudad; durante un poco más de 400 años la zona en la que se emplaza este recorrido ha sufrido diversas modificaciones. Actualmente aún es posible reconstruir el camino que se realizaba, en Semana Santa. El orden de las capillas es el siguiente:

Primera estación: Jesús es condenado a muerte

Esta capilla se ubicaba al interior del templo de San Francisco, del lado izquierdo del altar. Hoy en día permanece en pie, aunque la advocación a la que se dedica es otra.

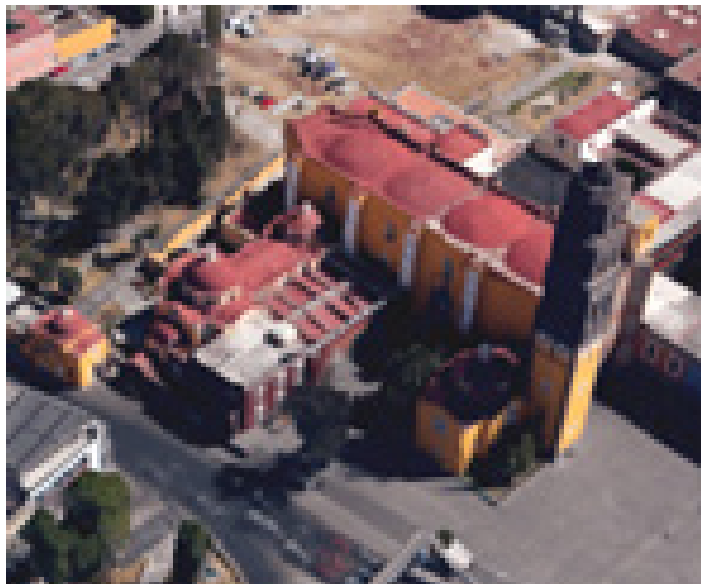
Templo de San Francisco (Av. 14 Oriente 1009, Barrio del Alto).



Templo de San Francisco (Av. 14 Oriente 1009, Barrio del Alto).

Segunda estación: Jesús carga la cruz

El espacio ocupado por esta capilla sigue existiendo como parte del templo de San Francisco, sin embargo, su uso ha cambiado y actualmente es una pequeña librería.



Tercera estación: Jesús cae por primera vez

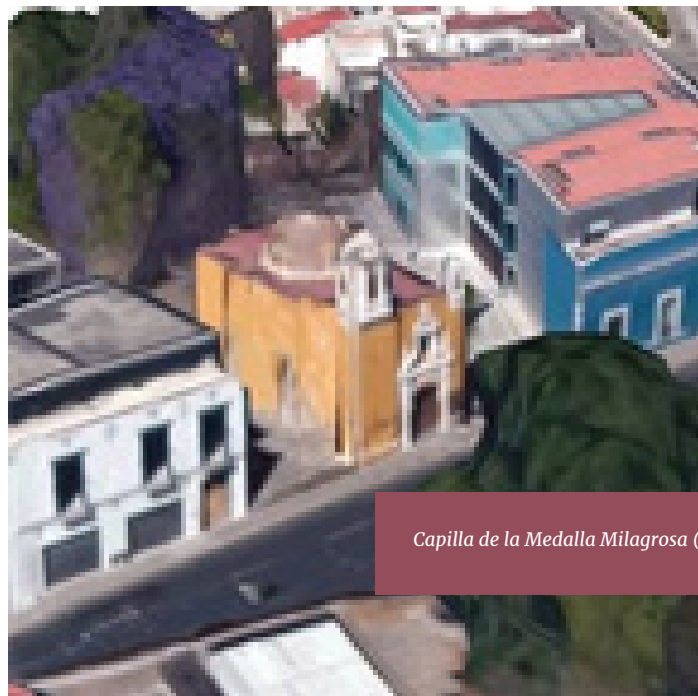
Como parte de la iglesia de San Francisco existía un muro que rodeaba al atrio, en él estaba adosada la capilla correspondiente a la primera caída; esta se perdió con la demolición del muro.



Capilla de la Macarena (Av. 14 Oriente 1009, Barrio del Alto).

Cuarta estación: Jesús encuentra a su madre

Actualmente dedicada a la Virgen de la Macarena, durante muchos años fue utilizada como almacén. En esta estación también se conoce como “los fieles amantes”.



Capilla de la Medalla Milagrosa (Av. 14 Oriente 1004, Barrio del Alto).

Quinta estación: Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz

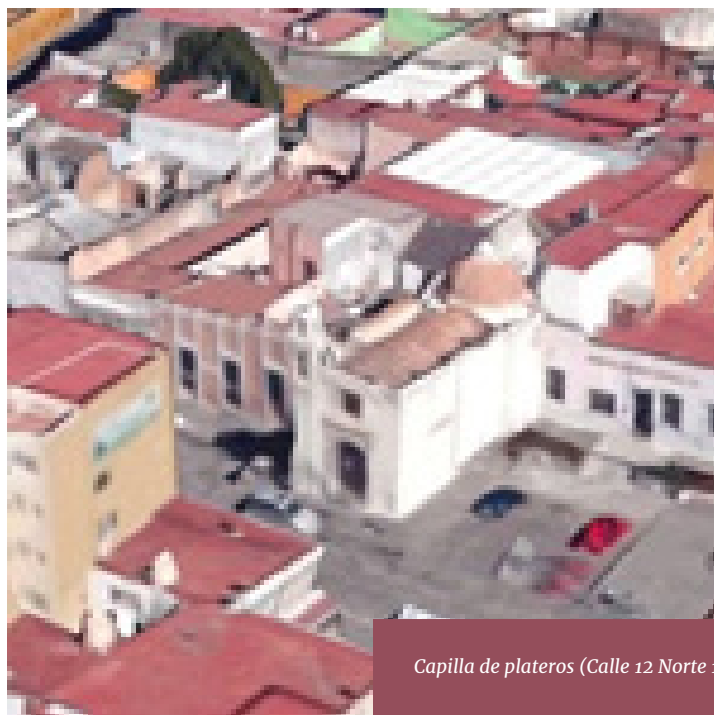
Esta capilla se dedica actualmente a la Virgen de la Medalla Milagrosa. Su arquitectura es muy particular debido a sus proporciones y la belleza de su fachada, en la que se incluyen dos pequeñas torres.



Capilla de la Verónica (Av. 16 Oriente 1204, Barrio del Alto).

Sexta estación: Verónica limpia el rostro de Jesús

Adosada a un costado de “Casa Aguayo”, esta capilla cuenta con muy pocas modificaciones en su arquitectura; de hecho, mantiene la disposición de capilla procesional con una entrada y salida independiente, lo que permitía un recorrido ininterrumpido.



Capilla de plateros (Calle 12 Norte 1808, Barrio del Alto).

Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.

Esta capilla forma parte hoy en día del Hospital Villaseca Esparza, es la única del conjunto que conserva su interior de estilo Virreinal. Es conocida también como Capilla de plateros, debido a la participación de este gremio en su construcción.



Capilla de las piadosas (Av. 22 Oriente s/n, Rincón del Bosque).

Octava estación: Jesús consuela a las mujeres que lloran por él

Conocida también como Capilla de las Piadosas, se ubica dentro de los jardines del Calvario; conserva en su fachada la rica decoración original de argamasa y ladrillo. En su construcción participó Alejandro Fabián, un importante personaje para la ciudad de Puebla.

El Calvario: Estaciones de la novena a la catorceava

Este conjunto es el más interesante del Vía Crucis de la Angelópolis, su configuración arquitectónica es muy particular, por tanto, no hay ningún espacio religioso similar en Pue-



la puerta de acceso hace referencia a la Puerta Dolorosa de Tierra Santa.

Novena estación: Jesús cae por tercera vez

Es la primera de las 6 capillas que componen el Calvario. De arquitectura sencilla, conserva los detalles originales de su fachada, sin embargo, el interior ha sufrido numerosas intervenciones.

Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras

Se conoce también como capilla del expolio, su situación actual es muy similar a la capilla que la precede.

Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz

Conocida como capilla de los pobres, según la

tradición, fue construida, con las aportaciones y el trabajo de los más necesitados, en la parte más elevada de la pendiente.

Duodécima estación: Jesús muere en la cruz

Esta estación es la más representativa del Vía Crucis. Resguarda en su interior imágenes alusivas a la Pasión y una colección de piedras de los lugares Santos. Actualmente en ella se llevan a cabo las celebraciones de la Semana Mayor.

Decimotercera estación: Jesús es bajado de la cruz y puesto en los brazos de su madre María

Esta capilla se sitúa a la derecha de la capilla de la Expiración, cuenta con una escalinata propia y una sencilla fachada rematada por una pequeña espadaña.

Decimocuarta estación: Jesús es sepultado

Esta es la última capilla del conjunto, tiene como particularidad que fue excavada en la piedra con el propósito de que fuera lo más parecida al Santo Sepulcro de Jerusalén. Su interior cuenta con parte de la ornamentación original.

La trascendencia del Vía Crucis de Puebla no se limita sólo a lo relacionado con su historia o las particularidades de su construcción; su papel para la evangelización y la consolidación de la identidad de los poblanos es también muy importante.

Si volvemos la mirada al proceso de evangelización, este supuso un reto muy complejo, al que los primeros religiosos decidieron enfrentarse buscando diferentes herramientas, entre las que hay que destacar al arte, recurso mediante el cual las enseñanzas del catolicismo encontraron el mejor medio para ser difundidas y aceptadas en las colonias de América. Además de ser una herramienta de comunicación visual, el arte como forma de expresión,

representa lo más profundo y espiritual del ser, por eso su estrecha relación con la religión, a través del arte, se han representado figuras religiosas con un alto valor simbólico, plasmado en diferentes medios como la pintura, la escultura o incluso la arquitectura.

El Vía Crucis de Puebla es el ejemplo perfecto de cómo el arte se convierte en un instrumento que acerca a los fieles a la comprensión de la religión, pero, más importante aún, crea los medios perfectos para relacionarse con ella desde lo espiritual, alimentando también la identidad local. Así, en la Nueva España, cada Viernes Santo los poblanos recorrían un camino que los conectaba con el recuerdo del sufrimiento de Jesús.

La llegada del Vía Crucis hasta la actualidad ha sido un proceso muy complejo. Durante el siglo XVIII, los templos que se construyeron en el centro, como la Catedral, fueron ganando mayor importancia; por ello, la procesión de Viernes Santo se trasladó del Barrio del Alto al primer cuadro de la ciudad. Estos cambios propiciaron el desuso de las capillas del Viacrucis. No obstante, el mayor golpe para este complejo vino en 1861, año en el que, por causa de las Leyes de Reforma, se prohibió la celebración de la Semana Santa en la ciudad.

En los años posteriores la mayor parte de las capillas permanecieron en el abandono y la procesión entre ellas, desarticulada hasta el siglo XXI. En 2005, se llevó a cabo un proceso de remodelación en el Barrio del Alto y sus alrededores, gracias al cual la mayor parte de las capillas del Vía Crucis fueron rescatadas. Para 2006 un grupo conformado en su mayoría por habitantes del barrio volvió a celebrar la procesión de Viernes Santo.

La herencia del Viacrucis va más allá del espacio físico, pues el arte que albergan sus capillas también es de gran importancia. Vale la pena, sobre todo, resaltar aquellas piezas que aún conservan su disposición original, ya que tenían la intención de complementar el sentido de cada una de las estaciones al representar en imágenes los sufrimientos padecidos por Cristo.

La obra Jesús se encuentra con su Santa Madre ilustra la relación entre las obras de arte y la capilla que las contenía. El cuadro representa un momento inspirado en la IV estación, “Jesús encuentra a María, su Santísima Madre”; y a pesar de que fue pintado aproximadamente dos siglos después de la construcción del Viacrucis, bien podría haber formado parte del arte contenido

en la capilla. Así, los fieles, además de recorrer el mismo camino que Jesús, se encontraban en cada pausa con imágenes llenas de expresión que recordaban el sentido de la procesión.

De esta manera, podemos entender la obra más allá de lo evidente, no sólo nos muestra a Jesús con la cruz a cuestas con el monte Gólgota de fondo; a través del análisis de su historia y contexto se entiende la relación entre la pieza y la sociedad en la que fue producida, en la que su valor no residía en sus valores técnicos o estéticos, sino en la devoción de las que el arte era depositaria.

La utopía planteada para la Ciudad de Puebla fracasaría por múltiples motivos; sin embargo, uno de los proyectos más ambiciosos relacionados con la fundación sigue vivo en las calles del Barrio del Alto, donde 13 de sus 14 capillas originales han sobrevivido a casi 500 años de nuestra historia. El Viacrucis de Puebla es sólo una parte de la enorme herencia artística y cultural que nos ha sido legada desde la expresión de la fe católica y es un componente fundamental de la identidad de los poblanos, independientemente de la fe que cada uno profesa.

Bibliografía

Valdivia, F. (Coord) (2012). *Guía de Patrimonio Religioso de la Ciudad de Puebla*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla.

Hirschberg, J. (1978). "La fundación de Puebla de los Ángeles - Mito y realidad". *Historia Mexicana*, 28(2), 185-223.

Muñoz, J. (1996). "Sobre la 'Jerusalén restaurada': los calvarios barrocos en España". *Archivo Español de Arte*, 274, 157-169.

Hernández, A. (2009). *El espacio público en el Centro Histórico de Puebla (México)* [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Tesis Doctoral en Xarxa.

García, L. & Castellanos, S. (2005). *La Angelópolis, replica de Jerusalén: una utopía novohispana. Simbolismo espacial de El Alto, en la ciudad de Puebla de los Angeles*. *Boletín oficial del instituto de antropología e historia. Antropología*, (78), 29-39.

Revelarte los secretos del arte

Rest. José Manuel Olvera Vega¹

Una obra de arte es un sistema de distintos materiales y elementos que al encontrarse armónicamente unidos construyen un objeto artístico, estético y simbólicamente funcional en determinados contextos sociales. El Museo UPAEP resguarda entre sus muros una colección de arte popular religioso, obras cuyo origen es desconocido y sus autores “anónimos” nos dan cuenta de las imágenes religiosas y objetos litúrgicos que en la historia de los antepasados poblanos se hicieron de ellos para ejercer su fe y devoción. So pretexto de reunión y estudio, el programa Relacionarte reclutó distintos especialistas para provocar miradas e intercambios alrededor de la pintura Jesús se encuentra con su santa madre. Al respecto, ya habremos con-

sultado distintos textos donde es referencia para entender miradas iconográficas, urbanísticas e incluso narrativas e históricas en torno al tema de la crucifixión que compete a este cuadro.

No hay que perder de vista que las obras de arte son producciones de individuos que han desarrollado habilidades según su entorno cultural, plasman ideas a partir de su contexto social y utilizan materiales respecto a su interacción geográfica. Igualmente, las obras de arte son susceptibles a adaptaciones respecto a su uso, función y apreciación dentro de la sociedad. Una obra de arte no está exenta de las transformaciones sociales y, por lo tanto, los movimientos ideológicos, tecnológicos y científicos de la humanidad

¹ Restaurador-conservador residente de proyectos de restauración de daños por los sismos del 2017.

quedan plasmados en ella.

Con tantos cambios en la historia y en la vida misma de las obras de arte, muchas veces lo que vemos puede engañarnos porque a veces hay huellas de este pasado que no son visibles a simple vista. Por esto, existen métodos de análisis y observación para conocer con más meticulosidad todo lo que se expresa en la obra de arte. A continuación, se describirán los resultados de la aplicación distintos métodos de análisis instrumental y reflexión que son el producto de la observación minuciosa en la materia y técnica para dar una explicación especializada de la relevancia histórica y cultural de la obra Jesús se encuentra con su santa madre, mismas que son usadas por las distintas ciencias aplicadas en actividades profesionales de

conservación-restauración, diagnóstico, autenticación y peritaje de obras de arte.

Partamos de algunos detalles que conocemos: Jesús se encuentra con su santa madre consiste en una pintura de óleo sobre tela de grandes dimensiones pero que aún es transportable. La escena se relaciona con la estación IV del viacrucis (más detalles respecto a la iconografía e historia de la escena se abordan en otros textos de la presente publicación). Se fecha en un periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX y se cataloga en una colección de arte popular religioso poblano. Con esta información es posible comenzar una indagación que nos auxilia a construir “un camino” para ir puntualizando qué más necesitamos saber y cómo podemos encontrar eso que nos interesa conocer. Es



Ilustración 1. Esquematización del sistema pictórico en capas, pensando que el reverso extremo es el soporte de bastidor y el extremo visible es la capa pictórica y el barniz de protección.

lógico iniciar con ésta pregunta ¿realmente es una obra producida entre los siglos XVIII y XIX? y dar inicio a este proceso de exploraciones físicas.

Siguiendo el entendido que una obra de arte es un sistema, el sistema de las pinturas sobre tela comprende un soporte conformado por la tela y el bastidor; una capa de base de preparación e imprimatura, la aplicación de capas de color y finalmente un barnizado de protección (Ilustración 1).

Los materiales que conforman este sistema depende de la época en la que se produce. En

aplicación de pinceladas, cantidad de color, tiempo de realización, conceptualización y concepción de la composición y escena, que dependen de la escuela o estilo artístico.

Para corroborar en una primera inspección nos valemos de observaciones minuciosas y puntuales en los materiales compositivos y la técnica de manufactura. Ahora abordaremos algunos aspectos relevantes para comenzar a descifrar si la obra es lo que parece.

Paleta cromática y secuencia técnico pictórica

Colores	Función plástica
Blancos	Ojos, vestimenta, nubes
Encarnaciones	Piel desnuda o sin cubrir
Ocres	Dorados, metales y resplandores
Rojos	Vestimentas
Naranjas	Vestimentas
Negros	Delineados, sombras
Azules	Vestimentas, fondos
Pardos	Sombras, fondos, cruz
Verdes	Vestimentas

el México, durante el periodo novohispano e inicios del México independiente encontramos que los materiales más usados para la pintura son específicos: Las telas pueden ser de lino o algodón; las bases de preparación de materiales como cola de hueso, carbonato de calcio o yeso; los óleos de las capas de color se conforman de aceites secativos extraídos de la linaza o nuez. Los pigmentos que se emplean en las pinturas varían según la época, costo y ubicación geográfica. La producción pictórica también varía según la

La paleta cromática consiste en el sistema de colores de la capa pictórica que empleó el artista cuando produjo su obra. Es importante analizar una paleta cromática porque, como se mencionó antes, el uso de determinados colores refleja si una obra fue producida en una época u otra, en una región geográfica, por un artista o escuela estilística específica² o incluso la importancia de una escena específica (iconografía). Podemos observar en Jesús se encuentra con su santa madre una paleta cromática constituida por los



Ilustración 2. Referencia de la paleta cromática estudiada para identificación de paleta cromática en Jesús se encuentra con su santa madre.

siguientes colores:

Algunos colores de dicha paleta cromática los podemos encontrar también en otras obras de la época, aquí ejemplificamos con dos pinturas de la misma temporalidad que ya han sido estudiadas por Mónica Marisol Zavala Cabello (2013), ambas de pintores anónimos: San Fernando y San Luis en compañía de papas, obispos y doctores seráficos, y Monjas.

De principio, se logra reconocer que los colores empleados por el artista si corresponden a los que otros artistas también usaban en el periodo del siglo XVIII. Sin embargo, esta información no es contundente. En principio, bien pudiera tratarse de una pintura de una

época más reciente pero que simula el estilo novohispano. Así, quien pinta simulando otra época puede usar materiales modernos, pero con los colores que se usaban antes. Para corroborar si son colores antiguos u actuales se realizó un análisis instrumental que trata de una espectrometría de fluorescencia de rayos X (FRX). A grandes rasgos, el FRX es un análisis científico que se encarga de “leer” el espectro de las emisiones de energía que liberan ciertos elementos de los componentes de una muestra de análisis cuando son sometidos a un nivel energético puntual (este estudio no puede hacer lectura de los elementos Litio, Berilio, Carbono, Boro, Nitrógeno, Oxígeno, Flúor y Neón).

Ilustración 3. Relación de paleta cromática común con Jesús se encuentra con su santa madre en Anónimo. San Fernando y San Luis en compañía de papas, obispos y doctores seráficos, segunda mitad del siglo XVIII, 3.59 x 2.94 m.

Los pigmentos son materiales inorgánicos donde algunos elementos pueden ser encontrados por el FRX. Así, este estudio permitirá identificar qué elementos existen dentro de los materiales pictóricos de Jesús se encuentra con su santa madre y optimizar la respuesta de la época de producción. El estudio se realizó por el Centro de Servicios de Alta Tecnología (CESAT) de la UPAEP, usando un equipo FRX marca Rigaku ZSK Primus sobre muestras solidas que no dañaron la pintura. Estos fueron los resultados:



Los pigmentos identificados en Jesús se encuentra con su santa madre también fueron encontrados en las pinturas de San Fernando y San Luis en compañía de papas, obispos y doctores seráficos y Monjas. Ambas comparten la paleta cromática y los pigmentos y se fechan en la misma temporalidad. Con estos elementos en común es posible confirmar la autenticidad de la obra en temporalidad y originalidad respecto al periodo de producción. A continuación, se puede observar la relación entre los pigmentos identificados en

Jesús se encuentra con su santa madre y las obras estudiadas por Zavala Cabello.

Las restauraciones de Jesús se encuentra con su santa madre

En un principio se explicó que las obras de arte también son afectadas por los cambios sociales. Las obras de arte muchas veces viven cambios en su historia: se venden o se regalan; se guardan por años o se exponen en las salas o recibidores; las mueven de lugar en el mismo edificio o se quedan en un solo sitio mucho tiempo. Hay veces que hay accidentes o los materiales naturalmente van envejeciendo y se forman huellas de estos años en la obra. Estos cambios, conocidos como alteraciones, pueden ser dañinos. Cuando una alteración daña una pintura se le nombra deterioro. La restauración es una profesión que se encarga de intervenir obras de arte para que puedan seguir siendo apreciadas pese a las alteraciones que ha vivido, y si es necesario, detener los deterioros que provocó el paso del tiempo y la sociedad.

Jesús se encuentra con su santa madre es una obra que está restaurada. Para identificar esta restauración se hizo una observación minuciosa que permitió identificar las siguientes intervenciones anteriores:



Ilustración 4. Relación de paleta cromática común con Jesús se encuentra con su santa madre en Anónimo. Monjas, ca. 1764-1767.



Ilustración 6. Fotografía donde se muestra el lado posterior de la pintura y el reentelado.

Intervención Reentelado

El reentelado consiste en colocar una tela nueva de soporte porque la original se encuentra muy dañada. Se observó que existe un reentelado en Jesús se encuentra con su santa madre, porque el lado posterior presenta un textil en buen estado cuyas características físicas son propias de textiles industriales, mismos que no corresponden a la época de producción.

Intervención Reintegración cromática

Consiste en aplicar nuevas capas de color en zonas donde la capa pictórica ya no existe o se perdió. Se identifica porque existen materiales nuevos que no son propios de la época de producción y se usaron algunas técnicas para diferenciar las capas de color nuevas de las originales. Además, con el uso de luz ultravioleta (UV) se observaron zonas de reintegración cromática cuya iluminación bajo esta luz es diferente a los materiales antiguos. En Jesús se encuentra con su santa madre se encontró el uso de blanco de zinc cuyo uso es más industrializado, y la técnica de reintegración cromática consistente en manchas.

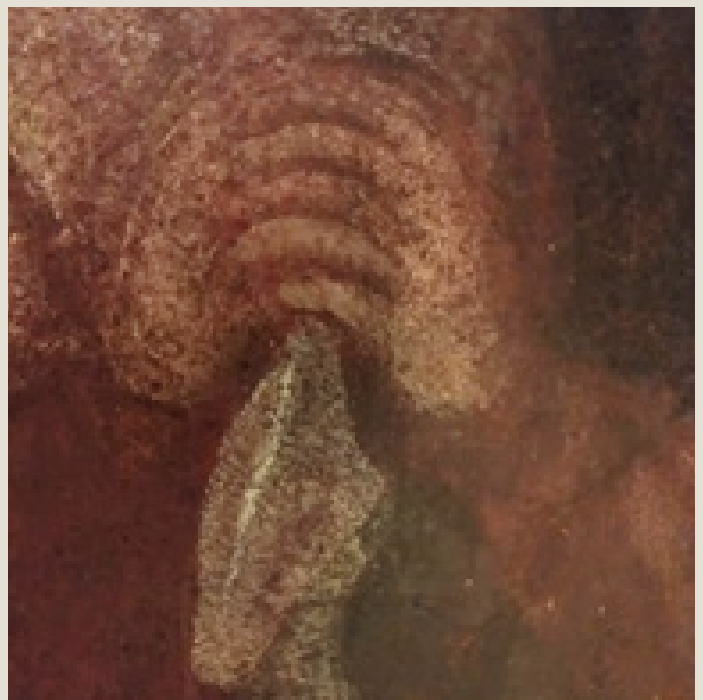
Ilustración 7. Detalle de la pintura donde se observan manchas en el paño que sostiene la Virgen. Estas manchas corresponden a la reintegración cromática.



Ilustración 9. Detalle de observación con luz UV, en el rostro de la Virgen es posible ver la diferencia de color generada por dicha luz entre los materiales nuevos y los materiales antiguos.

Intervención Barniz de protección

Esta es una capa nueva de barniz de protección para cuidar las nuevas capas de materiales de restauración y las capas originales. Este barniz solamente se pudo identificar con la observación bajo luz ultravioleta (UV) época de producción.



La restauración son acciones que responden a la necesidad de los usuarios frente a las alteraciones y deterioros de las obras. Hay casos como La Mona Lisa cuyo valor se debe a las alteraciones que ya tiene (un color amarillo-verdoso que presume su antigüedad y que si se elimina le resta importancia), o el famoso caso del Ecce Homo, cuya restauración fuera de los cánones y rompiendo el estilo original de la pintura mural trajo consigo una puesta en valor fuera de lo común. La forma en que un restaurador decide sus niveles de intervención depende de las necesidades de la sociedad y las condiciones del estado de conservación de la obra. Estas decisiones se toman a partir de criterios, que son los que plantean si se decide o no una acción.

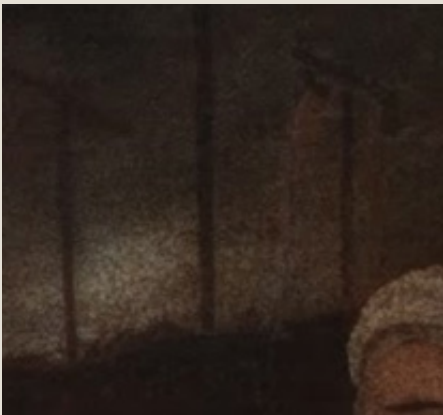
Aunque no se conoce cabalmente cuales fueron los criterios para restaura Jesús se encuentra con su santa madre, es posible sugerir algunas suposiciones:

Los rostros de la Virgen María y Jesús presentan un mayor nivel de reintegración cromática. Estos personajes son los más relevantes de la escena y por lo tanto hay más preocupación en que presenten una mejor apariencia que los otros.

Hay una unión de lienzos en la parte inferior, posiblemente comenzó a haber un desprendimiento en esta zona. Además, se observó que el textil original es bastante delgado. Para otorgar mayor fuerza al soporte se decidió realizar el reentelado, evitando daños futuros o la se-

Ilustración 5. Ubicación del origen de las muestras empleadas para el estudio FRX en relación a su color

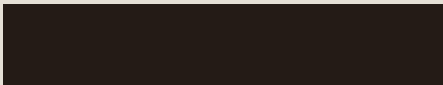




Muestra 1 – Fondos y materiales de restauración

Elementos identificados (FRX)

Silicio (Si), Calcio (Ca), Hierro (Fe), Zinc (Zn)



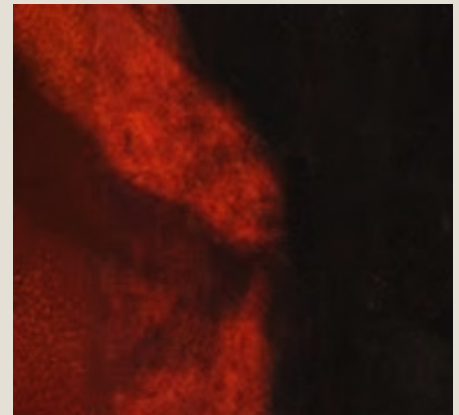
Muestra 2 – Blancos y materiales de restauración

Elementos identificados (FRX)

Si, Ca, Fe, Zn, Plomo (Pb)

Relación de compuestos

Óxidos de hierro, Silicatos Carbonato / Sulfato de Calcio Óxido de Zinc, Carbonato de plomo.



Muestra 3 – Naranjas

Elementos identificados (FRX)

Ca, Pb

Relación de compuestos

Carbonato / Sulfato de Calcio óxido de plomo.



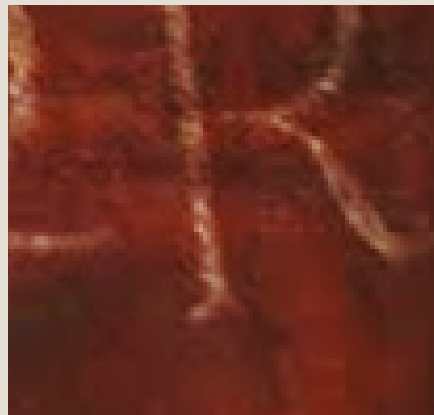
Muestra 4 – Encarnaciones

Elementos identificados (FRX)

Ca, Pb

Relación de compuestos

Carbonato / Sulfato de Calcio, Carbonato de plomo, Óxidos de plomo.



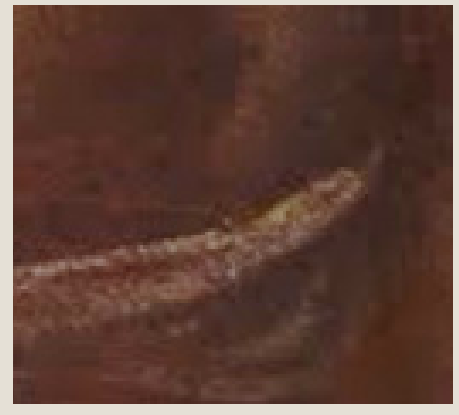
Muestra 7 – Rojos

Elementos identificados (FRX)

Si, Ca, Fe, Pb

Relación de compuestos

Óxidos de hierro, Sílice, Carbonato / Sulfato de Calcio, Óxidos de plomo, Carbonato / Sulfato de Calcio Óxido de Zinc, Carbonato de plomo.



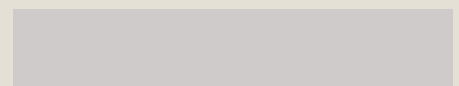
Muestra 8 – Blancos

Elementos identificados (FRX)

Ca, Pb

Relación de compuestos

Carbonato / Sulfato de Calcio Carbonato de plomo



paración de los lienzos.

La técnica de reintegración cromática no es homogénea. En algunas zonas colocan manchas de distintos tamaños y en otros usaron colores planos. Posiblemente no es una restauración realizada por alguien con formación universitaria, así que se sugiere un trabajo técnico bajo encargo. Esta reintegración implica que la persona encargada de la restauración no siguió detalladamente la técnica pictórica del pintor, perdiéndose algunas características de la pincelada y el manejo de los colores en su restauración. Sin embargo, los personajes con poca intervención aun presentan estas condiciones y puede apreciarse la maestría del uso del pincel por el pintor. De lo que se resalta que el pintor no se encontraba preocupado en el trabajo de proporciones, si no en el uso de color y texturas.

Conclusiones

Gracias al análisis comparado con otras obras de la misma temporalidad y los estudios FRX se identifica que la obra Jesús se encuentra con su santa madre correspondiente al periodo novohispano en una temporalidad aproximada entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Aunque se considera una obra popular por carecer de un autor y no formar aparentemente parte de una escuela o estilo, existen elementos que presumen de conocimiento tanto en el trabajo intelectual como manual de su producción. Jesús Joel Peña Espinosa nos comenta en su texto la existencia

de un trabajo compositivo que denotan maestría, formando una producción más elaborada. En esta observación minuciosa se observó que, si bien no hay una construcción de las formas de manera proporcionada, si existe un manejo de la pincelada y el color bastante bueno. El pintor conocía el trabajo de color y texturas, pero no enfocaba su atención plástica a las proporciones de forma y figura. Igualmente, Peña Espinosa nos da cuenta de la existencia de otras referencias pictóricas del viacrucis que comparten características con Jesús se encuentra con su madre. Vemos en eso que el pintor contaba con una cultura visual de la que alimentaba su composición; produjo en un periodo y zona geográfica donde compartió materiales y técnicas con otras producciones pictóricas de la misma temporalidad.

Así mismo, el factor social deja en claro que la pintura perteneció a un contexto de uso y funcionalidad activo. Ariadna Itzel Sánchez Ramírez y Rodrigo Rojano Robledo nos describen la traza urbana en relación a las representaciones del viacrucis. La tradición de la celebración de Semana Santa y la importancia de la Pasión de Cristo dentro de la cultura católica nos muestra que escenas e imágenes como está son propias del periodo novohispano y promovían la producción y consumo de las mismas.

La relevancia de Jesús y María en el cuadro, que influyó en la decisión de dar mayor prioridad a la restauración de estos personajes, incluso son los que dan nombre a la pintura, es coherente con las ideas de virtud y fortaleza de ambos como lo pudieron compartir Leticia Marín Hernández y David Sán-

chez Sánchez. Por lo tanto, esta preferencia por enfocarse en intervenir los rostros de Cristo y María no es casualidad.

Sumando todas estas miradas presentes en esta publicación, la relevancia de una obra y lo que ésta puede ofrecer a un espectador va más allá de una firma de renombre o lo famosa que sea su historia. Contemplar el arte puede parecer una tarea sencilla, pero al buscar las miradas para entenderla y acercarse a ella abre muchas posibilidades de reflexión y aprendizaje. Revelar los secretos del arte ayuda a entender la historia de la época que representa, como nos comparte Fernando Méndez Sánchez quién explica el proceso legal al que fue sometido Jesucristo en su crucifixión. Por su parte, Mariana Cruz Ugarte discute la

importancia de entender como los museos presentan esta información cuando exponen temas acerca de lo religioso.

Toda esta información permite trazar un camino en el estudio y apreciación del arte. El armónico sistema del arte funciona si cada elemento es coherente con el otro. El periodo novohispano en Puebla, católico, practicaba tradiciones litúrgicas donde la imagen y representación del viacrucis es promovida; el autor emplea los materiales que tiene a su disposición y su bagaje visual que retoma de otras obras similares para construir su creación. Y la valoración de las representaciones de Jesús y María sobre otros personajes responde a la importancia de ambos en torno al significado de fortaleza y virtud.

Bibliografía

Centro de Servicios de Alta Tecnología. (2021). Informe de ensayos. Análisis químico elemental cualitativo. Puebla de los Angeles: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla - CESAT.

Moreno Silva, D. (2016). Entre pinceles y tompiates. Los materiales del pintor novohispano a partir de un documento de 1715: Estudio de caso. Ciudad de México: ENCRyM-INAH.

Zavala Cabello, M. M. (2013). La paleta del pintor novohispano. Los pigmentos y la representación del color. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

El público con discapacidad y el acercamiento al arte popular religioso

Mariana Cruz Ugarte¹

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), aproximadamente el 15% de la población mundial vive con algún tipo de discapacidad. La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2006), tuvo como acuerdos “proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad [...] buscando la accesibilidad” (Art. 9), el derecho a vivir de forma independiente y a ser incluido en la comunidad (Art. 19), libertad de expresión y de opinión y acceso a la información (Art. 21) y participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte (Art. 30), entre otros. En el Artículo 4, punto No. 2, se establece el compromiso por parte de los Estados a “adoptar medidas hasta el máximo de sus recursos disponibles y, cuando sea necesario, en el marco de la cooperación internacional, para lograr, de manera progresiva, el pleno ejercicio de estos derechos”, refiriéndose a los derechos económicos, sociales y culturales.

Si bien es cierto, existen múltiples recursos que pueden emplearse dentro de las instituciones culturales para alinearse a dicha convención, esta imple-

mentación ha sido lenta, ha requerido planeación, presupuesto y, en el caso de la discapacidad visual, ha dependido del diseño y elaboración de materiales táctiles como: hojas de sala y cédulas en braille, macrotipos, reproducciones en relieve, etc.

Los museos se enfrentaron a un gran reto con la llegada del Covid-19 para la atención a públicos con discapacidad, ya que los avances que se habían logrado en la presencialidad, se vieron afectados con el distanciamiento social.

El trabajo en redes sociales, sitios web y otras plataformas dependió en gran medida de los recursos visuales, al no contar con la obra de manera presencial, como sucedería normalmente en un museo. Pero, ¿qué alternativas pueden surgir para atender al público con discapacidad visual desde las actividades en un modelo a distancia?

La mayoría de las instituciones culturales, con el afán de no detener la oferta cultural y de continuar con la difusión del patrimonio, adaptó y migró sus actividades a múltiples plataformas: Zoom, Facebook, Meets, las cuales están dirigidas principalmente al público normovisual, y dejando fuera al público con discapacidad visual.

El Museo UPAEP se planteó la importancia de continuar con

¹ Lic. En Pedagogía, Mtra. En Tecnología Educativa. Coordinadora de Comunicación Educativa, Museo UPAEP

la atención al público con discapacidad visual que asistían de manera presencial al taller de verano “Arte y Braille”. Surgió así que la idea de crear un programa quincenal de media hora por Facebook, siguiendo las líneas de trabajo arte, braille y habilidades para la vida. Este último se transformó en “Consejos para padres y maestros en su versión virtual”.

Cabe mencionar que el programa “Arte y Braille” fue pensado como un espacio para la visibilización y participación del público con discapacidad visual, enfocándose principalmente, pero no exclusivamente, al público infantil.

Dentro del marco de este programa, la sección de arte, a cargo de Comunicación Educativa de Museo UPAEP, optó por trabajar a través de Audiodescripciones de diversas obras de artistas mexicanos, como la pintura titulada Jesús se encuentra con su Santa Madre, que es el objeto de esta publicación.

La estructura de la sección de arte corresponde a la audiodescripción, que se define como una locución sincronizada con el material original que da información sobre elementos que únicamente son perceptibles mediante la vista.² Esta requiere una estructura, una lógica ordenada y ser válida con personas con discapacidad visual.

La metodología para el desarrollo de la audiodescripción de la obra Jesús se encuentra con su Santa Madre, se basa en el taller de audiodescripción impartido por la Escuela para Entrenamiento de Perros Guía para Ciegos I.A.P., constando de diversas secciones. La primera es la descripción del logo del programa y la invitación a que el público nor-

movisual siga el ejercicio con los ojos vendados o cerrados. La segunda parte consiste en la presentación de la obra, se menciona el nombre de la pieza, nombre del autor, año de producción, la técnica e información adicional como colección a la que pertenece la obra. Le sigue un dato curioso, que puede plantearse en referencia a cualquier dato que desee profundizarse sobre la obra, por ejemplo, la biografía del artista, o el proceso que se sigue para la implementación de cierta técnica, o la forma en que se preparan ciertos materiales. En el caso de la obra Jesús se encuentra con su Santa Madre, se eligió explicar un poco más el concepto de Arte popular, específicamente, el Arte popular religioso, enmarcado en el periodo al que corresponde la obra. Posteriormente, continúa el marco de ubicación, en él se menciona que la descripción se realiza desde el punto de vista del espectador. Este punto es especialmente importante, ya que, al momento de describir una obra, expresiones de lateralidad como “la derecha” pueden quedar abiertas a interpretación; puede ser confuso entender si nos referimos a la derecha del espectador, la del personaje, o la del cuadro.

Para la elaboración de una audiodescripción es necesario crear un orden en la narración, de acuerdo con la lógica de la pieza. En algunos casos, deberá describirse el primer plano y después el segundo plano. En otros, la persona principal, y continuar con los personajes secundarios. Para el caso de la obra Jesús se encuentra con su Santa Madre, se decidió describir en primer lugar el paisaje del fondo, y posteriormente, el

primer plano, haciendo un recorrido de izquierda a derecha, simulando un paneo desde la propia narración.

Otro punto a tener en cuenta es la importancia de aportar más detalles. En el caso de esta obra, es probable que no todo el público se encuentre familiarizado con temas pasionales, sobre todo, considerando el público infantil, al cual va principalmente dirigido el programa. Para esta obra se decidió incluir información concisa sobre el Via crucis, las estaciones entre las que podría estar representada, así como algunos otros datos aportados en los artículos de-

¿Qué alternativas pueden surgir para atender al público con discapacidad visual desde las actividades en un modelo a distancia?

sarrollados por colegas investigadores, adaptando el lenguaje para pequeños y resumiendo siempre la información.

Para la descripción, no debe obviarse el tema de los colores, ya que existen diversos grados de discapacidad visual; o bien, puede ser una discapacidad adquirida, y la persona con discapacidad visual podría recordar los colores o tener referentes de ellos. Además, para el caso de esta obra, mencionar lo oscuro de los colores corresponde a la usanza de los artistas de la época de la obra, pero también refuerza el sentido luctuoso de la obra.

Al finalizar la audiodescripción, se plantean 4 preguntas enfocadas principalmente al autor, la técnica y algunas particularidades de la obra descrita. Estas preguntas ayudan a reafirmar la información recibida sobre

la imagen y el reconocimiento de los materiales que la conforman. De igual forma, para facilitar la participación del público con discapacidad, y para incrementar la representación de esta población, niños y jóvenes con discapacidad visual participan como co-anfitriones en pantalla durante la transmisión. Para facilitar la participación de las personas que siguen el programa desde Facebook, se tomó en cuenta que algunas de ellas pueden estar familiarizadas con los comentarios de esta plataforma, al emplear opciones de accesibilidad en sus equipos telefónicos o sus ordenadores, y también, que algunas personas pudieran preferir enviar notas de voz en lugar de enviar mensajes escritos, por lo que se implementó un número de whatsapp para recibir notas de voz con sus respuestas a las preguntas.

La experiencia aquí narrada puede verse en el siguiente link: <https://www.facebook.com/upaepmuseo/videos/3037359519884544>

Algunas ventajas de esta propuesta consisten en su bajo costo, la rapidez de su implementación, la amplitud de público al que puede llegar, y la superación de las barreras geográficas, gracias al internet. Además, considerando una modalidad presencial donde los materiales táctiles, como reproducciones de obra con relieves o material en braille, así como las actividades grupales tales como visitas guiadas o talleres, seguirán estando restringidas durante un tiempo por la emergencia por Covid-19, las audiodescripciones se convierten en alternativas para garantizar la atención del público con discapacidad visual, en la espera de no perder el terreno ganado en materia de accesibilidad e inclusión.

REFERENCIAS

Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2016). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su Protocolo Facultativo*. <https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-05/Discapacidad-Protocolo-Facultativo%5B1%5D.pdf>



MUSEO UPAEP

RELACIONarte

desde
la práctica
curatorial

RELACIONARTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL. Año 2, n.º 2, Agosto 2022, es una publicación anual como una iniciativa para fomentar la formación en investigación multidisciplinaria sobre las obras pertenecientes a las colecciones de Museo UPAEP. Editada por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A. C., Calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Teléfono +52 (222) 2465854. Página electrónica: www.museoupaep.mx. Editor responsable: Evelin Flores Rueda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: En trámite, ISSN: En trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Mariana Cruz Ugarte, Coordinación de Comunicación Educativa, Museo UPAEP, calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Última actualización, 22 de julio 2022. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la autorización expresa del editor. Se puede utilizar la información de la misma siempre que se cite la fuente.