



VIRGEN DOLOROSA

Una mirada multidisciplinar

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
Director de Formación, Cultura y Liderazgo

Evelin Flores Rueda
Directora del Museo UPAEP

COMITÉ DE PUBLICACIÓN

Jesús Joel Peña Espinosa
Evelin Flores Rueda
Rodrigo Rojano Robledo

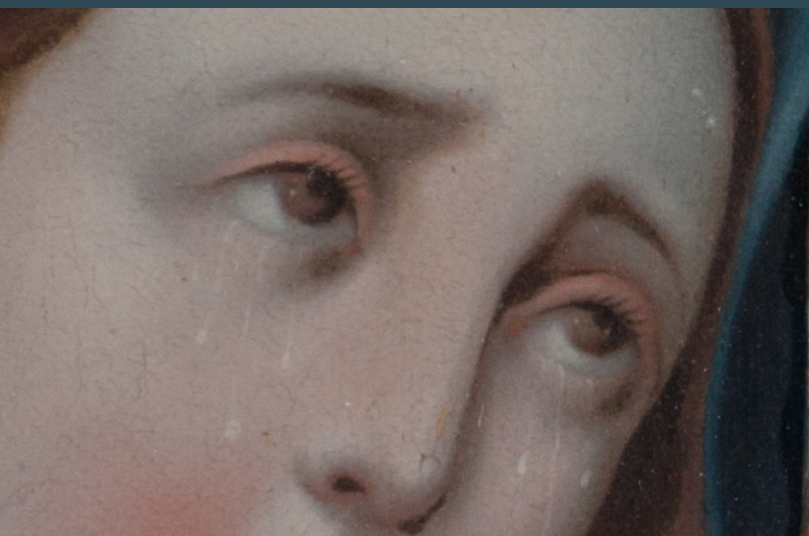
COLABORADORES

Silvia Rubín Ruiz
Corrección de estilo
Rodrigo Rojano Robledo
Diseño editorial



INDICE

IDENTIDAD Y TRADICIÓN DEL CULTO A LA VIRGEN DE DOLORES Jesús Joel Peña Espinosa	6
¿CÓMO DATAR UN BIEN CULTURAL? UN CASO DE ESTUDIO María de los Ángeles Rodríguez Elizalde	12
MATER DOLOROSA, ESPERANZA, LUZ Y GUÍA: SEÑORA DEL CERRO, BENDITA MARÍA David Sánchez Sánchez	21
LA VIRGEN DE LOS DOLORES EN EL CALVARIO MEXICANO Daniel González Martín del Campo	27
EL CULTO A LA DOLOROSA EN LA CIUDAD DE PUEBLA: LA PERSISTENCIA DE LA DEVOCIÓN URBANA A TRAVÉS DEL PATRIMONIO Rodrigo Rojano Robledo Meztly Aide	32
EL MOTIVO DE LA MATER DOLOROSA EN LA MÚSICA: ORIGEN Y SIGNIFICADO DEL STABAT MATER DOLOROSA Herminio Sánchez de la Barquera Tessa Fernanda Pérez Aguilar	43
VIRGEN DOLOROSA: UN REFUGIO DE TERNURA PARA LOS AGENTES EDUCATIVOS María Fernanda Espinosa Carrillo	57



Prólogo

La pintura titulada “Virgen Dolorosa” es parte del acervo artístico de la UPAEP, fue adquirida en el año 1994, junto con otras obras que conforman el acervo de Arte Popular Religioso Poblano que hoy resguarda el Museo UPAEP.

La obra representa a la Virgen María de medio cuerpo, revestida con una túnica azul, velo rojo que deja ver su pelo y manto celeste. El rostro está bien logrado con un dramatismo denotado por la tristeza en sus ojos; las manos están entrelazadas, aunque carecen de buena técnica. A su izquierda tiene un fragmento de la cruz, notándose un pie clavado de Jesucristo. En la parte inferior el pintor dejó una especie de enmarcamiento ondulado.

A la pintura se le hicieron aplicaciones, primeramente, de un resplandor de plata que arranca de una guirnalda. Tiene también un puñal de plata justo encima del que está pintado y un arete, collar y pulseras de perlititas. Estos objetos añadidos eran frecuentes como agradecimientos por favores recibidos. Es posible que este cuadro se mandara pintar para el famoso “Altar de Dolores”, una tradición muy celebrada en nuestro país, especialmente en Puebla.

Esta edición de la revista Relacionarte es un esfuerzo por conocer más sobre esta obra, una de las más representativas de la colección, profundizar en su significado, la importancia que tuvo la devoción a la Virgen de Dolores en México y las lecturas contemporáneas que se pueden hacer en torno a esta pieza.



FICHA TÉCNICA



48 cm

35 cm

Título: **Virgen Dolorosa**

Técnica: **Pintura al óleo sobre tela con aplicaciones**

Autor: **Anónimo**

Fecha: **Siglo XIX**

Colección: **Museo UPAEP**

IDENTIDAD Y TRADICIÓN DEL CULTO A LA VIRGEN DE DOLORES

Jesús Joel Peña Espinosa

*Ela Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.*

*¡Ea, Madre, fuente de amor,
que sienta la fuerza del dolor
para llorar contigo!¹*

Preámbulo

En las colecciones de arte del Museo de la UPAEP, una de las representaciones con mayor número de piezas es el de la Virgen de los Dolores. No es cosa menor dada la profunda afición que esta advocación mariana despertó en el orbe hispánico y se heredó hasta bien entrado el siglo XX. Además de los templos, retablos, esculturas y lienzos dedicados a la Virgen de los Dolores, bastaría repasar en la memoria alguna familia que no tenga entre sus mujeres a quien cariñosamente se le llame 'Lola' o 'Lolita'. En esta ocasión, el Museo ha elegido una de las más bellas pinturas de la Dolorosa que posee, hermoso rostro, colores propios de la advocación y aplicaciones de joyería. La elección es para apreciarla desde diferentes perspectivas y leer desde diversas disciplinas una de las representaciones religiosas más recurrentes en la identidad social y religiosa de México.

A través de los distintos capítulos que forman esta entrega de 'RelacionArte', el lector podrá establecer una mirada múltiple y profunda a una obra, a una devoción, a un elemento cultural, a

una tradición. Hallará relación con el número anterior de la revista, con múltiples piezas del museo, también con espacios y construcciones de la ciudad de Puebla y su región. Un cuadro pequeño se convierte en vértice de un ancho panorama de posibilidades.

Naturaleza, origen y desarrollo de una devoción

La dimensión de María como una madre que sufre por la pasión y muerte de su hijo Jesucristo, le coloca en el papel de madre amorosa hasta el extremo y con ello modelo de una espiritualidad que acompaña el martirio de Cristo. La presencia de la Virgen en aquellos momentos ha trascendido lo meramente devocional hasta generar una reflexión teológica sobre su cooperación en la obra redentora, no exenta de bastante controversia avivada después de la proclamación del dogma de la Asunción en 1950. A decir de la doctrina y la tradición, esos sufrimientos le fueron anunciados por

¹Secuencia del *Stabat mater*.

Simeón cuando acudió al templo de Jerusalén para purificarse después del parto y también presentar a Jesús, como lo exigía la ley hebrea. Narra el evangelio que aquel anciano después de ver a José, María y Jesús, entre otras cosas le dijo a ella: "...y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones" (Lucas 2, 35). Siglos después, este pasaje del Nuevo Testamento encontró lugar en la meditación de la 'Semana de Pasión' (inmediata anterior a la Semana Santa).

Surgieron dos celebraciones: el viernes anterior al Domingo de Pasión (Domingo de Ramos) y el 15 de septiembre cuando se conmemoran los siete dolores marianos. Ambas conmemoraciones son ya tardías en la historia del catolicismo y conviene recordar que en el caso del rosario existen los llamados 'misterios dolorosos', los cuales tienen el mismo sentido. Aunque la devoción hacia María en sus momentos de dolor no es privativo de alguna familia religiosa, hay las que han promovido con ahínco esta faceta de la Virgen sobresaliendo la Orden de los Siervos de María (servitas), quienes lograron copiosos privilegios espirituales para los ejercicios piadosos. Indudablemente, esto influyó en la confección de pinturas y esculturas que apoyaran la piedad doliente y su difusión.

La celebración de Nuestra Señora de los Dolores fue introducida en Alemania el año de 1423 por el Sínodo Provincial de Colonia, e

inserta en el viernes de la tercera semana después de Pascua.

En 1727, Benedicto XIII la extendió a toda la Iglesia con el título de 'Fiesta de los Siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María', poniéndola el viernes después de la dominica de la Pasión, es decir, el quinto viernes de Cuaresma, o anterior a la Semana Santa, para recordar los dolores que padeció durante la pasión de su Hijo.

La fiesta de septiembre la incluyó el papa Clemente IX en el calendario a partir de 1668, gracias a la promoción hecha por los servitas en favor de la devoción a los 'Siete Dolores Gloriosos de la Virgen'; en enero de 1801 Pío VII la proclamó de precepto para la isla de Cerdeña sentenciando la obligación de todo fiel cristiano en recordar y meditar los dolores de María y fue extendida a toda la Iglesia en 1814. Tenía lugar el tercer domingo de dicho mes y fue hasta 1913 que el papa Pío X la fijó para el 15 de septiembre. Los servitas crearon la Cofradía de los Siete Dolores de Santa María que obtuvo indulgencias perpetuas en 1681. Uno de los himnos correspondiente a esta fecha es el *Stabat mater*, basado en varios pasajes bíblicos sobre el ascetismo de la pasión. Existen diversas composiciones de esta pieza que alcanzó a obtener indulgencias mediante decreto de junio de 1876.

¿Cuáles son esos siete ‘dolores’ de María para meditarlos? Primero: la profecía de Simeón, cuando le dijo ‘una espada atravesará tu corazón’; segundo: la huida a Egipto, ante la amenaza de Herodes para matar al Niño Jesús; tercero: la pérdida de Jesús en el templo de Jerusalén; cuarto: el encuentro del Hijo y la madre camino al Calvario; quinto: la Crucifixión de Jesús; sexto: descendimiento de la cruz; y, séptimo: entierro del cuerpo de Cristo.

Su culto en Indias

En la Península Ibérica tuvo un crecimiento vertiginoso la devoción a la Dolorosa especialmente a partir del siglo XVII, era natural que esa influencia se reflejara en los reinos indios. Algunas imágenes cobraron fama por los milagros que se les atribuyeron y su culto ha trascendido los siglos; a decir de Vargas Ugarte, fueron los oriundos de Andalucía quienes más contribuyeron a expandir la advocación. Por sólo referir algunos.

En la ciudad de Guatemala, dentro del templo de la Merced, una talla de Nuestra Señora de los Dolores es venerada los viernes de Cuaresma y el Lunes Santo. En 1752 se publicó una relación dando cuenta como la imagen se volvió hacia Jesús en el momento del sismo del cuatro de mayo de aquel año, intercediendo por la ciudad. En Santiago de Cuba, durante dos siglos y medio el templo dedicado a la Dolorosa fue uno de los más frecuentados por

los fieles; mientras que en los llanos de la actual Colombia y Venezuela está el santuario de Manare al que acuden miles de peregrinos cada seis de enero, en ambos casos fueron los jesuitas quienes impulsaron dichos sitios. En el Perú, el santuario de Cajamarca también le está dedicado y recibió en 1942 el privilegio de la coronación pontificia. Para no hacer extenso, sólo diré que en la Nueva España la parroquia dedicada a la Virgen de Dolores más célebre es la que poseía a principios del siglo XIX un sacerdote llamado Miguel Hidalgo.

Presencia en el obispado de Tlaxcala-Puebla

El santuario más popular en la antigua diócesis de Tlaxcala-Puebla es el de Acatzingo. En el Zodiaco Mariano, publicado en 1755, ya se da cuenta de la popularidad que tenía la imagen. Según las indagaciones hechas en 1922 por el historiador Jesús García Gutiérrez, fue hacia 1690 que la imagen llegó al pueblo y poco después tuvieron lugar dos ‘sudoraciones’ por lo que el párroco le quitó el lienzo a su poseedora y lo colocó en el templo parroquial. Los milagros crecieron y con ello la fama que alcanzó su esplendor a mediados del siglo XVIII, gracias a la cofradía y los privilegios pontificios que consiguió para el culto de la imagen. Aunque es común hallar en varias parroquias antiguas la existencia de cofradías y hermandades advocadas a la Virgen de los Dolores, entre cuyos actos destacaba el de ‘las tres horas’, como en Ixtacamaxtitlán, es indudable que el santuario de Acatzingo fue un punto esencial de irradiación para esta devoción mariana.

En la ciudad episcopal, fueron los franciscanos, jesuitas y la cofradía de servitas quienes fomentaron el culto. Entre las imágenes más conocidas estaban la Virgen de la Manga existente en el templo de Santo Domingo, conocida así por haberse estampado milagrosamente en la manga de una religiosa del convento de San Jerónimo en México y donada a los dominicos de Puebla por la familia Pardiñas, quienes sufragaron el retablo. En el Zodiaco Mariano se afirma ser una Virgen de la Soledad pero Fray Juan de Villa Sánchez sostuvo que "...en lo triste del semblante, en lo lloroso de los ojos, en lo inclinado de la cabeza..." se observa que es una imagen de los Dolores. Los jesuitas auspiciaron una Congregación de la Virgen de Dolores en su colegio del Espíritu Santo y en el de San Ildefonso, respectivamente, como lo manifiestan los ex libris de varios tomos de la Biblioteca Palafoxiana; la imagen de la Dolorosa que perteneciera a los padres jesuitas fue trasladada al templo de San Francisco al tiempo de su extrañamiento. Los terciarios franciscanos también le dedicaron un altar en su gran capilla. En la ciudad de Puebla hubo una cofradía de servitas en el siglo XVIII y de aquí se desprende una de las tres

ciudad, agradecido por un milagro obtenido, costó la construcción de la capilla iniciándola en 1723 y consagrada en 1738. La otra capilla se construyó a orillas del río de San Francisco, consagrada en 1704 después de haber sido un oratorio privado del alférez Gabriel de Urosa; dicho lugar de oración fue puesto al público y ahí se asentó la cofradía de servitas, la cual se hizo cargo del templo. Ambas capillas fueron modificadas hacia 1835 en cuanto a su decoración interior por sus respectivos capellanes; lo que manifiesta la vigencia de esta devoción en la piedad de los angelopolitanos. Finalmente, en la esquina de la hoy nueve oriente y cuatro sur, había un Chapitel (pequeña capilla o nicho) también dedicado a la Virgen de Dolores.

El altar de dolores

Durante la colonia, los días previos al inicio de la Semana Santa la gente se preparaba para las ceremonias. El llamado 'Viernes de Dolores' se elaboraba un altar en honor a los dolores de María. Fue adquiriendo popularidad como parte de la práctica religiosa entre clérigos y laicos. Primero en los templos y después en las casas, comenzaron a levantarse con el objetivo de mostrar afecto y compasión hacia la Virgen María en su pesar. La gente iba visitando y admirando su elaboración; los propietarios añadían cierto grado de competencia y orgullo por la complejidad y riqueza de su confección. A finales de la época colonial, las noches de 'los viernes de dolores' se habían convertido en un continuo desfile de personas para recorrer los distintos altares dando pie a un rato de diversión y poca devoción, por lo cual el obispo de

Se construyeron tres sitios para esta advocación mariana a lo largo del siglo XVIII.

Una es la capilla que se halla en la actual cuatro poniente, originalmente fue un nicho donde se colocó la pintura de la Virgen de Dolores sentada al pie de la cruz, ahí se reunían algunas personas para rezar el rosario. Un vecino de la

marzo de 1769 que donde hubiera dichos altares se cerraran las puertas una vez llegada la noche para evitar tumultos y relajación de la fe.²

Sobre sus características hay varias versiones, aunque esto siempre depende del lugar y el proceso de construir una tradición familiar o local; en la actualidad se ha retomado como parte de la promoción turística de la ciudad. Unos lo hacen en tres niveles aludiendo a las caídas de Cristo camino al calvario, otros de siete por los dolores de María y muchos de una solo en razón de los gastos que genera y el espacio disponible para su instalación. Prevalen cortinas y manteles en color morado (penitencia y dolor), blanco (pureza de María), rojo (sangre de Cristo) y negro (luto). En la parte más alta va la imagen de 'la Dolorosa' y en el remate un crucifijo. Los más elaborados colocan 12 cirios o veladoras representando a los doce apóstoles, también pequeños fuegos o luminarias (cazoletas de barro o de vidrio, con aceite y una mecha encendida). Algunos símbolos de la pasión relacionados con María como un pañuelo blanco de encaje, una daga plateada; a veces clavos y una pequeña corona de espinas. Se colocan naranjas agrias en referencia a la amargura de María, adornadas con banderas de papel en color dorado y plateado; se cuelgan banderitas de papel picado combinando color morado y blanco; y flores relacionadas con María como azucenas, rosas, lirios, también violetas por su color penitencial.

Algo particular son las aguas de sabores que coinciden con los colores simbólicos

de Cristo y la Virgen en estos siete dolores por lo cual han de ser siete vasos o porrones. Por ejemplo, el blanco de la horchata en relación con la pureza, el rojo de la jamaica por la sangre de Jesús, el café del tamarindo alude al vinagre que bebió en la cruz, el verde del limón es la esperanza de la vida eterna, la chíá en honor al color de las lágrimas. Estas aguas se ofrecían a los visitantes quienes al llegar a una casa preguntan '¿Ya lloró la Virgen?' y en respuesta obtiene un vaso de agua de sabor. Guillermo Prieto, en 1879, describía el ambiente de la Angelópolis en esta forma:

Alegres las almas... se disponían desde el Viernes de Dolores con la santa comunión, la tremebunda comida de vigilia y la chíá y demás aguas lojas... Desde la víspera, multitud de indígenas por plazas y calles vendían sus palmas en profuso número y las flores y los pebeteros corrían de mano en mano.

Este raigambre en la devoción popular y la liturgia hizo de la Virgen de los Dolores una de las representaciones más apreciadas y generó múltiples piezas de arte, desde construcciones hasta himnos. Las bellas artes y las artes mecánicas no cesaron de trabajar en su honor.

² Francisco Fabián y Fuero, *Edicto LIII, Edicto en que se prohíbe que en las casas particulares o sitios...altares dedicados a la Santísima Virgen de los Dolores*, dado en Santa Ana Tlaxcantla el 10 de marzo de 1769.

Para saber más:

J. B. CAROL (dir.), *Mariología*, Madrid, BAC, 1964.

Mariano Fernández de ECHEVERRÍA Y VEYTIA, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles*, México, Altiplano, 1963, T. II.

Jesús GARCÍA GUTIÉRREZ, *Historia de la imagen de la Virgen de los Dolores*, s.e, 1922.

Hilario MARÍN, *Doctrina Pontificia. IV Documentos marianos*, Madrid, BAC, 1954.

Mario RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, Madrid, BAC, 1955. T. I.

Rubén VARGAS UGARTE, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus santuarios más celebrados*, Madrid, 1956.

¿CÓMO DATAR UN BIEN CULTURAL?

UN CASO DE ESTUDIO

María de los Ángeles Rodríguez Elizalde
Alejandro Serrano Núñez

Introducción

Cuando se visitan las salas de un museo, se pueden observar de cerca las obras, las cédulas con las que se identifica el objeto; en la mayoría de los casos se enuncia principalmente el título, el autor, la técnica y la temporalidad en la que fue creada. En los casos de obras de reciente creación o del siglo pasado es fácil poder contar con la información en comento por la cercanía temporal y la preocupación que ya existía para el cuidado y clasificación de los preciados objetos, sin embargo, entre más se aleja el momento de creación de la obra en el tiempo, mayor es la dificultad para contar con la información. ¿Cómo logran entonces los expertos obtener dichos datos al momento de curar una exhibición?

En algunos de esos adictivos programas de televisión en donde se subastan obras, se empeñan objetos curiosos o se vende todo lo que contiene una bodega abandonada al olvido; es común ver a algún especialista dictaminar una obra y fecharla con solo observarla, extraer datos que nos parecería imposible saber con solo mirar el objeto y podría uno pensar que como parte del guión van preparados para resolver dichos

enigmas, sin embargo, con un ojo entrenado, es posible determinar algunos aspectos del bien cultural de manera asertiva sin necesidad de estudios profundos. En particular, cuando iniciamos estudios en materia, nos sorprendía cómo nuestros profesores tenían la capacidad de tomar el objeto, escudriñarlo y luego, simplemente dejarlo y enunciar sin duda que se trataba de un objeto denominado 'tal', ¿para qué se usaba?, ¿qué tipo de factura y materiales tenía? y, sobre todo, ¿en qué fecha había sido realizado?. Hoy damos fe que en ese momento no podíamos entender el enigmático proceso por el cual llegaban a esas conclusiones y que, al corroborarlas eran casi

Pero, ¿para qué sirve datar un objeto más allá del anecdótico de la cédula o interés curatorial?

En el particular caso de la restauración de bienes muebles, el aspecto tangible de la obra es todo. Los restauradores trabajamos directamente sobre la materia, rescatando y conservando con ello la imagen. Los materiales empleados para la factura y la técnica, van a determinar en gran medida la propuesta de intervención.

Si no se toman en cuenta, los resultados pueden ser catastróficos. Por supuesto, la determinación de los materiales constitutivos no es algo que se deje únicamente a la intuición o el conocimiento empírico sino se realizan procesos de identificación de los cuales hablaremos más adelante. Si no tuviésemos certeza de qué forma está constituido nuestro objeto a conservar, podríamos realizar un proceso o aplicar alguna sustancia que afectara permanentemente la obra. Pero, para un primer acercamiento al objeto, la experiencia y el ojo entrenado nos ayudan a obtener la información básica y necesaria para empezar a conocer la obra a trabajar.

La determinación es tan importante que una falla podría derivar en daño permanente para la pieza o su destrucción. Al tratarse de objetos únicos, imaginen la responsabilidad de un error por una mala interpretación. Varios compañeros y yo, fuimos testigos, cuando cursábamos la carrera, de ver cómo se transfiguraba el rostro de una compañera y la profesora adjunta al ver los resultados de un proceso de tensión que literalmente había desgarrado una pintura en dos por la parte central, resultado de un análisis incorrecto en el que se había determinado que la tela de soporte en la que se había pintado era lino, aunque en realidad era algodón. No se imaginen que la pieza resultó afectada irreparablemente, únicamente se soltó la costura que unía dos lienzos y la separación era de escasos milímetros. Obviamente no era un resultado esperado y que fue subsanado totalmente, pero al no estar contemplado redundó en severas llamadas de atención y falta académica para nuestra compañera.

En pintura de caballete es común encontrar, sin importar el tamaño de la obra, que se han unido con costura dos o más telas para lograr las dimensiones esperadas.

Como restauradores es muy importante considerar la diferencia, ya que, si estamos trabajando con un algodón (especialmente el no mercerizado), los efectos bajo procesos acuosos son muy distintos a otras fibras. Las nuevas generaciones ya no lo sufren, pero aquellos que fuimos concebidos en el siglo XX y sobre todo los actualmente conocidos como boomers, sufrieron bastante que sus madres les comprasen o confeccionasen prendas de algodón que debían ser una o dos tallas más grandes ya que al lavarlas 'encogían' dado que la fibra empleada podía no estar mercerizada y eso ocasionaba cambios dimensionales en el textil.

Al realizar un reentelado con bandas de tensión y emplear un adhesivo base agua, el textil de la obra en comento, cambió ligeramente de dimensiones y eso hizo que se desprendiera justo en la costura, que es la parte menos resistente a la tensión. El sistema se deja secar veinticuatro horas y al revisar los efectos, los resultados dejaron a alumna y profesora demudadas.

y ¿por qué se suscitó en principio esta situación? La obra estaba clasificada en su ficha como siglo XVIII, la restauradora no esperó la interpretación del especialista de fibras e intuyó que se trataba de lino por ser el textil empleado en esa temporalidad, sin embargo, la pieza era en realidad del siglo XIX y la tela de soporte: algodón. La mala experiencia

arrojó un gran aprendizaje sobre la importancia de conocer profundamente los materiales empleados en nuestras obras mismos que nos ayudan a tomar la mejor decisión al momento de hacer una

propuesta de conservación, pero también a corregir errores que en muchas ocasiones se arrastran cada vez que se estudia una obra.

Descripción material del bien

Al centrarse en la pieza a conservar, la ficha la clasifica de la siguiente forma:

Figura 1
Virgen Dolorosa



Fuente: acervo Museo UPAEP

Virgen Dolorosa
Pintura al óleo sobre tela con aplicaciones
Anónimo
Siglo XIX
Col. Museo UPAEP

En un primer acercamiento a la obra, se observa que efectivamente presenta las características que la clasifican y que servirán como punto de partida para los análisis que deberán realizarse previos a la intervención.

En materia de iconografía no se ahondará sobre sus características en este artículo ya que éstas son estudiadas por académicos especialistas en este mismo número.

En cuanto a la técnica descrita, el acabado graso de la capa pictórica permite intuir que se trata de una pintura al óleo, si el aspecto fuese magro, se estaría hablando de un temple o técnica similar. El grosor de la pintura y el tipo de aplicación, también hablan de una técnica base aceite como el óleo. Aunque no es garantía, el grueso de la capa puede guiar hacia esa conclusión, ya que las pinturas base aceite tardan más tiempo en 'secarse' que las pinturas base agua. Ello promueve que la pintura se 'adelgace' en mayor tiempo y cree una capa más evidente que en las otras técnicas. Y cuando se dice que 'más tiempo', es 'mucho más tiempo',. Si bien el óleo llega a secar al tacto en 48 o 72 horas, la realidad es que su secado total va dependiendo del aceite empleado y sobre todo de los aditivos que se agregaban, pero puede llegar a tardar hasta 50 años. En la pintura al óleo tradicional, los aceites más comunes eran el de linaza, el de nuez y el de amapola que eran mezclados con pigmentos o colorantes. Las fórmulas por supuesto varían de pintor a pintor ya que, se debe recordar, ellos mismos hacían sus mezclas, guardando celosamente su receta y con la que buscaban modificar algunas

propiedades como la viscosidad, el tiempo de secado y el color.

Además de la mezcla de color, el sustrato sobre el que se pinta es muy importante en materia de conservación ya que es literalmente es en donde se adhiere la pintura y lo que le suceda a éste repercutirá en la capa pictórica. Los efectos cuando se ha pintado sobre madera, lienzo, metal, vidrio, etc. son muy variados. En el particular caso de la obra en cuestión se trata de un lienzo y por su aspecto y características podemos intuir que se trata de un algodón, lo que la sitúa temporalmente como una pieza elaborada en el siglo XIX o posterior ya que la tela utilizada en el periodo virreinal era el lino, así lo marcaban las ordenanzas de los gremios que regían la producción del siglo XVI al XVIII.

En cuanto a las aplicaciones se tiene un resplandor metálico y una ligera daga también de metal; así como un arete, collar y un par de pulseras de dos hilos de perlas.

El resplandor es un elemento que circunda la parte alta de la cabeza de la Virgen, en este caso es de metal color gris sobre dorado. Es posible que se trate de plata con acabado de oro, esto se puede intuir dado que, sobre el metal gris, se ha depositado una ligera capa negra, similar a la que presenta la plata ya oxidada. Es común el haber podido observar que, cuando se adquiere joyería de éste metal, tiende a perder el brillo que la caracteriza ya que se va 'ennegreciendo' con el tiempo y el uso. Como bien se sabe, los metales tienden a oxidarse en presencia de oxígeno que se encuentra en el aire y por ello se modifica su textura y coloración.

El color dorado que se ve en superficie no ha cambiado, únicamente se aprecia un ligero cambio de tonalidad, por lo que una vez más se remitiría al conocimiento en metales en donde el oro es el único de los metales que no se oxida; ello permite intuir que se tiene un acabado áureo.

En cuanto a las perlas, se evidencia que se desprende una pequeña capa brillante que tienen sobre la superficie y la textura no es uniforme. Si se hace memoria sobre cómo se forman las perlas, se recordará que se generan dentro del tejido blando de los moluscos bivalvos, es decir, aquellos que tienen concha. Para ser más concretos, deben tener dos conchas, como las ostras o los mejillones. En el caso de las perlas naturales, todo comienza con la entrada de un cuerpo extraño al interior del molusco. Éste, para defenderse, cubre la partícula con nácar, una sustancia que está compuesta por materia orgánica, agua y carbonato de calcio. Va cubriendo el objeto extraño capa a capa. El nácar tiene un aspecto brillante y pulido dándole ese efecto único que tanto atrae pero que al final, y por tratarse de un objeto creado de manera única, la perla nunca es igual a otra o es uniforme. Así se diferencian las auténticas (creadas de manera natural o artificial), de las falsas o sintéticas, empleadas para embellecer la pieza. Con ello se concluye que las perlas empleadas en la obra en cuestión son auténticas ya que cumplen con las características antes descritas.

Respecto al autor, no es posible apreciar a simple vista la presencia de firma por lo que se requerirá de luces especiales o si la limpieza de barniz permite tener una lectura diferente para determinar si existe.

Análisis realizados

Para determinar si lo que se pudo apreciar en el primer estudio de la pieza es correcto, fue necesario realizar análisis de laboratorio que permitieran identificar de manera certera la factura de la obra estudiada.

En este caso se eligieron las pruebas de laboratorio para identificar el soporte textil, y con ello tomar la mejor decisión para el procedimiento a seguir y así mismo develar la temporalidad de creación de la obra.

También se realizaron procesos de identificación del metal del resplandor y la daga, ambos por la parte posterior, lo cual implicó el desprendimiento de ambos elementos. Al retirarlos se observó claramente que la pintura ya contaba con los mencionados atributos lo cual es indicativo de que fueron aplicados posteriormente, es decir, no fueron considerados por el autor.

Figura 2

Detalles de las incrustaciones metálicas en la Virgen de los Dolores



Se extrajeron dos muestras de hilo de la tela de soporte tanto de trama como de urdimbre de dos zonas específicas que no dañaron ni el lienzo ni la capa pictórica. Al retirar los elementos metálicos quedaron pequeñas perforaciones con hilos sueltos de los cuales se tomó una muestra de escasos dos milímetros, una del resplandor y una de la daga. Estas muestras fueron observadas al microscopio y como resultado se evidenció que se trata de un algodón, pero sorpresivamente con la característica de haber sido previamente mercerizado.

Respecto al resplandor y la daga, se realizó un ligero raspado con una lima de joyero, por la parte posterior, de aproximadamente 0.5 mm para exponer el metal en un lugar poco visible y se agregó una gota de ácido nítrico observando que se producía una reacción de color verdoso indicándonos con ello que se trata de plata.

Comparativa de la producción de pintura de caballete en el Virreinato vs S. XIX

Durante el periodo prehispánico en México las expresiones artísticas fueron representadas principalmente a través de la alfarería, la escultura en piedra y la pintura mural; en la escritura en códices de papel amate y piel, principalmente de venado, así mismo con la representación gráfica a través del bordado en tela de algodón y de otras fibras naturales como el yute.

Con la llegada de los españoles se incorporaron nuevas técnicas europeas como la pintura de caballete, la cerámica vidriada, la escultura en madera policromada y estofada (base de oro) entre otras. La fusión

entre ambas culturas originó estilos y materiales típicos de la manufactura artística novohispana basadas en las escuelas y rigores de los maestros europeos.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI la producción artística en el virreinato explota principalmente por la necesidad de obras dedicadas al culto católico.

Llegados de la península se asientan principalmente en la ciudad de México y Puebla los primeros talleres de confección en el arte de la pintura de caballete, dichos talleres estarían regulados por ordenanzas reales que eran reglamentaciones del hacer y qué hacer de los maestros en pintura, desde la obtención y uso de los materiales y la organización de los talleres, hasta la calidad de los trabajos. Dichas calidades siempre serían validadas por los denominados veedores, un tipo de inspectores de calidad que regularmente visitaban los talleres para auditar y certificar la calidad, temática y destino de las obras contratadas.

Con el auge del mercado artístico, no sólo de pintura sino de talleres de escultura, retablistas y carpinteros, plateros y otros oficios, se fueron congregando en gremios para el cuidado del oficio y la regulación del mercado; dichos gremios normalmente se agrupaban bajo una advocación a un santo o santa católico y eran los encargados de su festividad y de la profesión de su culto.

El gremio ayudó sustancialmente a que la calidad de los materiales y

de la consecuente obra obtenida cumpliera no sólo con las ordenanzas reales sino con las necesidades de los compradores, lo que daba pauta a que se cumplieran ciertas características específicas en las obras, mismas que pueden ser rastreables a través de los siglos hasta la actualidad.

Para el caso que atendemos en éste artículo trabajamos una obra de caballete al óleo sobre lienzo de una representación mariana, ¿Pero, qué significa esta denominación y cuáles son sus características? El término caballete proviene del mueble hecho para sostener bastidores de tela en donde se realizará una pintura sin importar la técnica específica que el autor ocupe. El bastidor es un sistema de unión en ángulos principalmente con cuñas en las esquinas y hecho de madera y que sirve para tensar un lienzo o paño de tela.

La característica principal de los bastidores novohispanos radica en la diversidad en el tipo de madera, principalmente confeccionados en algunos tipos de pino y ayacahuites pero más comúnmente en madera de cedro que tiene mejores atribuciones como lo son: el peso, resistencia a las plagas y capacidad de movimiento o torsión por clima. Otra característica importante a considerar es la carpintería ocupada en su confección, el tipo de ensamble denotará mejor calidad en el trabajo y por ende mejor calidad en el tensado del lienzo de tela.

Las telas empleadas durante el periodo novohispano en la pintura de caballete eran principalmente de lino, aunque en mucha menor medida se encuentran textiles de algodón y otros derivados de plantas nativas

como el yute. El lino se comenzó a cultivar tempranamente en México, pero en el año 1596 fue prohibido como acto proteccionista de la corona española, lo que obligó a ser importado de Europa principalmente de los territorios de los países bajos, teniendo como centro de su comercialización en Amberes, la actual Bélgica.

Por último, en relación a los materiales pictóricos, el más común en este periodo será la pintura al óleo, compuesta por una base de pigmentos de base mineral o vegetal y fusionada con aceites.

Hasta mediados del siglo XIX las mezclas para los óleos se realizaron en los propios talleres de los artistas, obteniendo cada uno de éstos una receta específica y normalmente secreta para cada uno.

Algunos de los pigmentos llegaban a costar altísimas sumas debido a sus escasas y dificultad de obtención, ejemplo de esto el azul ultramar obtenido del lapislázuli, mineral sólo presente en Afganistán y posteriormente descubierto en Chile.

Con la llegada de la revolución industrial y con ello el avance en la creación de materiales para el arte, se dieron grandes pasos principalmente en la manufactura mecánica de lienzos de tela y la síntesis química de colores. Los colores al óleo ya no tenían que ser producidos por especialistas en los propios talleres, sino que se masificarían a partir de 1841 con la llegada del tubo metálico de óleo, bajando sus costos y

umentando los colores disponibles, lo que nos da una diferenciación en las paletas cromáticas que utilizaban los artistas y en las variables de color en sus pinturas, una pista importante y significativa en la datación de obras entre los periodos novohispanos e independientes.

Por otro lado, las telas de los lienzos serán producidas en telares mecánicos operados en enormes instalaciones fabriles, lo que los hace más asequibles y fáciles de identificar. Por ejemplo, los del período comprendido entre los siglos XVI y principios del XIX, tienen mayores imperfecciones y nudos naturales en los textiles, lo que hacía que la tela tuviera que tener mayor imprimación (capa preparatoria antes de comenzar el dibujo de la obra) para nivelar la tela y fuera lo más plana posible; en cambio, las telas industriales tendrán hilaturas más delgadas y uniformes lo que dará un lienzo más plano. La clave es observar lo homogéneo del tejido de la tela, es decir, mientras más parejo sea, más industrializado es el proceso de manufacturado, por ende, será datado a partir de la segunda mitad del siglo XIX en adelante.

Por último, los bastidores. La manufactura de éstos se fue tecnificando con la capacidad propia de los carpinteros y sobre todo con la calidad y disponibilidad de la herramienta ocupada en el trabajo que hasta principios del siglo XIX será confeccionada por herreros y con características específicas dadas por cada carpintero, por lo que serán en su mayoría de uso manual como punzones, algunas cierras y principalmente gubias de corte y tallado.

Con el auge decimonónico de la industria del acero vendrá una revolución en materia de herramienta, lo que facilitará los trabajos manuales y acelerará la industria maderera. Aquí la pista es básicamente a través de la observación de la hechura del propio bastidor y las características de las marcas que tiene la madera trabajada; si presenta cortes de cierras circulares, tornillos o clavos de cabeza redonda, serán de la segunda mitad del siglo XIX en adelante, en cambio, si la hechura es más detallada, no presenta tornillos, los clavos son dispares y de cabeza cuadrada o sino presenta clavos y sólo está pegado a base de colas, es muy probable que sea del período novohispano.

Determinación de la temporalidad de la pieza de estudio

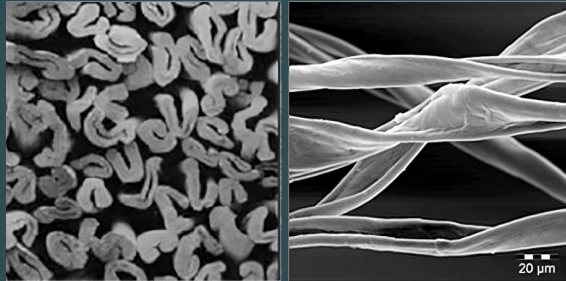
La operación de mercerizado, se realiza únicamente sobre hilos o tejidos de algodón. Este proceso fue desarrollado en 1844 por John Mercer, aunque el proceso no se hizo popular hasta que H. A. Lowe desarrollara su forma moderna en 1890.

El mercerizado consiste en someter a los hilos o tejidos de algodón, a un tratamiento con sosa cáustica (hidróxido sódico). Se realiza bajo tensión, sin permitir el encogimiento de la fibra durante todo el tratamiento y se puede realizar tanto sobre hilo, como sobre tejido. Las fibras de algodón, después de mercerizar, pasan de tener una sección transversal en forma de riñón, a una sección parecida a la circular. Además, las fibras de algodón pierden sus características vueltas de torsión, volviéndose más cilíndricas.

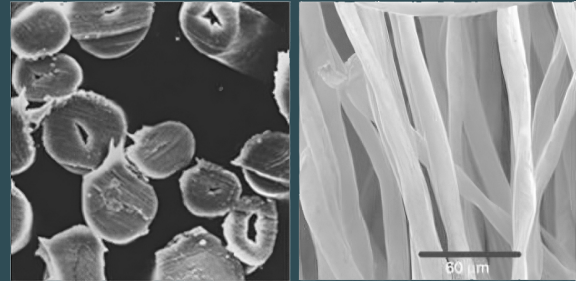
En las siguientes imágenes se puede observar cómo se ve el algodón al microscopio y los cambios que sufre la fibra después del proceso de mercerizado:

Figura 2

Comparación entre algodón común y algodón mercerizado



Algodón vista lateral y trasversal

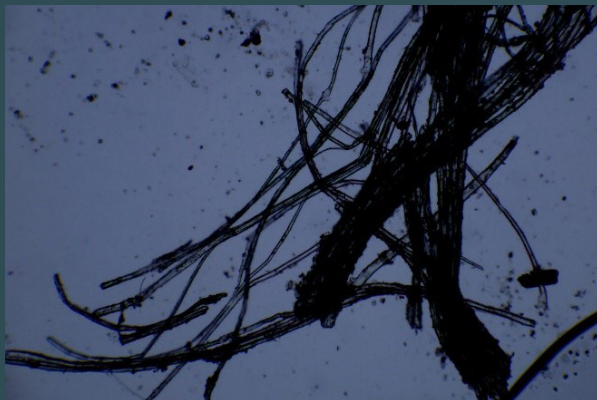


Algodón mercerizado vista lateral y trasversal

Ahora se muestra la imagen de las fibras tomadas de la pieza de estudio:

Figura 3

Muestra de las fibras extraídas de la obra original



Algodón vista lateral y trasversal



Algodón mercerizado vista lateral y trasversal

En conclusión, el estudio anterior indica que la obra no pudo crearse antes de 1890 y considerando que la popularización del proceso inicia en Europa y hasta algunos años después llega a México, se determina que la pieza se realizó en el siglo XX.

MATER DOLOROSA, ESPERANZA, LUZ Y GUÍA: SEÑORA DEL CERRO, BENDITA MARÍA

David Sánchez Sánchez¹

En Jerusalén, bajo el gobierno del procurador romano de Judea, Poncio Pilato, en un viernes 3 de abril del año 33 a las 12:00 h. del mediodía según diversos autores², tuvo lugar la crucifixión de Cristo.

Tras la flagelación, la coronación de espinas y los malos tratos, se dio sentencia de muerte a Jesús por dicha crucifixión. El lugar para dicha acción fue el Gólgota, el Monte Calvario o también llamado como 'el Lugar de la Calavera'. Para dicha acción, un madero de la cruz vertical estaba anclado en el lugar de la ejecución (stipes), mientras que el condenado portó el patíbulum (palo horizontal) de unos 50 kilos de peso:

...Cuando era como la hora sexta, hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora novena. Y el sol se oscureció, y el velo del templo se rasgó por la mitad. Entonces Jesús, clamando a gran voz, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Y habiendo dicho esto, expiró...Y toda la multitud de los que estaban presentes en este espectáculo, viendo lo que había acontecido, se volvían golpeándose el pecho. Pero todos sus conocidos, y las mujeres que le habían seguido desde Galilea, estaban lejos mirando estas cosas.³

Sin embargo, para Juan, a los pies de la Cruz estaban María, María de Cleofás, María Magdalena y un discípulo de Jesús:

... Estaban junto a la cruz de Jesús su madre, y la hermana de su madre, María mujer de Cleofás, y María Magdalena. Cuando vio Jesús a su madre, y al discípulo a quien él amaba, que estaba presente, dijo a su madre: Mujer, he ahí tu hijo. Después dijo al discípulo: He ahí tu madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa.⁴

¹Director 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, director del Cuerpo Académico de Historia de México 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 y miembro del consejo editorial del Boletín del COLEG.

²Vv. Aa. (1998). El Gólgota y el Sepulcro. Los estudios realizados, ¿qué aportan a los datos evangélicos? Biblia y Fe. (72), pp. 88-157. https://sabanasanta.org/wp-content/uploads/2018/10/WAA_GolgotaYSepulcroAportanEvangelios_lq.pdf

³Mt. 27.32-56; Mr. 15.21-41; Jn. 19.17-30.

⁴Jn 19:25-27.

Figura 1
Cristo en la Cruz.



Fuente: Carl Heinrich Bloch (1870), óleo sobre cobre, *Museum of National History* (Frederiksborg Castle, Copenhagen, Denmark), www.the-athenaeum.org

Se debe entender que para que el condenado pudiera hablar desde dicha tortura debió realizar un esfuerzo altamente doloroso apoyando sus pies para crear una elevación de su torso dominado por la fijación de los clavos y así poder aspirar aire. El acto de espiración, altamente sufrido, fue el que acentuó sus palabras mientras que un segundo acto de inspiración de un cuerpo vencido por el dolor, igualmente de alto impacto de sufrimiento, le conducía a la asfixia:

... del tal modo que el crucificado debía elegir entre este cuadro compatible con la respiración y la posible palabra, o abatirse y entrar en un cuadro asfíctico agudo de inspiración.⁵

Entre y ante estos síntomas, María, permaneció cercana durante tres horas junto a su Hijo dispuesta a oír

⁵Vv. Aa. (1998). El Gólgota y el Sepulcro. Los estudios realizados, ¿qué aportan a los datos evangélicos? *Biblia y Fe*, (72), pp. 88-157. https://sabanasantasanta.org/wp-content/uploads/2018/10/VVAA_GolgotaYSepulcroAportanEvangelios_lq.pdf

sus últimas palabras y esperando verlo dar su último aliento. Sobre las 15:00 h. de la tarde, Jesús inclinó su cabeza y falleció. Puede ser por tanto que la obra estudiada corresponda a este momento

exacto cuando María percibe, asiste y siente la muerte de su Hijo. En el s.XIII se compuso el himno litúrgico⁶ Stabat Mater dolorosa (Estaba la Madre dolorosa). En su primera y segunda estrofa se expresó:

*Estaba la Madre dolorosa
junto a la Cruz, lacrimosa,
mientras pendía su Hijo.
Una espada atravesó
su alma gimiente,
entristecida y doliente.*

San Juan (19:25-30) menciona por tanto la cercanía de la Virgen María que contempló la agonía de Jesucristo en la Cruz. Esta secuencia dramática ha sido de una extensa inspiración artística por una llamada a convertirse en un paso previo y necesario hacia una promesa de Resurrección. La contemplación de la figura de María, Madre del Redentor⁷ del mundo, se enmarca dentro de la agonía de su Hijo y de su sufrimiento como Madre. Desde esta composición se potenció un mensaje espiritual y humano que, pese al drama, llama a la Salvación. La estoica permanencia de María junto a la Cruz, en el Monte Calvario, no hace sino potenciar y destacar que el sufrimiento de lo humano es inferior al triunfo del amor inmenso materno-filial y al triunfo del amor de la Fe.

⁶Salvador González, José M., Iconografía de la Virgo Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana a la luz de las fuentes patristicas y teológicas, Congreso Internacional Virgo Dolorosa, Actas, España, 2015.

⁷ Redentor: «El que redime o rescata. Por excelencia se entiende Nuestro Señor Jesucristo, que con su preciosísima Sangre redimió a todo el Género humano, y le sacó de la esclavitud del Demonio» (Aut).

Figura 2
Virgen Dolorosa.



Fuente: Anónimo. s.XVII. Óleo sobre tela. Colección Particular. (ARCA)
<https://arca.uniandes.edu.co/obras/14562>

La Virgen María evoca la esperanza y por ello la iconografía del culto a la Virgen Dolorosa que se mimetizó con el paso de los siglos con ciertos rasgos de la 'Alegoría de la Esperanza' de Cesare Ripa (s.XVI) con las variaciones de una mirada hacia el cielo (o quizás certeramente hacia el rostro de Jesús) o hacia una tenue caída de ojos hacia abajo, ambos gestos cuando fallece su hijo. Dentro de los rasgos de estas representaciones iconográficas asociadas a Nuestra Señora de los Dolores, podemos observar una espada. En el santo Evangelio según San Lucas (2:33-35), se cita:

... En aquel tiempo, el padre y la madre del niño estaban admirados de las palabras que les decía Simeón. Él los bendijo, y a María, la madre de Jesús, le anunció: "Este niño ha sido puesto para ruina y resurgimiento de muchos en Israel, como signo que provocará contradicción, para que queden al descubierto los pensamientos de todos los corazones. Y a ti, una espada te atravesará el alma"⁸.

El dolor de la crucifixión de su Hijo atravesó el alma de María sin paralizarla. Es con esta representación de una espada o puñal donde se expresa en imagen este sentir. Se dio inicio por tanto, tras ese gesto, a un nuevo camino de entrega compartido con Jesús, se dio inicio a su misión en la primera comunidad de la Iglesia.

De igual forma se aprecian en la composición unas lágrimas que brotan de su rostro como parte del dolor humano pero que lejos del desasosiego y la desesperación, brillan desde su alma donde siguió reinando la paz, la esperanza y la fe en Dios. Dichas lágrimas se mimetizan como ciertas perlas que hacen alusión igualmente al concepto de pureza⁹. Las perlas se multiplican en la obra analizada (collar, pulseras y pendientes) seguramente como acciones devocionales incorporadas a la misma por donantes propietarios y/o mecenas de la propia obra.

Se observa igualmente en segundo plano la representación de un fragmento de la Cruz de madera que pesaría un total de unos doscientos kilos. En la imagen estudiada podemos ver la parte final del stipes de dicha Cruz. Tras haber izado el cuerpo de Jesús, se le clavaron los pies (con un solo clavo) de forma que las rodillas quedaron semiflexionadas al apoyar los pies en el suppedaneum (tabla de apoyo) para producir una tortura y agonía (asfixia por colgamiento). En la imagen podemos ver la altura y cercanía de María al situarse la parte superior de su cabeza en coincidencia con la parte inferior de los pies de Cristo y no distando mucho de la base de la Cruz. Por lo tanto, María se muestra iconográficamente firme, más aún en espíritu que por fuerzas de mantenerse en pie, junto a su Hijo:

⁸San Lucas (2:33-35)

⁹Plinio, en su Historia natural (libro IX, cap. 35); citado en Castillo Hernández, Estela, (2020) Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía, patrona de Palermo, Universidad Veracruzana. "...de que la concha para formar y preservar la perla busca lo más profundo del agua, donde los rayos del sol no puedan penetrarla, pues éstos suelen estropearla con manchas amarillas. "María alejada de miradas y actos que la puedan corromper".

... El dolor indescriptible de la cruz traspasa el alma de María (cf. Lc 2,35), pero no la paraliza. Al contrario, como Madre del Señor comienza para ella un nuevo camino de entrega. En la cruz, Jesús se preocupa por la Iglesia y por la humanidad entera, y María está llamada a compartir esa misma preocupación. Los Hechos de los Apóstoles, al describir la gran efusión del Espíritu Santo en Pentecostés, nos muestran que María comenzó su misión en la primera comunidad de la Iglesia. Una tarea que no se acaba nunca¹⁰.

Por tanto, esta obra de MUSEO UPAEP y la imagen de la Mater Dolorosa: Esperanza, Luz y Guía, Señora del Cerro, sólo puede seguir evocando ante su contemplación una exclamación piadosa que enuncie: ¡Bendita María!.

Bibliografía

Aut, Diccionario de Autoridades (1976), Madrid, RAE, facsímil en editorial Gredos, 3 vols. Castillo Hernández, Estela, (2020) *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía, patrona de Palermo*, Universidad Veracruzana.

Mensaje del Santo Padre para la XXVI Jornada Mundial del Enfermo (11 febrero 2018), 11.12.2017. <https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2017/12/11/mens.html>

Plinio, (1624) *Historia natural*, Jerónimo de Huerta (trad.), Madrid, Luis Sánchez, 1624. Reina Valera (1969), <https://www.biblegateway.com/>
- Lucas, 2:33-35.
- Marcos, 15:21-41.
- Mateo, 27:32-56.
- San Juan, 19:25-30.

Salvador González, José M., (2015) *Iconografía de la Virgo Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana a la luz de las fuentes patrísticas y teológicas*, Congreso Internacional Virgo Dolorosa, Actas, España.

Vv. Aa. (1998). *El Gólgota y el Sepulcro. Los estudios realizados, ¿qué aportan a los datos evangélicos?* Biblia y Fe. (72), pp. 88-157.

¹⁰Mensaje del Santo Padre para la XXVI Jornada Mundial del Enfermo (11 febrero 2018), 11.12.2017 <https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2017/12/11/mens.html>

LA VIRGEN DE LOS DOLORES EN EL CALVARIO MEXICANO

Daniel González Martín del Campo¹

Desde las primeras representaciones en las catacumbas romanas, la Virgen María ha sido sujeto de representación en las artes, gozando de un puesto especial en lo que refiere a las representaciones pictográficas. Dichas representaciones retratan eventos históricos o eventos espirituales; y algunas de ellas conjuntando ambos eventos en una sola imagen.

De entre estas representaciones de la Virgen María, las que la muestran frente al drama de la crucifixión han gozado de una especial devoción, tan especial que son tres las advocaciones que transmiten a los fieles sus sufrimientos: 'la Dolorosa', que llora con el corazón traspasado por una espada mientras sucedía la crucifixión; 'la Piedad', la madre que recibe el cuerpo sin vida de su hijo; y 'la Soledad', que muestra los momentos después del entierro de Cristo.

Mientras que las tres comparten algunos elementos iconográficos como el puñal en el corazón, y las lágrimas, en la generalidad, la imagen de la Virgen de los Dolores eleva sus ojos al cielo tanto para contemplar y recibir las palabras de su Hijo como para buscar entender el motivo de este dolor.

Entre las palabras que recibe de su Hijo se encuentran las que entregan a María como madre de toda la humanidad en el pasaje de Juan 19, 26-27:

Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: «Mujer, ahí tienes a tu hijo.» Luego dice al discípulo: «Ahí tienes a tu madre.» Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa.

La Virgen María es madre de toda la humanidad y todos los hombres pueden correr a su refugio, lo que explica el deseo de los hijos de compartir el dolor de su madre, para lo cual se difundió la devoción a la Dolorosa por todo el orbe. En el caso del territorio mexicano, la devoción a la Virgen de los Dolores fue extendida por los frailes franciscanos y por los jesuitas, cobrando una mayor relevancia en el siglo XVII (Secretaría de Cultura, 2022).

¹Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), estudiante de la Maestría en Estudios Históricos por la misma Institución, docente hora clase del departamento de Formación Humanista, y miembro del Centro de Estudios Guadalupanos (CEG-UPAEP).

²Jn. 19, 26-27.

A partir de su introducción al territorio, la advocación antes mencionada sería el objeto de diversas representaciones, algunas tan famosas como la Dolorosa de Acatzingo en Puebla, la del Templo

del Carmen de la ciudad de Puebla que sale en procesión cada Viernes Santo, otras menos conocidas como la pieza que ha detonado estas investigaciones, y que forma parte de la colección del Museo UPAEP.

La Virgen Dolorosa, como buena madre, sufre también los dolores de sus hijos como si los sintiera en carne propia, y en el caso de México, es la Dolorosa la que acompaña a su hija, la Patria, en los múltiples dolores que siente en la primera mitad del siglo XIX, fecha en la que comienza a conformarse la nación mexicana.

Esta advocación quedaría permanentemente ligada a la historia de México en la madrugada del tercer domingo del mes de septiembre del año de 1810. En esta madrugada del 16 de septiembre³, en el pueblo de Dolores en Guanajuato,

con el repique de las campanas el sacerdote y héroe nacional Miguel Hidalgo y Costilla, iniciaría el último dolor de la Nueva España y el primero de México: el nacimiento de este segundo, tras una década de guerra.

Figura 1

Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, en Dolores Hidalgo, Guanajuato.



Fuente: Martín del Campo.

³ Esta era la fecha original para conmemorar los 7 Dolores de la Virgen desde 1692, por permiso del papa Inocencio XII, hasta que quedó fija el 15 de septiembre por mandato del papa Pío X. (Vatican News, s/f).

Después de haberse regado la sangre de un cuarto de millón de novohispanos (convertidos retroactivamente en mexicanos con la firma de los Tratados de Córdoba⁴) en los once años de guerra, la entrada del Ejército Trigarante en la Ciudad de México y el Te Deum que se entonó en esa ocasión parecían anunciar una nueva época de tranquilidad interior, pero la amenaza de la reconquista por parte de España, la inestabilidad socioeconómica y política de la nación; el fin del breve sueño imperial de Iturbide a causa de la acción de las logias masónicas y sus posteriores luchas internas, volvieron a sumir a México en el caos y la guerra constante.

Sin ahondar en los detalles, los primeros diez años de Independencia se viven con un segundo dolor mexicano: la serie de golpes de estado (fallidos y logrados por igual) por parte de Santa Anna (en repetidas ocasiones), Bravo (1827), y Bustamante (1829). Esta tradición de golpes de estado y caudillismo como forma de obtener el poder continuaría a lo largo del siglo XIX con golpes de estado tanto por liberales (Santa Anna, Paredes, Juárez, Díaz, etc.) como por conservadores (nuevamente Santa Anna, Bustamante, Comonfort, entre otros) y no concluiría sino hasta ya entrado el siglo XX con la implementación del sistema democrático con un virtual partido único y cuya permanencia en el poder, criticable como es, brindó una nueva estabilidad a la transición presidencial, aún frente a la amenaza de nuevos golpes de estado y levantamientos como los de De la Huerta (1923), y Escobar (1929).

En 1835, un tercer dolor se desataría con la Guerra de Independencia de Texas, que finalizaría con la derrota de México y la obtención de su autonomía. A los pocos años, la Primera Intervención Francesa en la llamada 'Guerra de los Pasteles' (1836) daría un nuevo dolor tras ser obligado el país a pagar las indemnizaciones correspondientes a 600 mil pesos del momento (SEDENA, 2021).

Después de estos primeros cuatro, la década de 1841 cerraría los dolores de la primera mitad del siglo con el catastrófico desenlace de la Intervención Estadounidense en México (1846-1848). Este puede ser considerado como el dolor más grande, puesto que sus efectos seguían vivos en la celebración del 100 aniversario⁵, y se podría incluso decir que sus efectos siguen vivos en la mentalidad de México.

En la injusta Guerra de 1847, se sentaron las bases para mayores dolores en la segunda mitad del siglo XIX no sólo en México, sino también en los Estados Unidos. En México, la Ley de Desamortización de Bienes Eclesiásticos de 1847 que provocó la lucha interna entre 'Polkos' y 'liberales puros' fue una muestra de lo que vendría después con las Leyes de Reforma, y con ellas la Guerra de Tres Años, la Segunda Intervención

⁴ La cifra real es desconocida, pero se calculan entre 250, y 500 mil muertos. (Henaro, 2021)

⁵ El presidente Truman de Estados Unidos colocó una ofrenda de flores en honor a los caídos en la defensa de Chapultepec, ofrenda que le fue regresada a la embajada por los cadetes del Heroico Colegio Militar en la noche.

Francesa, y la caída del emperador Maximiliano. En los Estados Unidos, la integración de los nuevos territorios conseguidos con la anexión de Tejas y el botín de guerra del Tratado Guadalupe-Hidalgo contribuirían a la polarización de nuestro vecino del norte, el surgimiento de los confederados, y la Guerra Civil Estadounidense cuyos efectos siguen a flor de piel en la consciencia de los descendientes de ambos bandos.

Pero ¿qué relación tiene la Virgen de los Dolores (y esta pieza) con todos estos eventos en la historia de México? Más allá de la evidente relación entre el proceso de Independencia y la Dolorosa por motivo del Grito de Dolores, parece no haber una relación tan cercana entre la advocación y los eventos históricos.

Desafortunadamente, para los fines de este escrito, no se conocen más detalles sobre el origen de la pieza además de que su creación data de principios del siglo XX; tampoco se conocen los dueños que mandaron a hacer la pieza, ni quién haya realizado la adición de las aplicaciones (joyas, el puñal, y el resplandor), ni el fin para que el que hubiera sido usada previa a su incorporación a la colección del Museo UPAEP por lo que más que respuestas esta pieza parece suscitar nuevas preguntas e hipótesis.

Entre las muchas preguntas que nos podemos hacer, la primera debería de ser ¿por qué la Virgen de los Dolores? ¿Qué dolor tendría la persona que comisionó la imagen, y que la llevaría a querer compartir este dolor con aquella a la que una espada le traspasó el corazón? ¿Será acaso una obra encargada por una persona que sufrió pérdidas

materiales en alguna de las guerras que plagaron a México? o por otro lado ¿podría ser esta pieza una imagen devocional de un religioso que sufrió los efectos de las turbias relaciones entre la Iglesia y el recién creado Estado Mexicano? ¿Podría haber sido encargada en el marco de la invasión y la posterior desintegración del territorio nacional? ¿Y si fuera de una persona que perdió a un ser querido a causa del hambre, o una enfermedad propiciada por la inestabilidad social, política y económica de la nación?⁶

A lo largo de sus cien años de existencia, esta pieza ha visto tantos dolores como se pueda imaginar, pero también es una señal de esperanza. Así como la Dolorosa alza sus ojos al cielo, así también los mexicanos a lo largo de su camino al Calvario han podido alzar los ojos a mirar a la Virgen con la confianza de que ella también los mira y los acompaña en sus dolores, tanto en la primera mitad del siglo XIX como en la primera mitad del Siglo XXI.

⁶En las reuniones de esta publicación, el Dr. David Sánchez propuso que las aplicaciones del collar, aretes, y pulseras pudieran ser "una entrega devota, adscrita o no a un infante, de tales joyas de vinculación familiar, como actos de confirmación y compromiso de fe" (Aut.)

Bibliografía

Henaro, Stephanie (2021). *"Más muertos que en las guerras"*. Recuperado el 3 de junio del 2023 de: <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Mas-muertos-que-en-las-guerras-20210315-0038.html>

Sagrada Biblia (Nacar, E., y Colunga O.P, Trad.) (1963) Biblioteca de Autores Cristianos (Decimotercera edición).
-San Juan 19, 26-27.

SEDENA (2021), *"16 de abril de 1838, inicio de la Guerra de los Pasteles"*. Recuperado el 3 de junio del 2023 de: <https://www.gob.mx/sedena/documentos/16-de-abril-de-1838-inicio-de-la-guerra-de-los-pasteles>

Secretaría de Cultura (2022). *"Repasan el origen de la advocación mariana de la Virgen de los Dolores"* Recuperado el 3 de junio del 2023 de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/repasan-el-origen-de-la-advocacion-mariana-de-la-virgen-de-los-dolores>

Vatican News, (s/f) *"Fiesta de la Santísima Virgen de los Dolores"*. Recuperado el 3 de junio del 2023 de: <https://www.vaticannews.va/es/fiestas-liturgicas/santisima-virgen-de-los-dolores.html>

EL CULTO A LA DOLOROSA EN LA CIUDAD DE PUEBLA

LA PERSISTENCIA DE LA DEVOCIÓN URBANA A TRAVÉS DEL PATRIMONIO

Rodrigo Rojano Robledo¹
Meztly Aile Méndez González²

Introducción

La obra de arte que se analiza en esta edición de la 'Revista Relacionarte' forma parte del acervo universitario UPAEP desde 1994, año en la que fue adquirida con el propósito de crear un museo; su adquisición se dio en un lote que incluía más de 50 obras todas ellas anónimas. La anterior es toda la historia que conocemos sobre la imagen de la Dolorosa que se estudia en este tomo, sin embargo, a través de los diversos estudios que conforman la presente publicación se enriquece el conocimiento en torno a ella.

Es así que este artículo busca ahondar en la importancia de la Virgen de Dolores para la ciudad en donde posiblemente fue pintada, la Ciudad de Puebla. Actualmente existen múltiples representaciones de la Dolorosa en colecciones privadas y museos de la ciudad, estas obras,

en muchos casos, sirvieron al culto doméstico y prueban la importancia que esta advocación tuvo dentro de los hogares. Además, el espacio público fue testigo de la devoción de los poblanos. En la ciudad existieron 3 espacios consagrados a Nuestra Señora de los Dolores, dos de los cuales permanecen en pie hoy en día. A lo largo de este texto se explora la historia de la ciudad y como la arraigada tradición católica favoreció la creación de templos y tradiciones que conforman, junto con otras expresiones, el patrimonio material e inmaterial de la Angelópolis³.

¹Arquitecto, coordinador de exposiciones Museo UPAEP.

²Estudiante de la Facultad de Humanidades y Gestión Cultural UPAEP.

³Nombre por el cual se le conoce a la ciudad de Puebla, proviene de raíces latinas y quiere decir "Ciudad de los Ángeles", el cual fue el nombre oficial de Puebla.

Desde su fundación en 1531 y hasta entrado el siglo XX, la historia y la cultura de la ciudad de Puebla han estado estrechamente relacionadas con la religión católica. A diferencia de muchos asentamientos creados en los primeros años de la Nueva España, los terrenos en los que se fundó la Angelópolis se encontraban libres de poblaciones indígenas, lo que permitió dotar a los españoles que vagaban por el territorio de una población en la que pudieran vivir de su trabajo y evitar así conflictos con los locales.

Hirschberg (1978) define esta fundación como "un proyecto social utópico, destinado a combatir las mismas tendencias aristocráticas que llegaría a encarnar" (p.185). Esta utopía atrajo los frailes de la Orden de San Francisco, quienes vieron en la ciudad una oportunidad de comenzar de nuevo, lejos de los vicios y pecados que a su parecer abundaban en Europa.

El acelerado crecimiento de la ciudad propició que, en 1543, la sede de la Diócesis de Tlaxcala se trasladara a Puebla, lo que atrajo la presencia de frailes y monjas que desde sus instituciones construyeron templos, hospitales y escuelas, reforzando la identidad católica de los pobladores. Este arraigo religioso se mantuvo vigente durante todo el Virreinato, sobreviviendo la devoción de los poblanos a acontecimientos históricos que marcaron el desarrollo del país, desde la Independencia, la Reforma o incluso la Guerra Cristera, ya en el siglo XX.

Actualmente, las numerosas iglesias católicas que se conservan en el Centro Histórico son una muestra de la importancia social, económica e incluso política que tuvo el catolicismo en Puebla.

La relevancia cultural de estas construcciones favoreció que la UNESCO incluyera en 1897 al centro histórico de Puebla en la lista de Patrimonio Mundial, gracias a la belleza de sus calles y la conservación de edificios tan importantes como la Catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, el Palacio del Arzobispado entre otros.

Además del valor artístico e histórico del patrimonio poblano, es muy importante tener en cuenta su valor simbólico, concepto propuesto por Ballart (1996), quien sugiere 3 valores que se depositan en el patrimonio: el valor de uso, el valor formal y el valor simbólico, este último es definido por el mismo autor como "... la consideración en que se tiene a determinados objetos históricos tanto que son sustitutos de algo que no existe [...] sea esto una persona, una historia, un hecho o una idea"(p.216). Esta dimensión simbólica permite entender el valor que los fieles le confieren al patrimonio.

La importancia del culto a la Virgen de Dolores en el territorio mexicano

En la Puebla virreinal abundaron las devociones a santos y advocaciones, muchas de ellas han cambiado e incluso desaparecido con los siglos, sin embargo, la veneración a la Virgen de Dolores es hasta el día de hoy un fenómeno vivo que ha resistido el paso del tiempo. El Dr. Jesús Joel Peña nos introduce en el artículo 'Identidad y tradición del culto a la Virgen de Dolores', presente

en esta revista, a la historia de la devoción de la Virgen de Dolores y su importancia en México.

En este sentido, se rescata para los propósitos de este artículo la llegada de una imagen de la Virgen de Dolores en 1690 al santuario de Acatzingo en el obispado de Puebla-Tlaxcala, poco después de su llegada se comienzan a atribuir milagros a esta imagen lo que provocó el aumento de la devoción, volviéndose la Virgen de Dolores sumamente popular durante el siglo XVIII.

El arraigo profundo que esta advocación tuvo entre los pobladores va más allá de los milagros que se le atribuyen, al entenderla como una madre afligida y doliente, que acompaña a su hijo durante la crucifixión. Su imagen es una expresión de la compasión y el sufrimiento materno, gracias a ello ha sido venerada como una figura de consuelo y esperanza para aquellos que enfrentan momentos difíciles. Es entonces que la dolorosa se constituye como un símbolo de resiliencia y piedad, un símbolo que resiste el paso del tiempo y ha llegado hasta nuestros días sobreviviendo en el territorio desde la época colonial.

La devoción a la Virgen de Dolores reflejada en el patrimonio arquitectónico

La arquitectura juega un papel fundamental en la práctica del catolicismo, los lugares de culto no son solo espacios divinos, también fueron un símbolo del poder de la iglesia y actualmente muchos de ellos forman parte del patrimonio material de diferentes países. En México, esta

importancia se evidencia en la construcción de diversos templos dedicados a santos y advocaciones en prácticamente todas las ciudades del país.

Existen entonces una serie de templos consagrados a la Virgen de Dolores, edificaciones que preservan y transmiten la historia y la cultura creada en torno a esta advocación a través de los siglos.

De los ejemplos más importantes de estas construcciones resaltan las edificadas en el siglo XVIII, momento en el que como se revisó con anterioridad la devoción hacia la Virgen de Dolores creció de manera importante. A continuación, se explora la historia de dos de ellas.

Santuario de Nuestra Señora de los Dolores del Rayo de Zinacantepec

Este santuario está construido dentro del complejo Conventual Franciscano de Zinacantepec, en el Estado de México. Fue construido para albergar una imagen de la Virgen de Dolores a la que los pobladores le atribuyen un milagro. Según lo recopiló el sacerdote e historiador Arnulfo Hurtado de la memoria oral de la comunidad, ocurrió en el año de 1762, cuando después de haber sido donada por una mujer indígena sobreviviente de la epidemia de matlazahuatl⁴.

⁴Fue una pandemia que afectó al Virreinato de la Nueva España durante la primera mitad siglo del XVIII, siendo una de las más letales de ese periodo.

la imagen de la Dolorosa fue colocada debajo del coro de la iglesia conventual. Tiempo después en medio de una intensa tempestad un rayo destruyó parte de la torre de la iglesia, penetrando los muros hasta el coro y golpeando directamente a la imagen de la Virgen, la cual no sufrió daños y en su lienzo se estampó una cruz. Desde ese momento la imagen fue

conocida como Nuestra Señora del Rayo. Gracias a este suceso se construyó una capilla terminada en 1785 que desde ese día alberga a la imagen milagrosa. Este templo, aunque de pequeñas proporciones, posee gran belleza y es un ejemplo de la arquitectura barroca Novohispana, en el que resaltan las decoraciones florales de su fachada.

Templo a la Virgen de Dolores en Guanajuato.

Este es uno de los templos más importantes para la historia de México, ubicado en la conocida como "cuna de la independencia" la actual ciudad de Dolores Hidalgo en Guanajuato. La historia de esta ciudad data del año de 1568 cuando el entonces Virrey erigió la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores en el sitio donde se ubicaba una pequeña aldea. Con los años esta población cobraría relevancia y se construiría aquí uno de los templos más importantes de la zona.

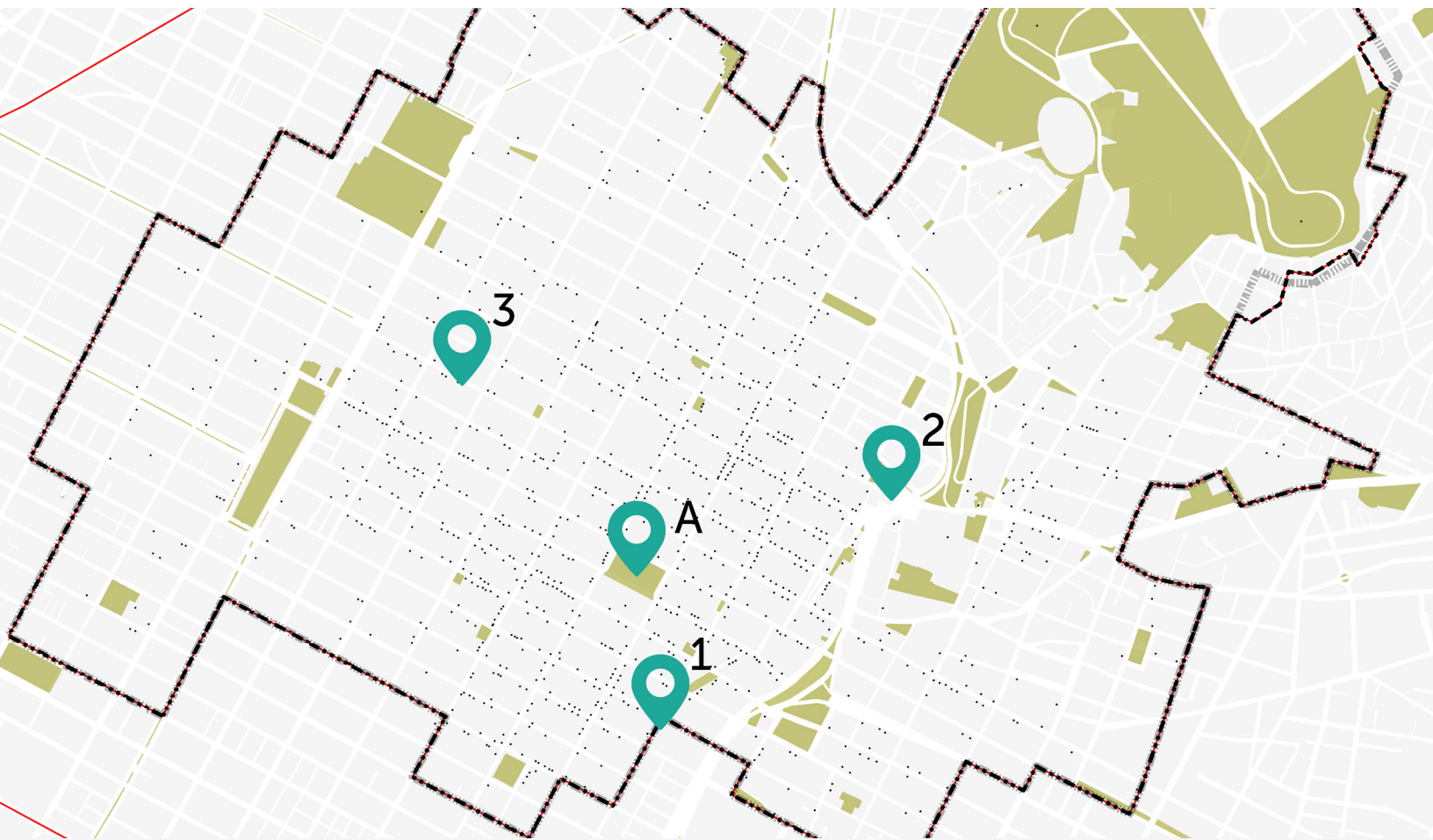
La Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores es un importante proyecto arquitectónico construido entre 1712 y 1778. Es uno de los ejemplos de barroco churrigueresco o estípite más importantes de la región, de grandes dimensiones y profusa decoración. Este templo fue además escenario del inicio de la lucha de independencia el 16 de septiembre de 1810. En la actualidad el templo conserva gran parte de su arquitectura original, sin embargo, el altar principal en donde se conserva la imagen de la patrona de la ciudad fue remodelado durante el periodo neoclásico.

Las capillas consagradas a la Virgen de Dolores en Puebla

De la misma manera que en el resto del país, en la ciudad de Puebla se construyeron durante el virreinato templos dedicados a la veneración de la Virgen de Dolores. A continuación, se muestra una imagen con la localización de cada uno de estos espacios, el año de su construcción y su relación espacial teniendo como referencia el zócalo de la ciudad.

Figura 1

Ubicación de los espacios destinados en la ciudad de Puebla al culto a la Virgen de Dolores.



A. Zócalo de la ciudad de Puebla

1. Chapitel dedicado a la Virgen de Dolores

2. Capilla de Nuestra Señora de los Dolores del Puente de San Francisco

Nota: Elaboración propia utilizando como referencia el plano de delimitación de la zona de monumentos creado por la Gerencia del Centro Histórico de Puebla.

De estos tres espacios devocionales actualmente se mantienen en pie dos capillas, la primera ubicada al costado del boulevard 5 de mayo y la segunda en la avenida 4 poniente, ambas de gran importancia cultural, se describen con mayor detalle a continuación.

Capilla de Nuestra Señora de los Dolores del Puente de San Francisco

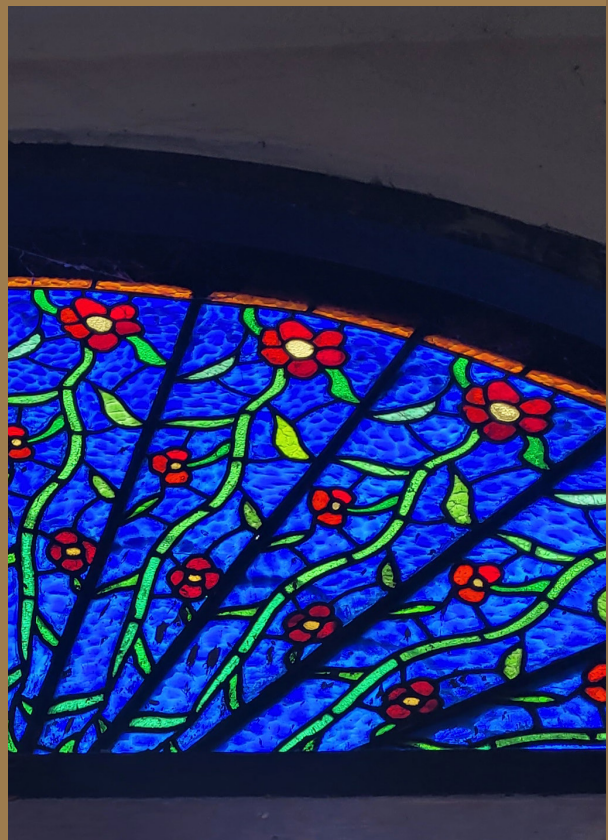
Ubicada en la actualidad a un costado del boulevard 5 de mayo, se le conoce como capilla del puente gracias a que hasta 1962 existió a un lado de esta capilla un puente que cruzaba el Río Almoloya y conectaba con el atrio del Convento de San Francisco. La construcción de este templo fue posible gracias a la devoción de los poblanos, particularmente la del matrimonio del alférez Gregorio de Urosa y doña María Laris de la Vega, quienes conservaban una talla española de la Virgen de Dolores. Después de morir su esposo, doña María Laris obtiene en 1699 la autorización del obispo de habilitar una pequeña capilla pública al interior de su casa, tras la muerte de la viuda y gracias a los donativos recaudados se construyó el templo que hoy conocemos, siendo consagrado en 1704.

La fachada se compone de tres cuerpos y está sencillamente decorada en un estilo de transición entre el renacimiento y el barroco, la puerta principal rematada por un arco de medio punto, a los lados del acceso se desplantan dos pares de pilares rematados con capiteles dóricos, herencia de la arquitectura griega, estos sostienen una cornisa sobre la que se desplanta el segundo cuerpo, en el que se abre una ventana flanqueada en este caso por dos columnas rematadas por capitales jónicos, provenientes también de la arquitectura griega. Sobre la ventana se observa un nicho en donde se ubica una imagen labrada en piedra de la Dolorosa. El segundo cuerpo se remata con una balaustrada que da paso a una torre de características barrocas que se desplanta del lado izquierdo de la fachada.

El interior del templo tiene una distribución en forma de cruz latina, rematada en su lado más largo por el retablo principal y cubierta por dos cúpulas. En el siglo XVIII existió en el altar un retablo de estilo barroco que fue sustituido alrededor de 1835 por un ciprés de estilo neoclásico en donde hoy se resguarda la imagen de la virgen. El resto de la decoración interior es neoclásica y en los muros se colocaron grandes lienzos que hacen referencia a la Pasión de Cristo.

Figura 2

Fachada e interiores de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores del Puente de San Francisco.



Fuente: Fotografías propias

Capilla de Nuestra Señora del Nicho

Actualmente esta capilla se ubica en la avenida 4 poniente, durante el siglo XVII el en este lugar existió un pequeño nicho en el que se veneraba una imagen de caballete de la Virgen de Dolores, en el siglo XVIII Juan de Buitrago, habitante de la ciudad de Puebla y arriero recibió la autorización de construir una capilla en agradecimiento a la Dolorosa de quien era devoto fiel, alegando que la virgen lo había salvado de un asalto. Así para el año de 1723 comenzó la edificación de una pequeña capilla terminada en 1737 y consagrada al año siguiente.

En cuanto a su arquitectura posee una fachada decorada completamente con argamasa, lo que resulta poco común para los templos de la ciudad de Puebla. Se observa además en la puerta principal un arco polilobulado, es decir, compuesto por varios arcos. Flanqueando esta puerta hay dos pares de columnas de cada lado, estas divididas en tercios, son características de la arquitectura barroca y están rematadas por capiteles dóricos. Sobre la puerta se desplanta un segundo cuerpo de fachada, profusamente decorado con imágenes que evocan a la Semana Santa, una ventana se abre al centro, flanqueada por dos columnas rematadas por capiteles jónicos, provenientes también de la arquitectura griega. Por último, el tercer cuerpo de la fachada se remata con una pequeña torre en la que aún se resguarda la campana de la capilla.

Al igual que la capilla del puente esta construcción tiene una distribución de cruz latina, de interiores más modestos, resaltan las dos cúpulas que cubren la nave principal y los muros forrados con losetas de talavera y azulejos amarillos. El altar principal, originalmente barroco, también fue remplazado en el siglo XIX por un ciprés neoclásico.

Figura 3
Fachada e interiores de la Capilla de Nuestra Señora del Nicho.



El uso actual de estos espacios y su importancia en la ciudad de Puebla

A pesar de la pérdida de muchas de las tradiciones heredadas del catolicismo, en la ciudad de Puebla siguen existiendo una serie de festividades en las que se desborda la devoción popular. Una de las más importantes es la Semana Santa, en la que se observan manifestaciones públicas de la devoción a la Virgen de Dolores, particularmente durante el viernes de Dolores que se celebra el viernes anterior al Domingo de Ramos.

En torno a esta celebración, las capillas consagradas a la dolorosa abren sus puertas y se instalan en torno a ellas verbenas que ocupan el espacio público, cambiando el paisaje urbano e invitando tanto a devotos como ajenos a participar de las celebraciones.

Es especialmente interesante el caso de la capilla de la 4 poniente, la cual permanece cerrada casi todo el año, pero desde el viernes de dolores y durante la Semana Santa abre sus puertas permitiendo que los fieles la visiten y depositen con gran cariño ofrendas a la imagen de bulto de la dolorosa que se exhibe frente al altar principal, construyendo a su alrededor improvisados altares que prueban la permanencia de la devoción popular. Esta capilla es además resguardada por sus vecinos quienes la mantienen en condiciones y dedican incluso parte de sus ingresos para el resguardo de esta edificación.

Conclusión

El patrimonio del que hoy somos herederos es producto de una serie de fenómenos culturales e históricos que no hacen más que enriquecer su significado, tal es el caso de las capillas de Dolores de la ciudad de Puebla, que al igual que otros templos similares en el país fueron edificados durante el siglo XVIII y su creación fue posible gracias a la devoción de aquellos que invirtieron incluso sus recursos personales para realizar estas obras. El hecho de que el culto en su interior se mantenga desde el Virreinato es una muestra clara de la cercanía de los creyentes hacia la Dolorosa, quien más allá de una advocación se ha convertido en un símbolo de fortaleza y compasión siempre necesaria sin importar el momento de la historia en el que se viva.

Este artículo constituye entonces un esfuerzo por compartir la historia y actualidad de estos espacios, que no solo forman parte del patrimonio material que resguardan las calles de la ciudad de Puebla, sino que son escenarios, cada Semana Santa, de una cultura viva que ha persistido los embates de la historia y cuyos símbolos son una muestra del vasto patrimonio inmaterial que estamos llamados a conservar y respetar independientemente de nuestras creencias.

Bibliografía y fuentes:

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.

Leicht, H. (2016). *Las Calles de Puebla* (Sexta edición). Secretaría de Cultura Federal.

García Juárez, J. (2010). *Dolores Hidalgo. Cuna de la Independencia Nacional*. Gobierno del Estado de Guanajuato.

Melgoza Sánchez, C., & Ledesma Ibarra, C. (2022). Arquitectura y evocación: el Santuario de Nuestra Señora de los Dolores del Rayo en Zinacantepec, México. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 17(31). <https://www.redalyc.org/journal/4779/477970601007/html/>

Hernández, J. B., Pericot, J. M. F. I., y& Mendizábal, M. (1996). El valor del patrimonio histórico. *Complutum*, 6, 215-224. <https://doi.org/10.5209/cmpl.30978>

EL MOTIVO DE LA MATER DOLOROSA EN LA MÚSICA: ORIGEN Y SIGNIFICADO DEL STABAT MATER DOLOROSA

Herminio Sánchez de la Barquera Arroyo¹

Tessa Fernanda Pérez Aguilar²

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene su punto de arranque en el proyecto que el Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) inició para estudiar desde diversas perspectivas una pintura anónima, realizada probablemente entre los siglos XIX al XX, oriunda quizá de Puebla de los Ángeles, llamada “Virgen Dolorosa”, que forma parte del acervo que resguarda dicha institución. Hasta donde sabemos, carecemos de indicios que relacionen concretamente a esta pintura con alguna práctica musical determinada en su contexto cercano, por lo que hemos convenido en escribir sobre la manera en la que el tema de dicho cuadro encuentra su reflejo en la música. En efecto: el motivo del dolor de María al pie de la cruz en la que su hijo hallaría la muerte redentora no sólo ha inspirado numerosas obras en las artes plásticas, la literatura o el cine, sino que también constituye uno de los temas más recurrentes que encontramos a lo largo de la historia de la música.

Para situar a nuestros lectores en el contexto litúrgico que rodea al motivo del dolor de la Mater Dei, comenzaremos explicando cuáles fueron los orígenes de dicha festividad, para poder estar en condiciones de pasar al siguiente punto: los orígenes del texto y de la música del Stabat Mater dolorosa. Después de exponer el texto en latín y su traducción al español, así como un fragmento de la melodía, tendremos que revisar la cuestión acerca del género musical, cosa nada menor: ¿se trata de una secuencia o de un himno? Después de hacer un breve recuento de los numerosos compositores que han dedicado su atención al Stabat Mater, pasaremos a exponer algunas ideas y reflexiones con carácter conclusivo que nos permita redondear nuestro

¹Doctor en Ciencia Política por la Universidad de Heidelberg, Maestro en Música Antigua por la Escuela Superior de Música “Folkwang” de Essen, Licenciado en Música por el Conservatorio de Núremberg (Alemania). Profesor investigador en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP); correo electrónico: herminio.sanchezdelabarquera@upaep.mx. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Clave ORCID: 0000-0002-9766-3403.

²Alumna de la Licenciatura en Humanidades y Gestión Cultural, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP); correo electrónico: tessafemanda.perez@upaep.edu.mx.

panorama acerca de la música y su relación con uno de los temas más difundidos en la piedad popular: el sufrimiento de la Madre de Dios ante la pasión y muerte de su hijo.

Para entender el motivo religioso que da pie tanto al *Stabat Mater* como a las representaciones plásticas de la Madre Dolorosa, es menester recordar las palabras de Simeón en el Evangelio de San Lucas (Lc. 2, 35):

“... y a ti misma una espada te atravesará el alma, a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones.”

La representación del corazón de María atravesado por siete espadas se basa precisamente en este pasaje y simboliza los siete dolores que determinaron la historia de la vida de la Madre de Dios: la profecía de Simeón, la huida a Egipto, Jesús perdido en el templo, María encuentra a su hijo camino del Calvario, la crucifixión y muerte de Cristo, María recibe el cuerpo de Jesús y la sepultura de Jesús. En las artes plásticas, la Virgen sufriente se muestra en tres poses familiares: de pie y de luto; a la derecha de la cruz, como *Mater dolorosa*; y, finalmente, como *Pietà*, con el hijo inerte sobre las rodillas. La compasión y especialmente la piedad son las bases de la identificación con María.

En la música sacra, el cántico del *Stabat Mater* se refiere a la imagen de María junto a la cruz, ya sea como persona activa, ya sea como espectadora, convirtiéndose en un símbolo de fe ante la vista de su hijo crucificado: se trata de María como madre y como fe personificada. María

es modelo y apoyo en la historia de la salvación y en la comprensión del dolor humano. Los siete dolores encuentran su contrapartida en los siete gozos de María: la Anunciación de María, la visita a Isabel, el nacimiento de Jesús, la adoración de los magos de oriente, el hallazgo de Jesús en el templo, la resurrección de Jesús y la ascensión de María al cielo.

Cuando se habla del *“Stabat mater dolorosa”* (lat.: “Estaba la madre doliente”), nos referimos a un cántico medieval adoptado en el servicio religioso católico, escrito en latín y señalado en la actualidad como himno y secuencia para la festividad de los Siete Dolores de la Virgen María, que se celebra el 15 de septiembre (*Beatae Mariae Virginis Perdolentis*, como reza el *Graduale Romanum*). De autoría desconocida, suele atribuirse al poeta franciscano italiano Jacopone da Todi (Jacopo dei Benedetti, c. 1230-1306), un personaje verdaderamente extraordinario y autor de numerosos poemas, escritos casi todos ellos en el dialecto de su natal Umbría; empero, no hay certeza alguna de que haya escrito poemas en latín. La paternidad del himno en cuestión solía atribuirse también, antiguamente, al papa Inocencio III (1161-1216) y al místico franciscano Giovanni di Fidanza, también conocido como Bonaventura di Bagnoregio y como Juan Buenaventura (c. 1217-1274). El texto del *Stabat Mater* describe el pesar de la madre de Cristo al pie de la Cruz en la que su hijo agonizaba, uno de los temas predilectos de la piedad medieval popular. Además de las versiones en cantollano (es decir, una especie de “canto post-gregoriano”),

que datan seguramente del siglo XV, el texto ha sido musicalizado por muchísimos compositores, con versiones notables tanto para la liturgia como para las salas de concierto. Con las pocas noticias que tenemos, podemos aventurar que este cántico, el *Stabat Mater*, debe datar de alrededor del siglo XIII, una de las épocas más luminosas y fructíferas de la Edad Media.³

La festividad de los Dolores de María

La gran cantidad de festividades en honor a la Virgen que se ha ido acumulando a lo largo de la historia de la Iglesia es una muestra palpable y categórica del peso que tiene María para la cristiandad. La mayor parte de estas festividades tiene su origen en el Oriente, es decir, para ser más precisos, en la parte oriental del Imperio Romano, particularmente a partir del siglo IV, encontrando rápidamente eco en el occidente de Roma. “Ciertamente hay que admitir que, en algunas épocas, esta cantidad de festividades rayó en el exceso; con el paso del tiempo, su número aumentó sin tregua” (Adam, 1990, p. 293). Es por eso que el Concilio Vaticano II (1962-1965) impuso un cierto orden en la materia, eliminando, por ejemplo, festividades que se duplicaban. Pese a lo anterior, aún es asombroso el número de festividades marianas en el calendario litúrgico de la Iglesia Católica, fenómeno que también es notable en la Iglesia Ortodoxa⁴.

El gran amor que la Virgen ha despertado entre los cristianos de todas las épocas se refleja, entonces, entre otras cosas, en el calendario de festividades marianas, que podemos clasificar en tres tipos: solemnidades, fiestas y memorias.

Las solemnidades (lat.: *sollemnitas*) son las festividades de mayor rango en todo el año litúrgico; las solemnidades ponen el acento en contenidos de fe muy específicos, considerados centrales para la fe, o colocan a ciertos personajes en el centro de atención, además de que gozan de prioridad frente a otras fiestas y memorias.

La misa y la liturgia de las horas que corresponden a las solemnidades tienen lecturas, cánticos y oraciones propias. Existen diferentes tipos de solemnidades: las del Señor, de la Santísima Virgen María y las de los Santos. También hay solemnidades locales, como la de la Virgen de Guadalupe, en México.

Las fiestas, a su vez, honran algún misterio o título de Jesús, de la Virgen María y de santos particularmente relevantes, tales como los apóstoles, los evangelistas y otros históricamente de gran peso.

Por su parte, las memorias son aquellas celebraciones de menor rango dedicadas a los santos o a acontecimientos de la vida de Jesús o de la Virgen María; pocos textos de la liturgia están relacionados con el tema de la celebración y el curso de las lecturas no se interrumpe. Hay memorias “obligatorias” y memorias “libres”: las primeras deben celebrarse siempre, mientras que las segundas pueden ser omitidas.

³ El lector curioso podrá profundizar sobre las condiciones sociales de aquellos tiempos en: Sánchez de la Barquera y Arroyo, Herminio: “Las ideas políticas en la Edad Media: un acercamiento desde su contexto cultural”, en “Revista Universos Jurídicos”, de la Universidad Veracruzana, enero 2020, accesible en: <https://universosjuridicos.uv.mx/index.php/univerjuridicos/article/view/IP.pdf>.

⁴ Las “Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María”, por ejemplo, consignan en su página electrónica una lista de festividades marianas, en la que leemos que prácticamente todos los días del año se celebra alguna fiesta dedicada a María en algún lugar del planeta (vid. https://www.corazones.org/maria/calendario_mariano.htm).

Es menester mencionar que la clasificación de las celebraciones es flexible, dependiendo de las regiones y de sus tradiciones, costumbres e historia. Así, por ejemplo, la festividad de San Benito (11 de julio) es memoria obligatoria en el calendario universal; en Europa es fiesta, pues es uno de los patronos 'fundadores' del continente –es decir, de la cultura europea-, pero en la diócesis de Montecassino, en Italia, es solemnidad, ya que allí está su sepultura (Aleteia Brasil, 2017). Algo similar ocurre con San Patricio (17 de marzo), cuya festividad es una solemnidad en Irlanda. Mientras que en el resto del mundo es generalmente un memorial. La Virgen Dolorosa, tema de nuestro texto, por su parte, es recordada en Eslovaquia con una festividad en grado de solemnidad, digna de su carácter de patrona nacional⁵.

En lo que respecta concretamente a las solemnidades de la Virgen María, diremos que son las siguientes: la festividad de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre), Santa María, Madre de Dios (1° de enero), la Anunciación del Señor (25 de marzo) y la Asunción de María (15 de agosto). Sus fiestas son tres: la Presentación de Jesús en el templo (2 de febrero), la Visitación de la Virgen María (31 de mayo) y la Natividad de la Virgen María (8 de septiembre). Las memorias son las más numerosas: la Presentación de la Virgen María (21 de noviembre), Nuestra Señora de Lourdes (11 de febrero), el Inmaculado Corazón de la Virgen María (el sábado después de la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús), Nuestra Señora del Carmen (16 de julio), la Dedicación de la Basílica de Santa María la Mayor (5 de agosto), María Reina (22 de

agosto), Bienaventurada Virgen de los Dolores (15 de septiembre) y Nuestra Señora del Rosario (7 de octubre) (cfr. Haiden, 2023).

Para comprender el surgimiento de esta festividad, es necesario remitirse al festejo de la Semana Santa, en la cual se llevan a cabo las actividades de las cofradías y congregaciones de penitencia.

Es en este contexto en donde, en un principio, se meditaba sobre los Dolores de Nuestra Señora, con el objetivo de hacer una meditación acompañada de una oración sobre los acontecimientos ocurridos en la vida de María, especialmente los vividos en torno a la pasión y la muerte de Cristo, a los que se añaden la profecía de Simeón, la huida de Egipto y la pérdida de Jesús en el templo.

Esta devoción comenzó a consolidarse en el siglo VIII, cuando se hablaba de la "Compasión de la Virgen", refiriéndose a la participación de María en los sufrimientos de Jesús en la cruz; no obstante, fue hasta el siglo XVII que la Orden de los Siervos de María (Ordo Servorum Marie, llamados "servitas"), fundada en 1233, la fue ampliando: primero se recitaba un 'Padre Nuestro' siete veces, después un 'Ave María' igualmente siete veces.

⁵Un buen ejemplo de un calendario de festividades marianas locales lo ofrece la diócesis de Querétaro, cuya Patrona es precisamente Nuestra Señora de los Dolores: <https://www.diocesisqro.org/wp-content/uploads/2019/02/SOLEMNIDADES-FIESTAS-Y-MEMORIAS-DE-LA-SANTI%CC%81SIMA-VIRGEN-MARI%CC%81A-DURANTE-EL-AN%CC%83O-LITU%CC%81RGICO.pdf>

En 1608 se publica la obra "Fonte salutifera di Giesu ornata di considerazioni, meditazioni e soliloquii divota e affectuosi", escrita por el religioso servita fray Arcangelo M^a Ballottini, de la Archicofradía de la Sangre, y en la que invitaba a reflexionar diariamente sobre los misterios dolorosos del rosario y terminar poniendo los ojos en la figura de la Madre de Dios al pie de la cruz (Archicofradía de la Sangre, 2020).

Orígenes del Stabat mater

El texto que conocemos pertenece a un himno que ha llegado hasta nuestros días en una versión doble: como 'Stabat Mater dolorosa' y como 'Stabat Mater speciosa' ("Estaba la madre hermosa"). El autor de ambos textos y de la melodía – si es que estamos hablando de la misma persona- es desconocido, como hemos afirmado arriba; debe proceder de entre fines del siglo XII y principios del XIV. Mientras que la primera versión tiene como tema las emociones de la Madre frente a la cruz en la que muere su hijo, en la segunda versión se celebra su alegría en el pesebre en el que nació su niño. Mientras que el tema de la 'dolorosa' sigue teniendo presencia en la liturgia, el de la "speciosa" ha caído en desuso. Pero, a todo esto, debemos explicar primero qué es un himno. Esta palabra procede del griego "hýmnos", "composición (musical)", que, en la antigua Grecia, era un cántico alegre de alabanza dirigido a los dioses. En los primeros años del cristianismo, esta palabra pasó al latín y adoptó un significado de "alabanza a Dios con canto" o de "canto con alabanza a Dios". De esta fusión cultural emergió el himno

como una forma no solamente de composición musical con un texto de alabanza, sino también una forma de poesía como canto sagrado, que se distinguía de los antiguos himnos profanos de carácter épico y didáctico. Es por eso que San Agustín de Hipona (354-430) señalaba que un himno no solamente consta del texto, sino también de la música:

¿Sabéis qué es un himno? Un cántico que alaba a Dios. Si alabas a Dios y no cantas, no profieres himno; si cantas y no alabas a Dios, tampoco profieres himno. Si alabas algo que no pertenece a la alabanza de Dios, aunque cantando alabes, no profieres himno. Luego el himno lleva consigo estas tres cosas: cántico, alabanza, y esta de Dios. Luego la alabanza de Dios en el cántico se llama himno. (Agustín de Hipona, Enarr. in psalm. 148. 17)

A continuación, presentamos el texto completo del Stabat Mater Dolorosa, con una traducción autorizada al español.

En latín

- 1 *Stabat Mater dolorosa*
 - *juxta crucem lacrimosa,*
 - *dum pendebat filius.*
 - *Cuyus animam gementem*
 - *contristantem et dolentem*
 - *pertransivit gladius*
- 2 *O quam tristis et afflicta*
 - *fuit illa benedicta*
 - *Mater unigeniti.*
 - *Quae moerebat et dolebat.*
 - *Pia Mater, cum videbat*
 - *Nati poenas incliti*
- 3 *Quis est homo qui non fleret,*
 - *Matrem Christi si videret*
 - *In tanto supplicio?*
 - *Quis non posset contristari,*
 - *Piam matrem contemplari*
 - *Dolentem cum filio?*
- 4 *Pro peccatis suae gentis*
 - *vidit Jesum in tormentis*
 - *Et flagellis subditum.*
 - *Vidit suum dulcem natum*
 - *Morientem desolatum*
 - *Dum emisit spiritum.*
- 5 *Eia mater, fons amoris,*
 - *Me sentire vim doloris*
 - *Fac, ut tecum lugeam.*
 - *Fac ut ardeat cor meum*
 - *In amando Christum Deum,*
 - *Ut sibi complaceam.*
- 6 *Sancta mater, istud agas,*
 - *Crucifixi fige plagas*
 - *Cordi meo valide.*
 - *Tui nati vulnerati*
 - *lam dignati pro me pati,*
 - *Poenas mecum divide!*
- 7 *Fac me vere tecum flere,*
 - *Crucifixo condolere,*
 - *Donec ego vixero.*
 - *Juxta crucem tecum stare*
 - *et me tibi sociare*
 - *In planctu desidero.*
- 8 *Virgo virginum praeclara,*
 - *Mihi iam non sis amara,*
 - *Fac me tecum plangere.*
 - *Fac ut portem Christi mortem,*
 - *Passionis fac sortem*
 - *Et plagas recolere.*
- 9 *Fac me plagis vulnerari,*
 - *fac me cruce inebriari*
 - *et cruore Filii.,*
 - *Flammis ne urar succensus*
 - *Per te virgo, sim defensus*
 - *In die iudicii.*
- 10 *Christe, cum sit hinc exire,*
 - *da per matrem me venire*
 - *ad palmam victoriae*
 - *Quando corpus morietur*
 - *Fac ut animae donetur*
 - *Paradisi gloria.*
 - *Amen.*

En español

- 1 Estaba la Madre dolorosa
 - junto a la Cruz llorosa
 - en que pendía su Hijo.
 - Cuya alma gimiente,
 - contristada y doliente
 - atravesó la espada.
- 2 ¡Oh, cuán triste y afligida
 - estuvo aquella bendita
 - Madre del Unigénito!
 - Languidecía y se dolía
 - la piadosa Madre que veía
 - las penas de su excelso Hijo.
- 3 ¿Qué hombre no lloraría
 - si a la Madre de Cristo viera
 - en tanto suplicio?
 - ¿Quién no se entristecería
 - a la Madre contemplando
 - a su doliente Hijo?
- 4 Por los pecados de su gente
 - vio a Jesús en los tormentos
 - y doblegado por los azotes.
 - Vio a su dulce Hijo
 - muriendo desolado
 - al entregar su Espíritu.
- 5 ¡Ea, Madre, fuente de amor,
 - hazme sentir tu dolor,
 - contigo quiero llorar!
 - Haz que mi corazón arda
 - en el amor de mi Dios
 - y en cumplir su voluntad.
- 6 Santa Madre, yo te ruego
 - que me traspases las llagas
 - del Crucificado en el corazón.
 - De tu Hijo malherido
 - que por mí tanto sufrió
 - reparte conmigo las penas
- 7 Déjame llorar contigo
 - condolerme por tu Hijo
 - mientras yo esté vivo.
 - Junto a la Cruz contigo estar
 - y contigo asociarme
 - en el llanto es mi deseo.
- 8 Virgen de Vírgenes preclara
 - no te amargues ya conmigo
 - déjame llorar contigo.
 - Haz que llore la muerte de Cristo
 - hazme socio de su Pasión,
 - haz que me quede con sus llagas.
- 9 Haz que me hieran sus llagas
 - haz que con la Cruz me embriague
 - y con la Sangre de tu Hijo.
 - Para que no me quemé en las llamas
 - defiéndeme tú, Virgen santa,
 - en el día del juicio.
- 10 Cuando, Cristo, haya de irme,
 - concédeme que tu Madre me guíe
 - a la palma de la victoria.
 - Y cuando mi cuerpo muera,
 - haz que a mi alma se conceda
 - del Paraíso la gloria.
 - Amén.

Ahora presentamos un fragmento de la melodía, como aparece hoy en día en el Gradual Romano (es decir, el conjunto de cánticos para la misa), publicado por el monasterio benedictino de Solesmes (Francia) en 1974, de acuerdo a los lineamientos fijados por el Concilio Vaticano II (vid. Fig. 1). La melodía ya no es la original, sino que fue compuesta en 1850 por Dom Fonteine, maestro del coro de la Abadía francesa de Solesmes, en segundo modo (la que se empleaba antes estaba en sexto modo), que encuentra lugar en el Graduale Romanum de 1912, conservándose desde entonces como la versión oficial.

Figura 1

Aleluya con el incipit de la secuencia Stabat Mater.

602 PROPRIUM DE SANCTIS

II

A L-le- lú-ia. ¶ Sta- bat

san- cta Ma-ri- a, cae-li Re- gí- na,

et mundi Dó- mi-na, iuxta cru- cem Dómi-ni

nostri Ie- su Chri- sti do- lo- ró- sa.

Quando canitur Allelúia cum suo ¶, addi potest Sequentia :

II

S Ta- bat Ma- ter do- lo- ró- sa Iuxta cru- cem lacrimó- sa,

Dum pendé- bat Fí- lí- us. Cu- ius á- nimam geméntem, Contri- stá- tam et do- léntem, Pertransí- vit glá- di- us. O quam tri- stis

et afflícta Fu- it il- la be- ne- dícta Ma- ter U- ni- gé- ni- tí!

El género del Stabat Mater: ¿himno o secuencia?

Como decíamos líneas arriba, el término “himno”, hoy en día, se emplea para aplicarse a los cánticos cristianos de alabanza a Dios. Están escritos con versos métricos en líneas regulares, lo que distingue al himno del ‘salmo’, como los ‘Salmos de David’, es que no son poemas métricos ni regulares. Esto debe subrayarse, ya que las fuentes cristianas más antiguas emplean de manera indistinta ambos vocablos. Nos referimos a fuentes que abarcan desde las epístolas del Nuevo Testamento hasta el periodo de los Padres de la Iglesia en el siglo IV, incluyendo escritores de la talla de San Juan Crisóstomo (347-407), Eusebio de Cesarea (263-339), San Juan Casiano (c. 360/365-c.435) y San Ambrosio de Milán (c.340-397). Uno de los cantos litúrgicos más antiguos de este periodo es el “Te Deum” no métrico, que sigue denominándose “Hymnus”, aún después del Concilio Vaticano Segundo. De este periodo datan también los primeros himnos métricos conocidos de la Iglesia occidental, algunos atribuidos al obispo San Ambrosio, en el repertorio del llamado “Canto Ambrosiano”, que sigue cultivándose en Milán hasta nuestros días; consisten en estrofas yámbicas con cuatro versos octosílabos cada una. Mencionemos, a guisa de ejemplo, al himno Splendor paterne gloriae. Los himnos latinos se cantan en el Oficio Divino, de acuerdo a diferentes ocasiones litúrgicas y dependiendo de la hora, el tiempo litúrgico y los días santos. Un repertorio posterior de himnos lo encontramos en el “himnario franco” del siglo VIII,

Fuente: *Graduale Romanum, Solesmes, 1974, p. 602,* accesible en: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=18112>

contemporáneo del surgimiento del llamado 'Canto Gregoriano'; luego tenemos al "nuevo himnario" en el siglo IX. Hacia el siglo XI se tiene noticia de unos 200 a 300 himnos, mismos que aparecen en los libros litúrgicos comunes. A partir del siglo XV, se volvió frecuente que las melodías de los himnos gregorianos o post-gregorianos sirvieran como fundamento para arreglos polifónicos (cfr. Wilton, 2008, pp. 724-727). El *Stabat Mater*, objeto de nuestras reflexiones, aparece primero en el repertorio litúrgico-musical como un himno, pero después, como veremos más adelante, se adaptó al repertorio de las 'secuencias' en el siglo XVIII.

La palabra "secuencia" procede del latín *sequi*, es decir, 'seguir', y se emplea en la liturgia para designar a una de las partes del llamado "Proprium missae", ese conjunto de cánticos específicos en la misa para cada festividad durante el año litúrgico. Esto quiere decir que los textos de dichos cánticos cambian cada día, dependiendo de lo que se conmemore. Así, por ejemplo, el Introitus de una misa de difuntos comenzará con el texto "Requiem aeternam", mientras que el de la misa de Navidad será "Puer natus", digamos a guisa de ejemplo. La secuencia es parte de estos cánticos y se llama así porque originalmente se cantaba 'en seguida' o 'siguiendo' al aleluya (Alleluia).

Se puede afirmar que, de manera genérica, el vocablo 'secuencia' se emplea en la historia de la música y de la literatura latina medievales para referirse a un canto que siguió frecuentemente al Aleluya en la misa del rito franco-romano, es decir, el rito católico que surgió en el reino

(después imperio) carolingio en la segunda mitad del siglo VIII. La forma y concepción de la secuencia fueron variando desde sus primeros testimonios, en el siglo IX, durante el llamado "Renacimiento Carolingio", hasta su eliminación tácita en el Concilio de Trento (1545-1563) –que veremos más adelante–, de manera que no podemos encontrar una definición unitaria de su estructura, empleo o función que se haya mantenido uniforme en todas las épocas y regiones en donde la encontramos (Peláez y Tello, 2021, p. 433).

En un principio, parece ser que se colocaba un texto sobre la "a" final de dicha palabra, que podía ser muy rica en notas; esto quiere decir que a esa melodía extensa sobre la "a" (que, por lo mismo, se llamaba *jubilus* o *longissima* melodía) se le colocaba un texto, esto es, un "tropus", para de esta forma poder memorizar mejor la melodía tan extensa ("prosa ad sequentiam"). Aquí se encuentra el origen de la secuencia como género; es un canto silábico al que se le ha dado en llamar "secuencia clásica", y de aquí surgió también un cántico con un carácter cercano a los himnos.

Todo parece indicar que este nacimiento de la secuencia hay que buscarlo hacia el 850, según nos cuenta Notker Balbulus (c. 840-912), es decir, Notker "el tartamudo", célebre monje en la abadía benedictina de St. Gallen, en la actual Suiza, beatificado en 1513. En efecto, en el prólogo a su "*Liber Ymnorum*", este monje benedictino nos explica que había conocido a un monje que había llegado a St. Gallen huyendo de la destrucción que los normandos habían provocado en su monasterio

en Jumièges (cerca de Rouen), hacia el 851. El susodicho refugiado había traído consigo su antifonario, y Notker tuvo oportunidad de hojearlo, dándose cuenta de que el recién llegado había colocado algunos versos para acompañar melodías difíciles de memorizar. Aunque Notker no quedó muy convencido del buen gusto de tal práctica, pronto la adoptó⁶. Así es que el colocar un texto a las notas musicales servía como un recurso para ayudar a memorizar los melismas gregorianos, tan extensos y complejos. Para ello, estos monjes pioneros de la secuencia no emplearon textos bíblicos, sino creaciones nuevas, dando origen a un género literario y 'musical' que es vivo testimonio de la riqueza creativa de los pueblos al norte de los Alpes y que ayudó a enriquecer la ya de suya gran herencia del Canto Gregoriano (Schaffer y Schaffer, 2021, p. 1), que habría nacido, anotemos rápidamente, hacia la segunda mitad del siglo VIII en el norte de la actual Francia, hasta donde sabemos.

Ya para el siglo XII se formaron secuencias rimadas independientes del Aleluya, es decir, que se habían separado de este cántico, habiéndose constituido en un género autónomo y que desembocarían en las secuencias estróficas del luminoso siglo XIII, de la mano de autores como el fraile franciscano Tomás de Celano (c. 1190-1260) y el dominico Santo Tomás de Aquino (1225-1274). Las secuencias rimadas tienen una estructura similar a los himnos de varias estrofas, ordenados métricamente. Un fenómeno muy especial es el de las secuencias con pares de estrofas y melodías ordenadas por pares, como vemos en las secuencias Victimae paschali laudes y Veni Sancte Spiritus.

Más tarde aparecen estrofas rimadas, como en *Lauda Sion Salvatorem* (atribuida al Aquinatense), *Stabat Mater* y *Dies irae* (atribuida a Tomás de Celano).

Así que, resumiendo, en la historia de la secuencia podemos distinguir tres épocas siguiendo a Michels (1987, p. 191):

1. La secuencia clásica, entre el 850, aproximadamente, y el 1050, sobre todo en St. Gallen, Reichenau y St. Martial de Limoges (repertorio de los francos occidentales y orientales).
2. Secuencia rimada, a partir del siglo XII, como la encontramos en París.
3. Secuencia estrófica, a partir del siglo XIII, como un desarrollo de la rimada.

Las secuencias constituyeron en la Edad Media un género muy popular en la vida cotidiana de las iglesias locales, particularmente en los siglos XIV y XV, a tal grado que han llegado hasta nosotros unas 5 000 de ellas. En algunas regiones, como en las de lengua alemana, se fue desarrollando en el siglo XIV la costumbre, en días

⁶*Cum adhuc juvenulus essem et melodiae longissimae, saepius memoriae commendatae, instabile corculum auferent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare. Interim vero contigit, ut presbyter quidam de Gimedia, nuper a Nordmannis vastata, veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum: in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium vitiati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem coepi scribere[.]* Cit. (Schaffer y Schaffer, 2021, p. 1).

festivos como la Navidad y la Pascua, de intercalar el cántico de algunas estrofas en latín de las secuencias con algunas estrofas en lengua vernácula. Ante esta inmensa cantidad de secuencias, muchas de las cuales eran de dudosa calidad tanto musical, como en lo que concierne al texto, el Concilio de Trento redujo drásticamente su número a tan sólo cuatro, como hemos comentado líneas arriba:

- Victimae paschali laudes (para la Pascua)
- Veni Sancte Spiritus (para Pentecostés)
- Lauda Sion Salvatorem (para Corpus Christi)
- Dies irae (secuencia de difuntos)

Para tratar de entender esta severísima medida hay que recurrir a su contexto: las costumbres locales de Roma no conocían la secuencia con la riqueza a la que estaba acostumbrada la Europa del norte (Praßl, 2006). Además, las secuencias no fueron “prohibidas” expresamente en los documentos conciliares, sino que simplemente desaparecieron, con las excepciones arriba mencionadas – que se conservaron ya sea por popularidad, tradición o prestigio-, del Missale Tridentinum de 1570 (Peláez y Tello, 2021, p. 433). Algunas congregaciones religiosas mantuvieron la costumbre de cantar alguna secuencia propia, como ocurre en el caso de la orden de los benedictinos, cuya secuencia *Laeta dies* (“Día alegre”) se canta el 11 de julio, día de la festividad de

San Benito de Nursia (480-547). En 1727, para la festividad de los Dolores de María, el Papa Benedicto XIII recuperó el himno “*Stabat Mater Dolorosa*”, que se convirtió en la quinta secuencia del misal⁷. Así que, en resumen, podemos afirmar que el “*Stabat Mater*” surgió como un himno y después se añadió a las secuencias, siguiendo en esta categorización y con dichas funciones hasta nuestros días⁸.

Según el *Graduale Romanum* (1974), las secuencias en la misa se cantan después de entonarse el Aleluya y sus versículos, y antes de la lectura del Evangelio, tal como vemos arriba, en la Fig. 1, en la indicación después del aleluya y antes de la secuencia: “*Quando canitur Alleluia cum suo verso, addi potest Sequentia*” (“Cuando se cante el aleluya con su versículo, puede añadirse la secuencia”). En el caso de las festividades en las que no se canta un Aleluya, debe entonarse la secuencia después del *Tractus* (un cántico muy antiguo que se canta en lugar del Aleluya en la Cuaresma), si está prevista la secuencia. Aquí es menester señalar que las secuencias *Victimae paschali laudes* y *Veni Sancte Spiritus* tienen carácter obligatorio, mientras que las demás –como en *Stabat Mater*–, son opcionales. La hermosísima secuencia *Dies irae*, que tanta fascinación despierta, ya no se canta en la liturgia de difuntos,

⁷Para una comprensión contextual de esta acción del papa Benedicto XIII, aconsejamos la lectura de Fernández 2019.

⁸Una revisión y discusión crítica de la historia de la secuencia se encuentra en Peláez y Tello, 2021.

debido a que transmite una imagen de un Dios terrible e implacable en su actuación como Supremo Juez en el Juicio Final, aunque puede hacerse en caso de la interpretación de las grandes obras del tesoro musical sacro, con el fin de preservarlo y disfrutarlo. Pensemos, por ejemplo, en las grandes misas de difuntos ("Requiem") de autores

como Michael Haydn (1837-1806), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Giuseppe Verdi (1813-1901) o Karl Jenkins (*1944), entre otros, cuyas versiones de la secuencia Dies irae son celebérrimas.

Los compositores

A continuación, anotaremos una lista de compositores que han escrito un Stabat Mater después de la composición original hacia el siglo XIII. En este registro aparece la siguiente información: el nombre del compositor, fechas de su nacimiento y muerte, dotación vocal e instrumental de la obra y el año de su composición. Sin embargo, no siempre disponemos de toda esta información para todos los compositores de esta lista, que además no pretende ser exhaustiva. El más reciente ejemplo que conocemos de un Stabat Mater es de Lucio Mosè Benaglia (*1960), quien es organista en la comunidad italiana católica de Múnich. Impresionado por los horrores de la invasión rusa en Ucrania, particularmente por las fotografías de la devastada ciudad de Mariúpol, Benaglia compuso esta obra, dedicada a tantísimas víctimas inocentes en dicha ciudad, y la estrenó en Múnich el 2 de abril de 2022⁹.

- Autor anónimo, entre fines del siglo XII y principios del XIV (himno original)
- John Browne (c. 1401-?)
- Innocentius Dammonis (S. XV)
- Gaspar van Weerbeke (c. 1445-c.1516)
- Josquin Desprez (ca. 1450/1455-1521), coro, (1480)
- Franchinus Gaffurius (1451-1522)
- William Cornysh (1465-1523)
- Pedro de Escobar (también Pedro de Porto, Pedro del Puerto) (c. 1465-c. 1535), contratenor, dos tenores y bajo (c. 1500)
- Richard Davy (c. 1467-1507), coro a cinco voces
- Tres versiones en el Eton Choirbook, anónimas (c. 1500)
- Alonso Pérez de Alba (o Alva) (fl. 1500-c.1522), a tres voces
- Robert Hunt (siglo XVI temprano), coro a cuatro voces (c. 1525)
- António Carreira (c. 1520/1530-c.1597)
- Orlando di Lasso (c. 1532-1594), coro, (1585)
- Giovanni Maria Nanino (1542-1607)

- Giovanni Pierluigi da Palestrina, (1525-1594), dos coros (c. 1590)
- Felice Anerio (c. 1560-1614)
- Antonio Coma (1560-1629), coro a cuatro voces (1614)
- Sulpitia Cesis (1577-después de 1619), motete (1619)
- Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664), coro mixto y continuo (c. 1640)
- Giovanni Felice Sances (c. 1600-1679), coro, "Stabat Mater o Il pianto della Madona" (1638)
- Marc-Antoine Charpentier (c. 1643-1704), soprano, alto y continuo, (1680)
- Agostino Steffani (1654-1728), 2 sopranos, alto, 2 tenores, bajo, coro, cuerdas y órgano continuo (1727)
- Alessandro Scarlatti (c. 1660-1725), soprano, alto y continuo (1723)
- Antonio Maria Bononcini (1667-1726), a cuatro voces
- Antonio Lotti (1667-1740), coro mixto y órgano (c. 1720)
- Antonio Caldara (c. 1670-1736), solistas, coro, cuerdas, dos trombones y continuo (± 1725)
- Antonio Vivaldi (1678-1741), alto, cuerdas y continuo, (± 1727)
- Emanuele d'Astorga (c. 1680-1757), solistas, coro, orquesta y órgano, (1707)
- Domenico Scarlatti (c. 1685-1757), coro a 10 voces y continuo, (1715)
- Giovanni Benedetto Platti (1690-1763)
- José de Nebra (1702-1768), 2 sopranos, alto, tenor y orquesta (1752)
- Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), soprano, alto, cuerdas y continuo, (1736)
- Placidus von Camerloher (c. 1718-1782), solistas, coro, cuerdas y continuo, (1736)
- Príncipe Elector Maximilian III Joseph von Bayern (1727-1777), soprano, alto, tenor, bajo, coro mixto, orquesta y continuo (1766)
- Tommaso Traetta (1727-1779), soprano, tenor y coros, (1748); hay una versión tardía para más voces
- Antonio Soler y Ramos (1729-1783), 2 sopranos, clavecín y violonchelo (1775)
- Franz Joseph Haydn (1732-1809), soprano, alto, tenor, bajo, coro y orquesta, (1767)
- Franz Ignaz Beck (1734-1809), soprano, alto, barítono, coro y orquesta, (1782)
- Carl Joseph Rodewald (1735-1809), dos sopranos y orquesta, (1799)
- Johann Baptist (original: Jan Krtitl) Vanhal (1739-1813), soprano, alto y orquesta (1775)
- Giovanni Paisiello (1740-1816), soprano, alto, tenor, bajo y orquesta (1810)
- Luigi Boccherini (1743-1805), soprano y orquesta / alto, tenor y orquesta, (1781/1800)
- Gioachino Rossini (1792-1868), solistas, coro y orquesta, (1832/42)
- Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (1795-1870), Fantasia su motivi dello Stabat Mater di Rosinni, para orquesta sinfónica (c. 1860)
- Franz Schubert (1797-1828), solistas, coro y orquesta, (1815)
- Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836), (1829)
- Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), coro masculino (1825)
- Franz Liszt (1811-1886), soprano, contralto, coro y orquesta (como parte del oratorio "Christus"), (1862-1866)
- Giuseppe Verdi (1813-1901), (como parte de Quattro pezzi sacri), coro y orquesta (1898)
- Louis Théodore Gouvy (1819-1898), solistas, coro y orquesta, (1875)
- Peter Cornelius (1824-1874), solistas, coro y orquesta, (1849)
- Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901), Op. 16 para soprano, tenor, bajo, coro y orquesta, (1864); y Op. 138 para coro, cuerdas (ad libitum) y órgano, (1884)
- Franz Wüllner (1832-1902), Op. 45, coro mixto a 8 voces, (1877)
- Laura Netzel (1839-1927), Op. 45, soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, Antonín Dvořák (1841-1904), solistas, coro, órgano y orquesta, (1877)
- bajo, coro mixto y órgano (1890)

- Lorenzo Perosi (1872-1956), cuatro voces, (1902)
- Karol Szymanowski (1882-1937), Op. 53, 3 voces solistas, coro y orquesta (1925/1926)
- Zoltán Kodály (1882-1967), coro mixto (1898, revisado en 1962)
- Frank Martin (1890-1974), spiano, violín y orquesta (1967)
- Johann Nepomuk David (1895-1977), coro mixto a seis voces (dos sopranos, contralto, tenor y dos bajos), (1927)
- Francis Poulenc (1899-1963), soprano, coro y orquesta (1950/51)
- Vincent Persichetti (1915-1987), Op. 92, coro y orquesta (1963)
- Knut Nystedt (1915-2014), coro mixto y violoncello solo (1986)
- Albert de Klerk (1917-1998), soprano, tenor, coro mixto y orquesta (1944)
- Vytautas Barkauskas (1931-2020), coro mixto (1990)
- Henryk Mikolaj Górecki (1933-2010), orquesta, soprano y coro (1971)
- Manfred Niehaus (1933-2013), tres coros mixtos o a voces iguales, con solistas o sólo coral (1994)
- Krzysztof Penderecki (1933-2020), tres coros mixtos (1962)
- Walter Steffens (1934-), coro femenino a nueve voces (1993)
- Arvo Pärt (1935-), soprano, contratenor o contralto, tenor y trío de cuerdas (1985); versión para coro mixto (soprano, contralto y tenor) y orquesta de cuerdas (2008)
- Karl Jenkins (1944), coro mixto, piano y orquesta de cuerdas (2008)
- Michael Finnissy (1946), (1972)
- Sōmei Satō (1947-), soprano y coro mixto (1987)
- Hristo Tsanoff (1947-), (2006 y 2007)
- Javier Busto (1949-), coro mixto (1998)
- Poul Ruders (1949-), niño soprano, piano, órgano, percusiones y coro mixto (1975)
- James Dillon (1950), 12 voces mixtas, 12 instrumentistas, instrumentos electrónicos (2014)
- Martin Lutz (1950), solistas, coro y orquesta (2011)
- Wolfgang Rihm (1952-), mezzosoprano, contralto, cuerdas y arpa (2000)
- Martina Schäfer (1952-), solistas, coro y orquesta de cuerdas (2015)
- Bruno Coulais (1954), dos voces femeninas y dos masculinas, coro, violín, piano, guitarra, cuarteto de cuerdas y percusiones (2005)
- Oddvar Lønner (1954-), solistas, coro y orquesta (2012)
- Lutz-Werner Hesse (1955-), soprano y contralto solistas, coro mixto, saxofón alto, percusiones y órgano, Op. 28 (1997/98)
- Christophe Looten (1958), Op. 64, cuatro voces (2004)
- Salvador Brotons (1959-), solistas, coro y orquesta (2000)
- Lucio Mosè Benaglia (1960-), "Stabat Mater para Mariupol" Op. 34, coro y cuerdas (2023)
- Margarete Sorg-Rose (1960-), coro mixto a cuatro voces y corno inglés (2018)
- Albert Breier (1961-), soprano y violoncello (2016)
- David Haladjian (1962-), soprano solista y coro femenino a cuatro voces (1989)
- Klaus Miehling (1963-), Op. 39, soprano y sexteto de cuerdas (1992); versión para soprano y órgano, Op. 39a (2009)
- Jaakko Mäntyjärvi (1963-), coro mixto y cuerdas (1998)
- Vladimir Romanov (1964-), soprano, violín, coro y orquesta (2013)
- Markus Höring (1969), coro femenino (2002)
- Will Todd (1970), coro a cuatro voces y piano (2018)
- Philipp Ortmeier (1978), soprano, coro y orquesta de cuerdas (2007/08)
- Felix Bräuer (1988-), bajo solo y orquesta de cuerdas (2015/2016)

Conclusiones

El tema del inmenso dolor maternal de María ante la cruz de la que pendía, agonizante, su hijo, no solamente ha sido fundamental en la historia de las artes plásticas, sino también en la música sacra. Ha sido un reflejo de la piedad popular y de la identificación de los fieles con María durante aproximadamente ocho siglos. La permanente presencia del dolor en la vida cotidiana, como lo demuestra la destrucción de Mariúpol y de otras ciudades en nuestros días, hace que este tema del dolor de la madre y de las madres no desaparezca del mundo del arte en general y de la música en particular.

Bibliografía y fuentes

- Adam, A. (1990). *Grundriß Liturgie*, Friburgo de Brisgovia, Basilea, Viena; Herder.
- Agustín de Hipona. (1967). Enarraciones sobre los salmos (Enarr. in Psalm.), 4º y último. Vol. XXII. Obras de San Agustín en edición bilingüe, edición preparada por Balbino Martín Pérez, O.S.A.; Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aleteia Brasil. (2017). La Iglesia tiene tres tipos básicos de celebración: memoria, fiesta y solemnidad. Disponible en: <https://es.aleteia.org/2017/06/28/la-iglesia-tiene-3-tipos-basicos-de-celebracion-memoria-fieta-y-solemnidad/>
- Archicofradía de la Sangre de Málaga. (2020). Corona dolorosa. Disponible en: <https://archicofradiadelasangre.es/wp-content/uploads/2020/11/7-Dolores.pdf>
- Fernández de Larrinoa, R. (2019): El llanto de la madre: ocho siglos de Stabat Mater. Disponible en: <https://bustena.files.wordpress.com/2019/09/el-llanto-de-la-madre-ocho-siglos-de-stabat-mater.pdf>
- Graduale Romanum (Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore & de sanctis)*. (1974). Abadía de Solesmes.
- Haiden, F. (2023). Hochfeste im Katholischen Kirchenjahr und im November. Disponible en: https://www.erzdioezese-wien.at/pages/pfarren/9341/_aussendungen/edw.aussendungen/3010.html
- Henry, H. (1912). Stabat Mater, en *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 14, traducción de Pedro Royo, Nueva York: Robert Appleton Company. Disponible en: <http://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm> y en https://ec.aciprensa.com/wiki/Stabat_Mater.
- Latham, A. (2008, ed. orig. 2001). *Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music)*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.
- Michels, U. (1987). DTV-Atlas zur Musik, Vol. 1, Múnich. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Peláez, P. y Tello, A. (2021). Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval, Vol. 34. <https://doi.org/10.5209/cmib.77986>
- Pra l, F. (2006). Sequenz. Disponible en: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sequenzen.xml
- Schaffer, A. y Schaffer, J. (2021). Tropus und Sequenz in St. Gallen. Disponible en: https://www.plus.ac.at/wp-content/uploads/2021/02/EX_FrC3BChmittelalter_im_Bodenseeraum_Tropus_und_Sequenz_in_StGallen.pdf
- Wilton, P. (2008). Himno, en Latham, 2008.

VIRGEN DOLOROSA: UN REFUGIO DE TERNURA PARA LOS AGENTES EDUCATIVOS

María Fernanda Espinosa Carrillo
Asesora: Gabriela Croda Borges

Aizpuru Gonzalbo (1990) menciona que en los primeros acercamientos entre españoles e indígenas existió un auge de transmisión, obligación y adecuación de patrones culturales. Así pues, los españoles consideraron como derecho el establecimiento de institutos y costumbres debido a su dominio político, no obstante, a su vez ellos también fueron adquiriendo parte de la cultura indígena y dando conocimiento de las tierras, hombres, religiones y aspectos vitales distintos. Cabe mencionar, que los pueblos indígenas vieron transgredida el área social, política, la cosmovisión y vida cotidiana.

También, se rescata que a los pueblos indígenas no les fue complicado hacer propios los materiales de los conquistadores, tales como la vestimenta, los artefactos para el hogar y el trabajo y los elementos de ornato y culto. Se puntualiza que a pesar de que algunas comunidades se encontraban separadas de la transmisión de esa nueva cultura, se

apropiaron de algunos aspectos, tales como las herramientas metálicas para la agricultura o los medios de transporte (Aizpuru Gonzalbo, 1990). A partir de lo anterior, se reflexiona que si bien fue un proceso en el que algunas veces fue violento y en otras se llegó a acuerdos, permitió dar apertura a una nueva era de innovación tanto técnica, como religiosa, cultural, sociológica y educativa, que hoy en día nos ha hecho ser lo que somos y esa es la herencia que nos ha dejado esta conquista. Al igual, durante este proceso se identifica que el ser humano no puede vivir aislado de lo que acontece en su contexto, por ello hubo una apropiación tanto de los indígenas como de los españoles.

Respecto a la educación, se indica que se volvió un medio de coacción pacífica por parte de los españoles y para los indígenas fue la puerta de entrada para el entendimiento del nuevo orden. Se rescata, que la conquista espiritual mantuvo una unión con el posicionamiento militar

y la evangelización, ésta última fue el medio para brindar educación (Aizpuru Gonzalbo, 1990).

En cuanto a los aspectos educativos, se retoma la educación que llevaron a cabo los franciscanos, así pues ellos realizaron un proceso de inculturación y de revalorización de la ética, lo cual puso de relieve a la dignidad humana de los indígenas, al tiempo que se fomentó dar valor al otro y la proximidad. También, dentro de las innovaciones en la evangelización, se halla el haber hecho adaptaciones de acuerdo al entorno y la cultura, el uso de aspectos indígenas para dar definición a los sacramentos y la implementación de estrategias como el arte, siendo plasmado por ejemplo en la arquitectura y la religiosidad popular (Canal Once, 7 de septiembre de 2015), lo cual hace reflexionar que pudo ser más fácil este proceso de evangelización por tener un enfoque humanista, en donde se situaban los contenidos y se fomentaba la apropiación de los conocimientos considerando los intereses de los aprendices.

Al partir de la contextualización sobre la Nueva España, se puede dar pauta, a precisar tanto el surgimiento de la figura de la Virgen, el marianismo y el marco histórico específico de la Virgen de los Dolores. En primer lugar, se encuentra el surgimiento de la figura de la Virgen, que durante los primeros acercamientos al nuevo mundo, Hernán Cortés indicó el cambio de los ídolos de los indígenas por figuras como las de la Virgen y los santos (Cortés, 1963: 355; 1985: 64 citado en Pastor, enero-junio de 2010). Al igual, existieron puertos, ríos y ciudades cuyo nombre correspondía a una advocación mariana. Además,

, de estar en los escudos de armas de las ciudades y caballeros, en retablos y en el arte la imagen (Rubial, 1995 citado en Pastor, enero-junio de 2010).

Aunado a lo anterior, se enmarca el término 'marianismo', el cual describe la acción interna de la Iglesia Católica cuya finalidad es el venerar la Virgen María (Stevens, E. & Soler, M., 1974, citado en Navarrete, 2016), de la misma forma que durante la conquista consideró a los indígenas como hijos de María y asignó el culto y el venerar las advocaciones marianas a las producciones autóctonas de Nueva España (Pastor, enero-junio de 2010).

Por otro lado, el culto de la Virgen Dolorosa se llevó a la Nueva España posterior a la conquista, en donde existieron ciertas representaciones, así mismo, que hubo un auge de difusión a finales del siglo XVIII, en donde se realizaron escritos e imágenes sobre tablas. Cabe señalar que, hubo la práctica de levantar altares, primeramente en la ciudad de México y luego en el resto del virreinato (INAH TV, 5 de abril de 2022).

A partir de lo anterior, el análisis de la virgen de los Dolores se enmarca dentro del cuadro de Nuestra Señora de los Dolores, que pertenece al acervo del Museo UPAEP. No obstante, previo a realizar este estudio, es pertinente mencionar que se parte de la concepción de que la imagen es una muestra implícita de lo que se quiere mostrar que hay, siendo así una aprehensión de la realidad, ahora, una imagen tiene significado desde la interpretación que el discurso

determina de ella (Navarrete, 2016), así pues en este artículo se interpretará desde un ámbito educativo, haciendo énfasis en la pedagogía de la ternura.

Figura 1

Detalle de la obra: Virgen Dolorosa



Cabe mencionar que se seleccionó este tema, debido a que hoy en día el agente educativo, con el cual nos referimos a alumnos, docentes, comunidad, entre otros vive en una constante angustia, pues pasa ante diversas situaciones académicas, familiares, sociales, políticas, culturales, de salud e incluso religiosas que los orillan a sentirse solos, 'a padecer un sufrimiento incapaz de soportar' pero sobre todo a pensar que no tienen a alguien en quien confiar,

asimismo, hay una indiferencia entre las personas, llevando así a no hacer nada por demostrar un poco de ternura. Sin embargo, lo más lamentable es que tenemos a una figura que siempre ha estado presente con nosotros, que vio a su hijo sufrir, además, que estuvo en la misma cruz e incluso ahora se lamenta de que son pocos los individuos que la siguen en su sufrimiento (Ligorio, 1998), esta es la Virgen Dolorosa.

A partir de lo anterior, surgen algunos cuestionamientos, como ¿Qué podría representar la virgen Dolorosa para el agente educativo?, ¿Cómo lograr que el agente educativo encuentre en la Virgen Dolorosa un consuelo? Así pues, hay que tener presente que María es “el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huerfanos” (Paz, 1950, p. 32 citado en Navarrete, 2016, p. 37). En primer lugar, es importante rescatar algunos aspectos fundamentales sobre la Virgen Dolorosa, así pues, uno de ellos es que sufrió en el alma, asimismo, que le hizo sentir más el ver los dolores de su hijo que si ella los hubiera padecido, unido a lo anterior, lo sufrió sin alivio (Ligorio, 1998).

Con base en lo anterior, la Virgen Dolorosa como cada agente educativo ha padecido diferentes dolores por situaciones que muchas veces no está en sus manos el poder ayudar, como cuando un alumno sufre un accidente, un docente fallece, un amigo tiene problemas de salud, entre otros, no obstante hay algunos otros dolores en los que sí pueden resolverlos como son las calificaciones, los problemas familiares o los económicos, es por lo que si Jesús y María no huyeron por nuestro amor el padecer ese gran dolor, no es puntual que nos quejemos de lo que enfrentemos hoy en día (Ligorio, 1998).

Por otra parte, dando respuesta a la primera pregunta se puede decir que la Virgen Dolorosa simboliza un consuelo, una compañía para el agente educativo, así pues, ella como madre escucha, guía y da paz a nuestra alma, pues hay que recordar que la forma para padecer en menor proporción es acompañando a Jesús y María, siendo

así los dolores suavizados o atenuados (Ligorio, 1998). Dando respuesta a la segunda pregunta se puntualiza que el medio para encontrar ese consuelo es la ternura, con lo cual se refiere tanto a la ternura que da la Virgen Dolorosa, como la ternura que uno puede dar y recibir.

Pero, esta ternura tiene mayor impacto cuando se vincula a la pedagogía dando pauta a la pedagogía de la ternura, la cual es la muestra de amor al individuo, la cognición de la individualidad junto con las diferencias, el respeto hacia estas y la seguridad en las potencialidades (Florida Universitaria, 23 de octubre de 2014).

Asimismo, se relaciona con la pedagogía asentada en la ‘amorevolezza’, la facultad de afecto con respeto, es un nexo formado por las emociones, la afectividad y sentimientos (Cussiánovich Villarán, julio-diciembre de 2015). Así pues, los seres humanos tanto para sí mismos como hacia los demás deben llevar a cabo lo previamente mencionado. Al mismo tiempo que, deben considerar la empatía y cuidado con conexión al amor y la exigencia, esta última se genera cuando se cumple el amor, conocimiento y respeto, pues así se tiene confianza en que se exige para mejorar (Florida Universitaria, 23 de octubre de 2014).

Conclusiones

En conclusión, la Virgen Dolorosa, es un refugio para los agentes educativos, quienes al mostrar disposición a recibir y dar ternura tanto por parte de la virgen, de ellos y de los otros, no olvidando que la ternura, es vista desde el potenciamiento y como señal de fortalecimiento, confianza y sentido de futuro (WEBMASTER UMCH, 4 de agosto de 2016), cuando se sienta que se enfrenta una situación difícil la cual parezca no tener escapatoria, debe de recordarse el amor + conocimiento + respeto + exigencia, al mismo tiempo que se procure recurrir a la Virgen Dolorosa. Desde esta Universidad se le puede encontrar, no se le deje, pues ella siempre estará con los brazos abiertos.

Bibliografía y fuentes

Aizpuru Gonzalbo P. (1990). *HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN LA ÉPOCA COLONIAL. El mundo indígena*. EL COLEGIO DE MÉXICO. primera edición.

Canal Once (7 de septiembre de 2015). Sacro y Profano - Los franciscanos y la primera evangelización (07/09/2015). <https://www.youtube.com/watch?v=yDvegMsZZzs>

Cussiánovich Villarán (julio-diciembre de 2015). La Pedagogía de la Ternura -Una lucha por la dignidad y la vida desde la acción educativa. *Editorial Universidad Don Bosco*. (16).

De Ligorio A. M. (1998). *LAS GLORIAS DE MARIA*. Editorial Alba. Vigésima Cuarta edición.

INAH TV (5 de abril de 2022). Conferencia "¿Ya lloró la virgen? El viernes de Dolores y su advocación mariana". <https://www.youtube.com/watch?v=yDlcesD0Q8w>

Navarrete M. (2016). "La Dolorosa del Colegio: un análisis del uso del dispositivo en la configuración de mentalidades en estudiantes de colegios jesuitas". *Pontificia Universidad Católica del Ecuador*.

MUSEO UPAEP (2023). RELACIONARTE Programa de investigación multidisciplinar.

Pastor M. (enero-junio de 2010). El marianismo en México: una mirada a su larga duración. Cuicuilco. (48). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/4011/3888>

WEBMASTER UMCH (4 de agosto de 2016). Pedagogía de la Ternura - Dr. Alejandro Cussianovich Villarán. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TrIXSxtSUGE>



**MUSEO
UPAEP**

RELACIONarte

desde
la práctica
curatorial

RELACIONARTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL. Año 3, n.º 3, Agosto 2023, 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: 04-2023-041915252900-102, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Rodrigo Rojano Robledo, Coordinación de Exposiciones, 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.