

Vía Crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España:

Reflexiones sobre la complementariedad de una devoción¹

Alena Robin

The University of Western Ontario (London, Canadá)

Resumen

Este ensayo analiza cinco series de pintura realizadas en Nueva España en el transcurso del siglo XVIII por diferentes pintores y en diversas regiones del virreinato. Todas representan las estaciones del Vía Crucis, conjugando de diversas maneras dos géneros plásticos: la pintura con la escultura. El propósito de este trabajo es estudiar de qué manera los dos géneros artísticos interactúan en las representaciones de los sucesos del Vía Crucis para ofrecer una reflexión sobre cómo la práctica de la devoción se vio afectada por este cambio de medio.

Palabras claves: Vía Crucis, interacción pintura y escultura, Nueva España.

Abstract

This essay analyses five series of painting of different painters of the eighteenth century in diverse regions of the viceroyalty of New Spain. They all illustrate the stations of the Way of the Cross, conjugating two artistic expressions: painting and sculpture. The article considers the different modes in which the painted representations interplay with sculpture to offer a reflection on how the practice of the devotion was affected by the change of medium.

Keywords: Way of the Cross, interplay between painting and sculpture, New Spain.

1. Avances de este trabajo fueron presentados en el congreso anual de la Latin American Studies Association en Toronto (Canadá), así como Encrucijada. II Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal en Puebla (México), ambos en el 2010. Agradezco las preguntas, inquietudes y comentarios de los participantes, así como el apoyo económico de la University of Western Ontario para participar en el segundo evento, a través del programa Dean's Travel-Research.



1. Vista del presbiterio con la duodécima y decimotercera estaciones a ambos lados, Iglesia del Encino, Aguascalientes. Vía Crucis de Andrés López, 1798.



2. Andrés López, Muerte de Jesús, 1798, Iglesia del Encino, Aguascalientes.

El Vía Crucis narra, literalmente, al camino recorrido por Jesús con su Cruz camino al Calvario, desde su sentencia a muerte hasta el Santo Sepulcro. Las distintas escenas, conocidas como estaciones, están generalmente situadas en un espacio que permite su práctica procesional, a intervalos regulares alrededor de la nave de una iglesia, el claustro de un convento o en el atrio de una iglesia [figs. 1 y 4]. Se realiza el ejercicio al andar de una estación a la otra, recitando ciertas oraciones y meditaciones piadosas sobre los diversos acontecimientos de la Pasión. La finalidad de la devoción del Vía Crucis es ayudar al fiel a recrear en espíritu el peregrinaje a los lugares más importantes del sufrimiento y de la muerte de Cristo. Por esta razón el ejercicio piadoso forma parte de los peregrinajes de sustitución. Es decir, el fiel podía realizarlo en cualquier ámbito geográfico y ganarse las mismas indulgencias que si lo hubiera practicado en las calles de Jerusalén, evitando así las inquietudes y gastos de tan largo viaje². El levantamiento y la práctica de las estaciones fueron comunes en el virreinato de Nueva España, desde principio del siglo XVII³.

Este ensayo analiza algunas series pictóricas del Vía Crucis realizadas en el transcurso del siglo XVIII por diferentes pintores novohispanos y en diversas regiones del virreinato. Todas representan las escenas de Cristo caminando hacia el Calvario, pero conjugan, de diversas maneras, dos géneros plásticos: la pintura y la escultura. El propósito de este trabajo es estudiar de qué manera los dos géneros artísticos interactúan en las representaciones de los sucesos del Vía Crucis.

Es importante mencionar que los ejemplos analizados a continuación se han encontrado de manera fortuita, a lo largo de los años, haciendo trabajo de campo en México. De ninguna manera se trata de una recopilación exhaustiva, pero son suficientes ejemplos para empezar una reflexión sobre el problema de la complementariedad de expresiones artísticas en la devoción del Vía Crucis, pues no es nada común. Un aspecto que vale la pena subrayar es que varios de estos ejemplos se encuentran en la esfera de influencia del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, como en el caso del Santuario del Señor del Llanito y San Francisco en San Miguel de Allende. Estudiar esta esfera de influencia es un tema que amerita mayor reflexión, la cual rebasa los límites del presente trabajo.

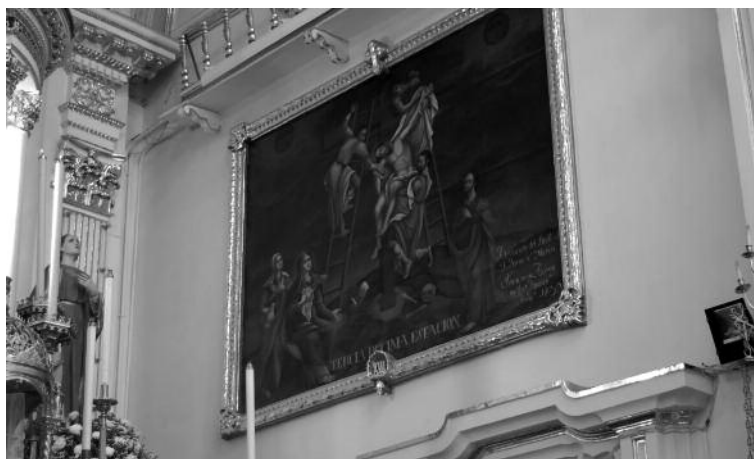
2. ZEDELGEM, A. de, "Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la Croix, *Collectanea Franciscana*, XIX, 1949, págs. 45-142.

3. Sobre la historia constructiva de las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México, los mecenas, arquitectos, pintores y escultores que participaron en su construcción y decoración, se puede consultar: ROBIN PARE, A. *Devoción y patrocinio: el vía crucis en Nueva España*, Tesis de doctorado en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007; para un análisis sobre series de pinturas relacionadas con la devoción, cfr.: ROBIN, A., "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos," *Goya*, 339, 2012, págs. 130-145.

Vía Crucis en ambientes pasionarios

El primer tipo de interacción entre pintura y escultura en el ejercicio del Vía Crucis sería en un ambiente dedicado a la memoria de los últimos momentos de la vida de Cristo, como es el caso, en la iglesia del Encino en Aguascalientes, donde se venera un crucifijo negro [fig. 1]⁴. Es decir, el propio culto dedicado al crucifijo fomentó la práctica del ejercicio pasionario. No obstante, en su rendimiento plástico de las estaciones, el pintor Andrés López no estableció un diálogo directo entre la imagen de bulto y el planteamiento visual de los lienzos. Da la impresión que se trata de dos entidades autónomas: la serie pictórica está constituida de las catorce estaciones tradicionalmente aceptadas y en ninguna escena se hace una referencia visual a la imagen venerada en el templo. No obstante, es importante mencionar que el fiel debía transitar por el presbiterio para completar el recorrido del ejercicio: de un lado se sitúa la estación duodécima y del otro la decimotercia [fig. 1]. La temática de duodécima es la muerte de Cristo, mientras la decimotercera ilustra el descenso del cuerpo de Cristo de la Cruz [figs. 2 y 3]. Tal vez al practicar el Vía Crucis se establecía una relación entre ambas expresiones: al completar el recorrido piadoso se ofrecía un momento de reflexión en el cuerpo pendiente de la Cruz de Cristo que está ilustrado en el crucifijo [fig. 1]. Entonces, en un caso así, se trataría de una relación espacial que se actualice al completar física o mentalmente el recorrido, pero no directamente en el planteamiento pictórico de la serie. Es importante mencionar, no obstante, que el lienzo ilustrando la decimotercera estación que se conserva en la actualidad no es de la mano de Andrés López⁵. Lo que no resulta claro por el momento es si este lienzo fue patrocinado porque el lienzo de manufactura de Andrés López estaba en malas condiciones de mantenimiento y hubo necesidad de una nueva composición o si en el inicio se consideró el Señor del Encino como la decimotercera estación y en algún momento se prefirió continuar la práctica del Vía Crucis con sus catorce estaciones de pintura⁶.

Otro ejemplo similar empieza en el atrio de la iglesia dedicada al Señor del Llanito, también conocido como el Señor de los Afligidos, en Dolores Hidalgo, donde hay diez estaciones bajo la forma de pequeñas pinturas murales con-



3. Francisco Azcona, Descendimiento de Jesús, 1839, Iglesia del Encino, Aguascalientes.



4. Anónimo, Vía Crucis, siglo XVIII, Atrio del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

4. Existen varias leyendas alrededor de este crucifijo. Difieren en varios puntos pero coinciden en que la imagen se hubiera aparecido milagrosamente en el tronco de un encino, de ahí el origen del nombre con el cual se venera la imagen.

5. En la esquina inferior derecha ostenta la inscripción siguiente: "A devocion del presb.o D. T. Ygnacio Marin. Franciscus Azcona mé fecit Aguasca.s Anno 1839".

6. Manuel Toussaint afirma que originariamente fueron catorce cuadros, pero que dos de ellos desaparecieron y fueron sustituidos por otros. No cita, no obstante, en qué apoya su afirmación. TOUSSAINT, M. *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 175.



5. Anónimo, Tercera estación: Primera caída, siglo XVIII, Atrio del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

tenidas en unos nichos [figs. 4 y 5]⁷. Quisiera sugerir que en El Llanito el ejercicio piadoso que se empezaba en el atrio se proseguía y se terminaba en el interior de la iglesia [fig. 6]. Efectivamente, en ambos lados de la nave del templo se encuentran grandes lienzos de temática pasionaria: la Última Cena, el Levantamiento de la Cruz, el Descendimiento de la Cruz y la entrega del Señor del Llanito a la localidad⁸. En este caso el ejercicio del Vía Crucis se realizaba nuevamente en el entorno de una imagen de culto: se empezaba en el atrio, con las diminutas pinturas murales, se seguía en la nave de la iglesia con los grandes lienzos, para terminar en la veneración al Señor del Llanito, una imagen de bulto [fig. 6]. Aquí, como en el ejemplo anteriormente mencionado de El Encino, también esta relación entre pintura y escultura se activa con la participación del devoto. Lo que nuevamente se desconoce es exactamente qué papel encargaba el crucifijo. ¿Fungía como una estación instituida del Vía Crucis o solamente como imagen de culto que se cruzaba al practicar el ejercicio devoto? También es importante subrayar que dos de los lienzos no corresponden a la temática tradicional del Vía Crucis: la Última Cena, y la entrega del Señor del Llanito a la localidad. Esta situación no es exclusiva de El Llanito, pero lo que es inhabitual es la inclusión de una temática local en el relato más genérico

de la Pasión de Cristo⁹.

El conjunto devocional del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, en el actual estado de Guanajuato, fundado a partir de 1740 por el padre Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), tiene vínculos muy estrechos con el

7. Agradezco la noticia de este Vía Crucis al Dr. Gustavo Curiel.

8. La historia de esta imagen empieza a mediados del siglo XVI con la aparición milagrosa del crucifijo a unos comerciantes que iban camino hacia la hacienda de la Herre cuando oyeron a un niño llorar. Al acercarse encontraron un Cristo de media vara. Entregaron al encomendero de la hacienda la escultura encontrada y se le puso el nombre de San Salvador, consuelo de los afligidos. En la hacienda había unos trabajadores que provenían del Llanito y como se acercaba la fiesta de la Santa Cruz, invitaron al encomendero el cual decidió, para la ocasión, hacer rifar las imágenes que poseía. La donación del crucifijo se hizo por medio de una escritura en el año de 1559. En 1777, por una razón que todavía queda oscura, la autoridad religiosa decidió retirar la imagen original y colocar una réplica que es la que se sigue venerando en la actualidad, en el altar mayor, que ya es de estilo neoclásico. VARGASLUGO, E. "El indio como donante de obras pías", en VARGASLUGO, E. y otros, eds., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglo XVI al XVIII*, México, BANAMEX/ UNAM/ IIE/ DGAPA, 2005, págs. 267-270.

9. Las estaciones tradicionales son: 1) Jesús es condenado a muerte; 2) Jesús cargando de su cruz; 3) primera caída; 4) encuentro de Jesús con su Madre; 5) Simón Cirineo ayuda a Jesús a cargar su Cruz; 6) la Verónica limpia el rostro de Jesús; 7) segunda caída; 8) Jesús consuela a las hijas de Jerusalén; 9) tercera caída; 10) despojo; 11) Jesús siendo clavado a la cruz; 12) muerte de Jesús; 13) Cristo es descendido de la cruz; 14) El Santo Sepulcro. La temática de las estaciones nunca fue decretada oficialmente por los papas; más bien parece ser una estructura que se originó en los libros de geografía bíblica del sacerdote holandés Christiaan Van Adrichem (1533-1585), publicados en Colonia en las últimas décadas del siglo XVI, y que, con el paso del tiempo, se fue aceptando como tradición, aunque en ciertas ocasiones hay series del Vía Crucis que se salen del modelo más acostumbrado, cfr. ROBIN, A., "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos," *Goya*, 339, 2012, págs. 130-145. La imagen de la entrega del crucifijo al pueblo está reproducida en: VARGASLUGO, E. "El indio como donante de obras pías", en op. cit, pág. 268.

peregrinaje de sustitución, pues las diferentes capillas buscan ser recreaciones de diversos lugares de culto de Tierra Santa¹⁰. En la capilla del Calvario del santuario existe un planteamiento aún más complejo del Vía Crucis que se debe de tomar en cuenta en el contexto que aquí interesa. Aquí no sólo se conjugan pintura y escultura, sino que se complementan con versos, probablemente del propio padre de Alfaro, escritos en las paredes de la capilla, y grandes conjuntos escultóricos sobre una estructura que simula rocas haciendo referencia al Monte Calvario, que a su vez utilizan de manera creativa la misma arquitectura de la capilla [fig. 7]¹¹.

El ejercicio empieza entrando en la capilla, con los cuatro lienzos del lado del evangelio, se sigue la práctica regresándose hacia los pies de la capilla, con los cuatro lienzos del lado de la epístola¹². Las estaciones novena y décima sólo existen, por lo menos en la actualidad, en los versos pintados en la pared de los pilares adosados a las esquinas del crucero¹³. Las estaciones undécima, duodécima y decimotercera están constituidas por los grupos escultóricos de Cristo siendo clavado a la Cruz, la lanzada [fig. 8] y la lamentación sobre el cuerpo muerto de Cristo, que empiezan del lado del evangelio de la nave en el crucero, prosigue en el centro de la nave, en el presbiterio, y termina en el crucero del lado de la epístola. Para la última estación, habría que regresar en el centro, donde se encuentra el santo Sepulcro que parece estar faltando [fig. 9]. No obstante, me gustaría sugerir que la mesa del altar sea la sepultura de Cristo, que en ciertas ocasiones se enseñara su cuerpo en la forma de la custodia¹⁴.

De cualquier manera, en el caso de la capilla del Calvario de Atotonilco, se trata de una complementariedad que va mucho más allá de la relación entre pintura y escultura, pues incluye los versos y la arquitectura, pero esta relación es nuevamente activada a través de la práctica del devoto.



6. Vista general de la nave de la iglesia del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.



7. Vista general de la capilla del Calvario, ca. 1780, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

10. Para un estudio panorámico del santuario, cfr. SANTIAGO SILVA, J. de, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato, Ediciones de la Rana, 2004, 2 vols. Para un estudio más detallado de los diferentes tipos de Vía Crucis existentes en el santuario, cfr. PÉREZ GAVILÁN, A. I., *The Via Crucis in Eighteenth-Century New Spain: Innovative Practices in the Sanctuary of Jesus of Nazareth at Atotonilco*, Guanajuato, Tesis de doctorado en Historia del arte, State University of New York at Binghamton, 2010.

11. Sobre este tipo de estructuras artísticas, cfr. ROBIN, A., "El 'Monte': noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México", *Enrucijada, Boletín del seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas* UNAM, 1-0, 2008, págs. 14-24, revista digital: <http://www.esteticas.unam.mx/cactividades/actividades/revista/index.html>

12. Pérez Gavilán hace la acotación de que uno de estos lienzos ya no es el original, el cual probablemente desapareció cuando se abrió una puerta después de 1860 para dar un nuevo acceso a la casa de ejercicios, op. cit., págs. 171-172.

13. Sus representaciones visuales se encontrarían, según Pérez Gavilán, en los deambulatorios que se encuentran debajo de los "montes" de los grupos escultóricos, que dan acceso a unas cuevas de meditación, op. cit., págs. 174 y ss.

14. Pérez Gavilán argumenta, por su parte, que esta última estación sería constituida por la cueva que se ubica debajo de este grupo escultórico, la cual está dedicada a la Magdalena, quien estuvo presente en este momento de la Pasión de Cristo, op. cit., pág. 177.



8. Anónimo, Grupo escultórico de la lanzada, Capilla del Calvario, ca. 1780?, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.



9. Capilla del Calvario, ca. 1780?, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

Vía Crucis de pintura y “trampantojo a lo divino”

Los dos ejemplos que se analizan a continuación ofrecen una complementariedad diferente entre pintura y escultura en un mismo Vía Crucis de lo que se ha presentado hasta el momento.

El primer ejemplo está constituido de pequeñas láminas de óleo sobre cobre realizadas en parte por Juan Correa, que fueron complementadas por obras de José de Alcívar, aproximadamente un siglo después, por la destrucción o pérdida de algunas de las láminas de Correa¹⁵. Correa pintó la mayoría de las escenas mientras solo tres láminas fueron pintadas por Alcívar: Jesús con la Cruz a cuestras (segunda estación), muerte de Jesús en la Cruz (duodécima estación) y el Santo Sepulcro (decimacuarta estación)¹⁶. Hay muchas interrogantes con respecto a esta serie del Vía Crucis y no es aquí el lugar para tratar de resolver estas cuestiones.

Quisiera llamar la atención sobre la representación del Nazareno de Correa [fig. 10]. En este caso, no hay lugar a duda: se trata de una representación pictórica de una imagen escultórica que recibía un culto especial, pues se aparenta a todo un género de “retratos” pictóricos que se realizaban de tallas que recibían una gran veneración, llamado por Alfonso Pérez Sánchez “trampantojo a lo divino”¹⁷. Este tipo de retratos se han explicado por el hecho que los fieles querían obtener una copia de la efigie milagrosa, para poder rendirle culto en los oratorios particulares, en las capillas o iglesias de sus localidades. Algo peculiar a este género pictórico es que no sólo se “copiaba” muy fielmente la imagen venerada, sino que se reproducía el entorno en el cual reci-

15. Sobre esta serie, cfr.: VARGAS LUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, primera parte, México, UNAM/ IIE, 1985, págs. 143-153. VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, segunda parte, México, UNAM/ IIE, 1985, pág. 554. Sobre la importancia de la técnica de la pintura sobre lámina de cobre en América latina, se puede consultar: BARGELLINI, C., “Painting on Copper in Spanish America”, en Michael K. Komanecky, coord., *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. Nueva York, Phoenix Art Museum, 1998, págs. 31-44; BARGELLINI, C., “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 74-75, 1999, págs. 79-98; BARGELLINI, C., “Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte”, en BARGELLINI, C. ed., *Historia del arte y restauración*, México, UNAM/IIE, 2000, págs. 195-209.

16. Sobre esta parte de la serie, cfr.: VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, segunda parte, México, UNAM/ IIE, 1985, págs. 554-556. Acerca del pintor José de Alcívar se puede consultar: LOERA FERNÁNDEZ, G., “El pintor José de Alcívar, algunas noticias documentales”, *Boletín de monumentos históricos*, 6, 1981, págs. 59-64; ROBIN, A., “La Pasión de Cristo según José de Alcívar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)”, *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 17, 2010, págs. 197-228.

17. PÉREZ SÁNCHEZ, A. “Trampantojos ‘a lo divino’”, *Lecturas de historia del arte*, Ephialte, Vitoria, 1992, págs. 139-155.

bía culto con la idea de reproducir la sacralidad del original¹⁸. Correa representó al Nazareno en andas, lo que significa que la imagen solía salir en procesiones. Varios lugares de la región de Zacatecas conocieron una devoción importante a la figura del Nazareno, por lo que dificulta relacionar el retrato de Correa con una escultura en particular¹⁹. La figura del Nazareno tiene un lugar primordial en el Vía Crucis: de eso justamente se trataba la devoción, seguir a Cristo camino al Calvario cargado de su Cruz, a lo cual corresponde efectivamente la iconografía del Nazareno.

Lo que viene a ser redundante en la serie de Correa/Alcíbar, es la inclusión de la representación de Cristo con la cruz a cuestas [fig. 11], obra de José de Alcíbar, que vendría a duplicar la iconografía del Nazareno. Como se desconocen muchas variables del contexto original de la serie, no se puede extrapolar mucho. Pero la representación pictórica del Nazareno del bulto encarna la idea misma de un Vía Crucis, y por lo tanto no se me hace fuera de contexto en la serie: más bien la resume²⁰.

La otra serie que formaría parte de este tipo de complementariedad, donde se entrelazan pinturas del Vía Crucis con retratos de imágenes de devoción, es una que se encuentra en la iglesia de San Francisco en la ciudad de San Miguel Allende²¹. Usualmente, la decimocuarta estación del Vía Crucis ilustra el Santo Sepulcro. La última estación de la serie del templo de San Francisco se sale de este modelo: no sólo representa a la Virgen de la Soledad pero es claramente el retrato de una escultura de bulto. La imagen se en-



10. Juan Correa, *Jesús Nazareno*, siglos XVII-XVIII, Óleo sobre lámina de cobre, ca.26 x 32 cm. Seminario Conciliar de Zacatecas, Guadalupe.

18. BRAY, X., "The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700", en BRAY, X., ed., *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, London, National Gallery Company, 2009, pág. 28

19. Agradezco esta información a Maricela Valverde.

20. Así se afirma, por ejemplo, en el caso de la representación del Nazareno de bulto dentro de la serie del Vía Crucis de Juan Correa, "a pesar de su carácter pasionario no podía haber formado parte de un Vía Crucis, por ser representación de una figura procesional. Su presencia dentro del conjunto parece explicarse sólo como un encargo especial", cfr. VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, primera parte, México, UNAM/ IIE, 1985, pág. 144, asunto que se afirma nuevamente en la página 153. Si bien estoy en desacuerdo con esta postura, creo que efectivamente hay que subrayar la importancia del mecenas, aunque en este caso resulte totalmente anónimo. La serie fue localizada por Federico Sescosse en la hacienda de San Pedro Piedra Gorda, en el municipio de Zacatecas. Posteriormente, por indicaciones del obispo, la serie fue entregada al Seminario Menor de Guadalupe, donde se conserva en la actualidad, cfr. VARGASLUGO, E. y otros, op. cit., pág. 145. No se pudo confirmar quién fue el mecenas de esta serie y tampoco si se realizó originalmente para tener culto en la hacienda. Fueron varios los dueños de esta hacienda desde su creación en 1550. La serie no está fechada y podría ser de finales del siglo XVII como de principios del XVIII, por lo que es difícil atribuir la serie al patrocinio de un dueño en particular. Agradezco la ayuda de Maricela Valverde y de Bernardo del Hoyo sobre este punto.

21. Sobre esta serie, cfr.: GONZÁLEZ POLO, A., coord., *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural*, vol. II, catálogo, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Subsecretaría de Desarrollo Urbano/ Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1985, págs. 170-174.



11. José de Alcívar, *Jesús con la cruz a cuestas*, siglo XVII-XVIII, Óleo sobre lámina de cobre, ca. 26 X 32 cm. Seminario Conciliar de Zacatecas, Guadalupe.

cuenta representada sobre la mesa del altar, con un par de cortinas abiertas para dejar ver la escultura [fig. 12]²². A sus pies, en una pequeña almohada están depositados la corona de espinas y los clavos de la crucifixión.

La temática de la Virgen de la Soledad tiene obviamente una fuerte connotación pasionaria pues ilustra el momento en que María se encuentra sola después de la muerte de su hijo y suele subrayar su dolor y soledad. Si bien es frecuente encontrar el momento de la lamentación de la Virgen sobre el cuerpo muerto de Cristo en la decimotercera estación del ejercicio piadoso, desconozco otro ejemplo de este tipo de sustitución como el que presenta la serie de la iglesia de San Francisco. No obstante, hay meditaciones piadosas que mencionan que la Virgen instauró la devoción al Vía Crucis dando el ejemplo durante su propia vida al rehacer el camino que su Hijo hizo en su Pasión²³. En tal contexto no resultaría entonces fuera de lugar incluir a la Virgen de la Soledad en un Vía Crucis. Es muy probable que la serie de San Francisco incorpore una representación pictórica de una imagen de bulto de esta iconografía que tuviese culto en la región, las cuales abundan en la propia ciudad de San Miguel Allende.

Reflexión sobre la complementariedad: ¿Hacia la negación del parangón entre pintura y escultura?

De los ejemplos analizados anteriormente, se pueden reconocer varios tipos de complementariedad entre escultura y pintura. El primer tipo sería más bien sugerido por una asociación temática como en la caso de El Encino [fig. 1] o del Señor del Llanito [fig. 6]. El segundo tipo de interacción entre pintura y escultura en un mismo Vía Crucis es que varias de las estaciones son de pintura, pero en algún momento las representaciones pictóricas desaparecen y los momentos de la Pasión se ilustran por grupos escultóricos, como la capilla del Calvario en Atotonilco [fig. 7]. El tercer

22. Curiosamente, a pesar de haber registrado en el catálogo del estado lo que constituiría, en mi opinión, la decimocuarta estación de la serie, con las mismas medidas y autoría que las demás pinturas, la Virgen de la Soledad no se ha incluido en el Vía Crucis, Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural, pág. 173.

23. Por ejemplo: GÓMEZ DURÁN, P., *Historial universal de la vida y peregrinación de el Hijo de Dios en el mundo, muerte, Pasión y resurrección de Cristo, redentor, y señor nuestro, con toda la descripción de la Tierra Santa de Jerusalén*, Pamplona, Joachin Joseph Martínez, 1720, págs. 426-427. También he podido rastrear dos devocionarios novohispanos que incorporan una postura similar: Vía dolorosa, compuesta por el Br. Don Nicolás de Espinola, clérigo presbitero de este Arzobispado de México. A devoción de la Madre Thomasa de San Ildefonso. Religiosa profesora; y tornera mayor del Religioso Convento Real de Jesús María, México, Francisco de Ribera Calderón, 1712 y Estaciones que la soberana emperatriz de los cielos María Santísima Nuestra Señora anduvo y enseñó a la V.M. María de Señor S. Joseph Agustina Recoleta, y Fundadora del Convento de Santa Mónica de las ciudades de los Ángeles y de Oaxaca, sacadas de lo que se escribe en su vida, impresa en la Puebla de los Ángeles, y después en Sevilla, año de 1723, Y por su original en México, en la Imprenta del Br. Joseph Jáuregui, y últimamente en la Puebla, en la Oficina de D. Pedro de la Rosa, 1782.

tipo sería que en lugar de representar a la escena con, por ejemplo, Jesús caminando con su Cruz [fig. 11], lo que se ilustra es una representación pictórica de una escultura, por ejemplo el Nazareno [fig. 10]. En estos ejemplos, se trata probablemente de una imagen que recibía un culto especial en la localidad, aunque no se pudo identificar específicamente las imágenes en cuestión.

En los casos aquí analizados es interesante reflexionar sobre cómo la práctica de la devoción se vio afectada por este cambio de medio. En los primeros y segundos casos se subraya el aspecto participativo del devoto, pues sólo así se activa la relación entre los géneros artísticos. En Atotonilco se llega a un nivel óptimo de apropiación del espacio y de los medios artísticos. Mientras en el tercer tipo se trate de una sustitución pictórica de una imagen escultórica ausente. En estos casos, lo curioso es que no se haya recurrido a una copia escultórica de la imagen de devoción en vez de un retrato pictórico. Más bien se quiso uniformizar las expresiones plásticas del Vía Crucis, sin negar la otredad de la imagen de devoción que se incluía en el ejercicio piadoso. También habría que reflexionar sobre el impacto en los fieles de este cambio de expresiones artísticas, de dos a tres dimensiones, como en el caso de El Encino, el Señor del Llanito y Atotonilco. O del cambio de dimensiones, de grandes formatos a pequeños como en El Encino o el Señor del Llanito, a la inversa, en Atotonilco. De la misma manera, la cronología de las obras es importante en el caso de las esculturas de devoción: su manufactura (o milagrosa aparición) y su culto anteceden a la realización del Vía Crucis de pintura y justamente por la veneración que recibían se decidió incorporar de alguna manera su presencia en la narración pasionaria.

Como última consideración, quisiera aludir brevemente a la cuestión del paragón, este célebre debate que inició en Italia durante el Renacimiento, es decir la comparación, tal vez competición, para establecer qué expresión artística entre la pintura y la escultura, era el arte superior²⁴. En el caso español, Xavier Bray argumentó recientemente que la diferencia entre ambos mundos se ha nublado en la producción artística del Siglo de Oro, pues tanto la pintura como la escultura policromada compartían un objetivo común: la representación realista de los temas sagrados para acercar el devoto al mundo divino y así tomaban prestado del lenguaje artístico peculiar del oponente. Si bien se desconocen por el momento casos novohispanos que hayan alimentado el debate, es legítimo pensar que los escultores novohispanos estuviesen al tanto de la situación europea. Y a falta de documentos escritos, las obras en sí pueden ser testimonios de



12. Barragán, *Virgen de la Soledad*, 195 x 110 cm, óleo sobre tela, siglo XVIII, San Francisco, San Miguel Allende, Guanajuato.

24. BRAY, X., "The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700", op. cit., pág. 38.

su aportación. En los casos aquí analizados, el paragón se ve bajo otra perspectiva: uno no es superior al otro, más bien se complementan y retroalimentan, pintor y escultor trabajan juntos.

Quisiera traer a cuenta una reflexión de Hans Belting para concluir. Afirma que en la historia pictórica de Cristo y los santos, el retrato, o *imago*, siempre tenía una clasificación superior que las imágenes narrativas (*historia*)²⁵. Observa que el retrato tiene la presencia necesaria para la veneración, mientras la narrativa solo existe en el pasado. Es decir el retrato de culto es un símbolo de *presencia* y la narrativa pictórica es un símbolo de *historia*. En los casos de Vía Crucis aquí analizados, se conjugan ambos: retrato e imágenes pictóricas, veneración e historia. La función narrativa la cumple las series pictóricas que ilustran distintos acontecimientos de la Pasión de Cristo; las estaciones relatan visualmente esta historia. Los cuadros tendrían entonces una función de recolección, es decir activarían la memoria del devoto sobre estos eventos, de manera a poder recrear mental o físicamente estos sucesos. Continúa Belting diciendo que una imagen de culto comparte con el devoto un presente en el cual una pequeña porción de la actividad divina se ha hecho palpable. Eso es justamente lo que celebran los Vía Crucis novohispanos presentados aquí. No sólo su calidad narrativa activa la memoria de los acontecimientos de la Pasión de Cristo, pero la inclusión en las estaciones de imágenes escultóricas de bulto, a veces en retratos pictóricos, a veces en verdaderas esculturas, el Vía Crucis se vuelve una devoción local y presente para la comunidad. No sólo se celebra la Pasión que vivió Cristo en Jerusalén, como peregrinaje de sustitución, el Vía Crucis se vive aquí y ahora alrededor de una milagrosa imagen que hizo su poder patente ahí mismo.

Fecha de recepción: 28-09-2011

Fecha de aceptación: 07-02-2012

25. BELTING, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pág. 10.