

01061  
2e)  
1



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

COPIA DEL ORIGINAL  
DEPOSITADA EN  
BIBLIOTECA DEL  
MUSEO NACIONAL  
DEL VIRREINATO

**VISION GENERAL DE LA ESCULTURA NOVHISPANA**

**A TRAVES DE UNA MUESTRA DE LA COLECCION  
DE ESTOFADOS DEL MUSEO NACIONAL  
DEL VIRREINATO**



**T E S I S**  
**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE**  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**  
**P R E S E N T A**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIO

**Marta del Consuelo Maquivar Maquivar**

**MEXICO, D. F.**

**1968**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

INTRODUCCION .....	5
CAPITULO I	
Los Escultores Mexicanos a través de los Cronistas .....	22
CAPITULO II	
El Escultor Novohispano	
A) Origen de los Gremios .....	42
B) Los Gremios en la Nueva España .....	45
C) Las Ordenanzas para los Escultores .....	50
D) Primeras Ordenanzas: 1568 .....	54
E) Segundas Ordenanzas: 1589 .....	67
F) Terceras Ordenanzas: 1703 .....	75
CAPITULO III	
Técnicas y Materiales que intervienen en la ejecución de una imagen estofada	
A) La Talla en Madera .....	91
B) La Policromía .....	98
C) La Aplicación de Materiales Complementarios .....	112
CAPITULO IV	
Los Estofados del Museo Nacional del Virreinato	119
A) Estudio Formal de la Talla .....	120
B) La Policromía y los Diseños del Estofado .....	132
C) Las Encarnaciones .....	148
D) Los Materiales Auxiliares .....	150
CAPITULO V	
Estudio de los materiales utilizados en algunas de las obras	170
A) Análisis Biológico de la Madera .....	171
B) Análisis Químico de los Pigmentos .....	187

**CAPITULO VI**

Conclusiones .....	205
Bibliografía .....	251

**APENDICE**

A) Ordenanzas .....	242
B) Relación de la Muestra Estudiada .....	289
C) Esculturas de Técnica Guatemalteca .....	306
D) Esculturas atribuidas a Artistas Españoles .....	316
E) Esculturas Novohispanas Selectas .....	328

## I N T R O D U C C I O N

Fue a partir de la investigación que emprendimos sobre los retablos de la iglesia del excolegio jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán, que se despertó en nosotros un especial interés por la imaginaria novohispana.

Ahora bien, la escasa información bibliográfica sobre el tema y el anonimato que suele rodear este tipo de producción artística, eran cuestiones que debemos confesar, nos atemorizaban.

Sin embargo, dos factores nos animaron a enfrentar este nuevo reto de investigación: en primer lugar, en ese entonces trabajábamos en el Museo Nacional del Virreinato, lo que nos permitía estar en contacto con una muestra importante de esculturas novohispanas. En segundo lugar, fue definitiva la intervención de nuestra maestra la doctora Elisa Vargas Lugo de Bosch, quien una vez más, nos alentó con entusiasmo a emprender la tarea; a ella especialmente nuestro agradecimiento, ya que nos dirigió con la generosidad y profesionalismo que siempre la han distinguido.

Al decidirnos por este tema consideramos de suma importancia revisar la bibliografía especializada, tanto

de autores nacionales como extranjeros y nos encontramos con un panorama sorprendente, ya que las obras publicadas de ninguna manera corresponden numéricamente a lo cuantioso del acervo escultórico novohispano.

Deseamos comentar, aunque sea someramente, algunos de estos trabajos, los que hemos agrupado de la siguiente manera:

1. Obras específicas sobre escultura novohispana.
2. Obras generales de arte novohispano que dedican un apartado sobre el tema.
3. Artículos dedicados al estudio de la escultura en publicaciones de carácter histórico.
4. Catálogos comentados sobre exposiciones de escultura virreinal.
5. Estudios particulares sobre la talla de retablos, pías bautismales, sillerías, etc.

El autor que encabeza todos estos trabajos es Manuel Romero de Terreros de quien en 1930, se editó su primer estudio dedicado exclusivamente al tema de la escultura, se trata de los Breves Apuntes -así los llamó el autor- sobre la Escultura Colonial de los siglos XVII-XVIII. En esta concisa investigación, Romero de Terreros dedicó unos párrafos a las esculturas estofadas y las llamó "imágenes y figuras de madera colorida".

Hubieron de transcurrir doce años para que surgiera nuevamente el interés por la escultura y fue José Moreno Villa quien, bajo el título de La Escultura Colonial Me-

xicana analiza ampliamente materiales y técnicas, a la vez que señala las características estilísticas que observa. El mismo Moreno Villa reconoce, al principio de su libro que "la escultura colonial mexicana ha sido preferida sin justificación".

Posteriormente, en la obra monumental de Manual Toussaint, Arte Colonial en México, base de toda investigación sobre el arte novohispano, se presentan ya las diferentes etapas de producción escultórica a lo largo de los tres siglos de la Colonia. Podemos decir que Toussaint marcó el inicio de una serie de estudios sistemáticos que fueron aportando mayor información sobre el tema, tal es el caso del de la investigadora norteamericana Elizabeth Wilder Weismann quien en 1950 publica su Escultura Mexicana, donde da a conocer el trabajo escultórico a través de lo que podría llamarse el primer catálogo comentado en el que se incluye básicamente una selección de obras talladas en piedra y madera.

Ese mismo año se editan nuevas investigaciones: La Imaginería Popular Novoespañola, de Abelardo Carrillo y Gariel, refiere los rasgos que identifican a lo que él llamó la pintura y la escultura de carácter popular y afirma que son aquellas de tema religioso que "nacieron de la necesidad de surtir templos, capillas y oratorios con efigies de personajes del cielo cristiano", singular comentario que califica de popular a todo el arte religioso. Con relación a la escultura en madera, dice que

la mayoría de los casos son obras anónimas porque varios son los artistas que intervienen en su ejecución, sin embargo, nuestra opinión en este sentido también es diferente, pues como se verá en capítulos posteriores, hemos encontrado algunas firmas en lugares no visibles para el espectador. Explica, como él dice, "por primera vez", la técnica del estofado y presenta un "balance onomástico" a través del cual analiza las devociones que tuvieron más arraigo en la sociedad novohispana.

En la Historia del Arte Hispanoamericano, publicada en Barcelona en 1950, Diego Angulo Iniguez, en el tomo segundo, dedica varios capítulos al análisis de la producción escultórica de estas tierras durante la época del dominio español. En cuanto a México, el crítico hispano principia su estudio con los trabajos de talla en piedra y en madera del siglo XVI, pero desde ese momento deja ver cuál es su opinión general con respecto a la escultura novohispana y considera que sería inútil intentar "seleccionar una serie de obras escultóricas de primer orden dignas de figurar en la Historia General del Arte...", acre comentario el de don Diego Angulo que de entrada, niega toda posibilidad en un acervo tan extraordinariamente numeroso como el novohispano; líneas adelante, suavizando sus palabras, dice que falta mucho por estudiar en este campo del arte y que había que separar "la escultura que interesa a la historia propiamente del arte y esa otra escultura de carácter popular..." Y nos preguntamos

¿Cuáles son los criterios que definen la una y la otra?  
¿Bajo qué parámetros se debe juzgar si la escultura novohispana es "digna" de ser incluida en la Historia General del Arte? Creemos que para justipreciarla es imprescindible analizarla dentro del marco histórico de su época y de sus creadores y nunca en comparación con la obra de otros pueblos y de otros tiempos.

El investigador Pál Kelemen, en su interesante revisión que hace del barroco y del rococó en Latinoamérica, presenta un buen catálogo de los ejemplos más representativos. De su obra hemos entresacado una frase en la que se aprecia su reconocimiento por el trabajo de los escultores: "Tal vez el escultor en madera haya sido iletrado, sin embargo, estuvo fuertemente articulado a través del lenguaje florido y expresivo de su arte".

En 1959, se publica una de las obras más vastas en relación al arte producido en España e Hispanoamérica, se trata de Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions de George Kubler y Martin Soria. En ella, este último investigador expresa severos juicios de calidad en relación a la producción escultórica colonial; leamos uno de ellos: "Aún los mejores artistas coloniales, pintores y escultores, quedan muy alejados de los mejores modelos europeos. En comparación con Europa, una gran proporción de la pintura y la escultura, debe ser considerada arte popular, el cual con frecuencia es expresivo e interesante". Especialmente sobre la pro

ducción novohispana, Martín Soria dice que los indígenas mexicanos "al igual que sus hermanos de sangre del Lejano Oriente, no sólo eran admirables artesanos, sino que tenían dones notables para la imitación". Curioso juicio comparativo que valora así la destreza admirable del indígena para asimilar las nuevas técnicas y modelos europeos.

Continúa su análisis y refiere cómo se aprecia la influencia, durante el siglo XVII, de la escultura andaluza, particularmente de Granada y Sevilla; caracteriza estilísticamente las obras de acuerdo a un punto de vista cronológico manejado con anterioridad por los investigadores que le precedieron y termina diciendo que: "el estilo iniciado por Balbás fue fructífero para México, porque por fin le dió oportunidad de crear"; menos mal que el autor concede finalmente una frase de alabanza al escultor novohispano. Resulta interesante destacar que los dos historiadores hispanos, Angulo y Soria, son los que en cierta forma niegan el valor de los trabajos novohispanos.

Después de la fructífera década de los cincuentas, en la siguiente no hubo tal riqueza de estudios, solamente encontramos algunos trabajos en la obra general de Pedro Rojas y la interesante investigación titulada México, Angustia de sus Cristos, donde Xavier Moyssén nos deja una buena semblanza de lo que significó la Pasión de Cristo para el arte escultórico colonial.

En los setentas, resurge el interés por el tema que

nos ocupa, así en 1975 Justino Fernández publica su obra general Arte Mexicano donde dedica un apartado específico a la escultura colonial y se valora a través de sus diversos comentarios: "Se ha dicho que no existió la escultura como tal en el período barroco de la Nueva España, pero esa opinión es engañosa..." Continúa con su análisis y opina que la escultura de esta época no se distingue por su individualidad pues estuvo sujeta a los espacios arquitectónicos: "Se puede decir que no hay obras maestras en nuestra escultura barroca en lo concerniente a imágenes aisladas...", aunque el autor piensa que con una investigación detallada "se encontraría más de una sorpresa...", tal vez esa es, en parte, la intención del trabajo que presentamos, tratar de buscar cuáles son las características que pueden identificar la escultura novohispana y, sobre todo, reconocerla como un trabajo valioso dentro del conjunto artístico del mundo de su tiempo.

Aparece en esta década, el estudio de Aline Ussel sobre las Esculturas de la Virgen María en Nueva España, el cual constituye un buen esfuerzo al revisar gran parte de la imaginería mariana. La autora sigue el orden cronológico ya establecido con anterioridad y expresa su opinión sobre el "carácter estilístico" de las obras: "...Ya se dijo anteriormente que en esa época -se refiere al siglo XVI- era difícil hablar de obras coloniales, pues la síntesis, es decir el mestizaje del arte mexicano, comenzaba apenas a iniciarse..." Más adelante dice con relación

a la producción del siglo XVII: "Es durante este período que se manifestó el manierismo; sin embargo, casi no se dio en México y menos en la escultura". Por último, con respecto al siglo XVIII dice: "... México posee la riqueza de haber creado una síntesis y quien logra una síntesis trasciende su tiempo ..." Y más adelante opina: "... No toda la producción barroca fue excelente, a menudo la multiplicidad de esculturas hizo poco a poco disminuir la calidad, no tanto la calidad técnica, cuanto su contenido espiritual..." Nos resulta difícil convenir con la autora en varias de sus propuestas y especialmente tratáremos de mostrar que no es posible insertar a la escultura novohispana en un contexto de características europeas.

No podemos dejar a un lado los diversos estudios publicados sobre la labor retablistica, y sin duda alguna cabe aquí destacar el de Francisco de la Maza, Los Retablos Dorados de Nueva España, publicado en 1950 donde presenta un análisis cronológico de los rasgos que identifican los retablos de cada época. A raíz de este estudio hubo otros más, donde a la luz de los documentos que fueron descubriendo Berlin, Castro y otros investigadores, podemos ahora vislumbrar un poco más sobre esta faceta del quehacer escultórico.

Las dos obras de Tovar de Teresa, Pintura y Escultura del Renacimiento en México y su subsiguiente, México Barroco, tienen importante información documental que sirve para acrecentar la nómina - aun mínima- de los autores del legado escultórico, colonial, falta ahora ubicar muchas

de esas obras que, tal vez, por desgracia, estén ya desaparecidas.

Restan por comentar algunos de los trabajos que se han realizado, como el artículo de Elisa Vargas Lugo titulado: El Paradigma de la Escultura Barroca donde la autora hace un acertado análisis de la producción escultórica postridentina en la Nueva España; especialmente comenta sobre los rostros de las imágenes: "Existen diferencias de oficio y colorido, pero el sentido expresivo es siempre el mismo: imágenes cuyos rostros, poco expresivos, constituyen el ideal barroco de la belleza sagrada", a la vez que dice "... se puede afirmar con certeza que no faltaron en México artistas capaces de un oficio realista de primera calidad". Debemos decir que compartimos ampliamente mucho de lo expresado por la autora y, en su debida oportunidad, retomaremos algunas de sus ideas.

Los catálogos de las exposiciones que se han hecho sobre la escultura virreinal, nos han permitido acercarnos, aunque sea gráficamente, a muchas de las obras que, de otra manera, hubiera sido difícil hacerlo por pertenecer a colecciones privadas. En ocasiones, los comentarios expresados por los especialistas en estos registros, nos han servido para conocer un poco más de algunos trabajos.

No queremos dejar de mencionar el reciente estudio de José Rodolfo Anaya Laríos que, bajo el título de

Historia de la Escultura Queretana, nos da la oportunidad de aproximarnos a la producción escultórica de una de las ciudades importantes del período virreinal; ojalá que este trabajo sirva de pauta para otros similares, ya que pensamos que, a medida que se continúe con investigaciones semejantes, llegaremos a desentrañar, poco a poco, las características regionales de la producción escultórica virreinal.

Desearnos advertir que de ninguna manera pretendemos haber hecho una revisión exhaustiva - de antemano nos dic culpamos por las omisiones involuntarias- de cualquier forma pensamos que es insuficiente la investigación que a la fecha se ha llevado a cabo y cincuenta años después, de graciadamente siguen siendo válidas las palabras de Diego Angulo Iñiguez: "Aunque parece indudable que la escultura no tuvo en México la importancia que alcanzaron las otras artes mayores, creo sin embargo, que no se le ha estudiado hasta ahora, con el interés que merece".

En los párrafos anteriores hemos hablado sobre algunas consideraciones que nos impulsaron a buscar lo que, pudiéramos llamar "la identidad de la imaginaria novohispana", aunque desearnos advertir desde ahora que, nuestro trabajo adolece, en primer lugar, de estar limitado a la muestra de estofados del Museo Nacional del Virreinato, sin embargo a partir de ella pretendemos buscar un camino más, en la difícil tarea de la investigación del quehacer escultórico novohispano.

Ahora bien, antes de proseguir, creemos necesario dar a conocer la colección de esculturas con la que trabajamos.

Como ya se dijo, forma parte del acervo que custodia el Museo Nacional del Virreinato dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Entre las colecciones, la de esculturas estofadas en madera puede considerarse como una de las más importantes, que de hecho se divide en dos grandes conjuntos, el primero lo constituye la valiosa herencia jesuita del siglo XVIII albergada en los retablos de la iglesia y capillas del ex-colegio. El segundo, está formado por la obras cuya procedencia no se limita a un solo un lugar, pues fueron trasladadas de diversos sitios; abarcan los casi tres siglos del dominio español y son una buena muestra de la producción novohispana; de este último grupo elegimos una muestra representativa con las siguientes características:

- Se buscaron obras de los tres siglos. Trabajos con relieve y de bulto redondo.
- Se prestó especial atención a las piezas que se sabe son de procedencia extranjera.
- La iconografía fue también importante, por lo que se seleccionaron aquellas en buen estado de conservación que ofrecían variantes interesantes dentro del mismo conjunto.

Ocioso resulta mencionar que las piezas con las que se trabajó no tenían problemas de conservación, por lo que sirvieron, también, para obtener las muestras de maderas y pigmentos que se analizaron.

En esta reducida muestra hemos encontrado características que para nosotros han resultado determinantes para la fundamentación de nuestro trabajo, a la vez que debemos aclarar que si bien es cierto el acervo de Tepotzotlán fue el que se analizó con sumo detenimiento, no pasamos por alto aquellas obras que a lo largo de esta investigación estuvieron a nuestro alcance.

Es nuestro objetivo, entre otros, el de poder contribuir a una mejor apreciación de los estofados novohispanos, es cierto que una gran parte fue ejecutada para complementar los retablos de iglesias y capillas, pero deseamos insistir, desde este momento, que intentaremos desmentir la idea ya señalada por otros investigadores de que la escultura "no tiene valor en sí misma", esperamos satisfacer esta inquietud a través del análisis que se hace de determinadas piezas en las que no se puede negar su individualidad.

Las características de la colección que se estudió son fundamentalmente dos: el desconocimiento de sus autores y la variedad de épocas.

La primera de ellas difícilmente se podrá solucionar ya que de muchas de las esculturas que custodia el Museo, se desconoce su procedencia original, lo cual hace casi imposible que pueda llegarse a su identificación aun a partir de los documentos que pudieran acreditarlas.

Por otro lado, la variedad de épocas nos han permitido establecer pautas comparativas de diversos aspectos

formales tales como diseños de los estofados, policromía e iconografía, los que unidos a los ya tan conocidos del poco o mucho movimiento en los paños y la inclusión o no, de materiales ajenos a la talla, pueden contribuir a una mejor identificación cronológica de las obras.

Sin embargo, no creemos que sólo a través de estos aspectos formales sea lícito adjudicar un estilo; la "costumbre" nos ha obligado a manejar indiscriminadamente estos conceptos y desde luego confesamos que nosotros también hemos trabajado así, pero consideramos que cuando una escultura se nos presenta aislada y sin información que autentique su origen, es mejor ubicarla cronológicamente, que darle una categoría estilística, de ahí el que nosotros manejaremos estos conceptos sólo en los pocos casos donde contamos con la información adecuada.

El plan de trabajo que hemos seguido es el siguiente:

Primeramente se revisaron las crónicas para conocer los criterios de civiles y religiosos, tanto europeos como novohispanos, sobre el trabajo escultórico realizado antes y durante el tiempo del dominio español.

Después analizamos de qué manera se organizaron los escultores, cuál fue su importancia en la sociedad novohispana y su lucha por ser reconocidos como gremio independiente bajo sus propias ordenanzas.

Para poder entender las características específicas de la colección que investigamos, se estudiaron las técnicas y los materiales empleados en la ejecución de una

escultura estofada.

Enseguida se presentan los rasgos que distinguen a las obras que se estudiaron, tanto las de carácter formal como las que se obtuvieron a partir de los análisis químico y biológico aplicados a ciertas esculturas.

Por último, se plantean las diversas conclusiones a las que se llegaron, entre ellas se analiza la posibilidad de que existan características que determinen la identidad de la escultura novohispana.

\* \* \*

Numerosas personas apoyaron la realización de este trabajo: En primer lugar reitero aquí mi agradecimiento a la doctora Elisa Vargas Lugo de Bosch, por su invaluable dirección.

A mis amigos y compañeros del Museo Nacional del Virreinato, particularmente a Rosa Elvira Romero, Sara Suppa, Jorge René González, José Abel Ramos, José Vergara, Ricardo Manzo, Agustín Rodríguez y Marcos Solís con quienes viví jornadas de trabajo que forjaron la sincera amistad que hoy compartimos.

La restauradora Rosa Díez de Rojas asesoró y realizó la extracción de muestras de maderas y pigmentos, en tanto que Palle Pallesen realizó gran parte del material fotográfico que se utilizó. El director actual del Museo, profesor Miguel Fernández Félix, dio todas las facilidades

para tener acceso a las colecciones, a ellos manifiesto mi reconocimiento.

Enseguida, mi gratitud al personal de la Dirección de Antropología Física del I.N.A.H., en especial a la Mtra. Ma. Elena Salas Cuesta directora del mismo, por su amistad y apoyo definitivo durante la fase final de esta investigación; a los fotógrafos Ramón Enríquez e Ignacio Borja; al dibujante Jesús Acevedo quienes colaboraron con parte del material que ilustra esta tesis. Mi reconocimiento a mi amiga, la maestra Marcela Salas por su apoyo constante a lo largo de este proyecto y a todos mis compañeros de esta Dirección, muchas gracias.

Los dibujos de los diseños de los estofados fueron realizados, con gran esmero, por Adrián Alcalá y la mecanografía definitiva de esta tesis se debe a la minuciosa labor de Patricia Hernández, mil gracias a ellos dos.

Sin la desinteresada colaboración del biólogo Fernando Sánchez Martínez, investigador del Departamento de Prehistoria del I.N.A.H., no hubiera sido posible analizar las maderas; a él mi agradecimiento por el tiempo invertido y por sus asesorías.

De igual forma, el ingeniero químico Luis Torres Montes, investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la U.N.A.M. examinó los pigmentos, y también donó horas de su valioso tiempo; mi reconocimiento por su invaluable cooperación.

Mi amigo el doctor José Guadalupe Victoria siempre

estuvo dispuesto a ayudar ; mi testimonio de gratitud por su ayuda moral y académica. Así como mi amiga, Guillermina Vázquez de Camiro, quien me acompañó a lo largo de este trabajo, a ella mi cariñoso agradecimiento.

No puedo dejar de mencionar a mi madre, quien además de alentar este esfuerzo , con gran paciencia mecanografió, uno a uno, los borradores de esta tesis; para ella mi amorosa gratitud.

Por último, un gracias muy grande a todas las personas que, de alguna manera, me animaron durante estos años para que pudiera culminarse este proyecto.

"...El que enseña a el hombre la ciencia, ese mismo proveyó y dió a estos indios naturales grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado, porque con todos han salido tan breve tiempo, que en viendo los oficios que en Castilla están muchos años en deprender, acá en sólo mirarlos y verlos hacer, han muchos quedado maestros ..."

## CAPITULO I

### LOS ESCULTORES MEXICANOS A TRAVES DE LOS CRONISTAS

El oficio de esculpir en la Nueva España tuvo sus más remotos antecedentes en aquellos trabajos prehispánicos que aún hoy en día causan la admiración de propios y extraños. Como es del conocimiento general, los indígenas que recibieron el impacto cultural de la Conquista española, herederos de una magnífica sensibilidad artística, fueron introducidos en los nuevos patrones europeos, mismos que abarcaron desde la nueva temática iconográfica, fundamentalmente religiosa, hasta los nuevos métodos y técnicas de trabajo.

El resultado de esta combinación cultural fue el cúmulo de trabajo escultórico que, cubriendo portadas y retablos, nos habla de la gran producción novohispana con sus características propias.

La importancia de la labor escultórica prehispánica ha sido ampliamente tratada por los especialistas, ahora pretendemos hacer una breve revisión bibliográfica que nos permita recordar algunos aspectos de éstas

así como conocer, a través de los cronistas novohispanos, sus apreciaciones con respecto al trabajo escultórico realizado por los mexicanos bajo las enseñanzas y supervisión de los maestros españoles durante la época colonial. Se ha organizado el material siguiendo un orden cronológico, ya que como se ha demostrado, algunas fuentes son de hecho las primarias, mismas que sirvieron de base a crónicas posteriores que, a su vez, se enriquecieron con nuevos comentarios.

Iniciaremos esta breve revisión con las observaciones que el propio Hernán Cortés hace en su segunda Carta de Relación de octubre de 1520. En ella, el conquistador menciona las diferentes mercaderías que solían ser expuestas a la venta en la gran plaza de Tlatelolco; entre todas ellas se menciona qué había:

"cal, piedra labrada y por labrar, adobes, ladrillos, madera labrada y por labrar de diversas maneras ..." (1)

Si bien el conquistador no expresó aquí su opinión personal sobre la calidad de dichos trabajos, es importante tomar en cuenta esta observación, ya que para nosotros tiene el valor de ser la primera que un europeo hace sobre el trabajo escultórico de piedra y madera.

Bernal Díaz del Castillo, acompañante de Cortés, será de hecho el primer cronista civil que estime cualitativamente la gran habilidad indígena en el aprendizaje de los

nuevos oficios:

"... todos los más indios naturales de estas tierras, han aprendido muy bien todos los oficios que hay en Castilla entre nosotros..."

Con seguridad, el cronista tuvo oportunidad de apreciar algunos de los trabajos del siglo XVI; con verdadera admiración se refiere a los entalladores y pintores:

"... hacen tan primas obras con sus sutiles leznas de hierro, especialmente entallan en meriles y dentro de ellos figurados todos los pasos de la Santa Pasión de Nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, que si no los hubiese visto, no pudiera creer que indios lo hacían ..." (2)

Numerosos son los criterios valorativos con respecto a la destreza indígena y la calidad de sus trabajos; el franciscano fray Bernardino de Sahagún fue el primero que analiza profundamente los diferentes oficios indígenas así como su rápida asimilación con respecto a las nuevas técnicas. Su obra, clave de toda investigación sobre la historia de la Nueva España, fue realizada en náhuatl a escasos treinta años del establecimiento de los españoles y proporciona importantes observaciones sobre la labor del escultor en piedra:

"... Tiene fuerza y es recio, ligero y diestro en labrar y aderezar cualquier piedra. El buen cantero es buen oficial, entendido y hábil en labrar la piedra, en desbaratar, esquinar y hender con la cuña, hacer arcos, esculpir y labrar la piedra artificioosamente ..." (3)

Otro franciscano, fray Toribio de Benavente, por todos conocido como Motolinia, cuya producción literaria es contemporánea a la de Sahagún, comenta en sus Memorias sobre la calidad de los trabajos prehispánicos y la rapidez con que los mexicanos asimilaron las nuevas enseñanzas:

"... y labraban muchos edificios de cal y piedra, antes que los españoles viniesen; labraban también muchos ídolos de piedra. Después que los canteros de España vinieron, labran los indios todas cuantas casas han visto labrar a los canteros nuestros (...) todo lo hacen y muy gentiles iglesias y casas a los españoles ..." (4)

En la obra de fray Bartolomé de las Casas, específicamente en la Apologética, que parece ser fue concluida en el año de 1559, encontramos el siguiente comentario:

"Hay grandes y sotilísimos oficiales carpinteros de obra de talla que hacen obras de sus manos más dignas que toda alabanza y sobre todas perfectísimos crucifijos y devotísimos para provocar los cristianos a gran devoción no sólo cuanto al bulto y forma de madera, pero añadiéndoles proporcionadas y propias colores y pinturas" (5)

Aquí consta cómo al fraile dominico le llamó la atención el tallado de la madera realizado en las primeras décadas de la Colonia, sorprendiéndose por su precisión y la correcta aplicación del color.

Fray Jerónimo de Mendieta es el encargado de escribir la historia de la provincia franciscana en 1571; terminó su Historia Eclesiástica Indiana después de 25 años de haberla comenzado y, aunque se basó mucho en Motolinía y Sahagún, creemos interesante asentar sus comentarios sobre la habilidad de los indios para esculpir y pintar, así como la comparación que establece entre los trabajos realizados antes y después de la Conquista:

"... había entre ellos grandes escultores de cantería que labraban cuanto querían en piedra, con guijarros o pedernales (porque carecían de hierro), tan prima y curiosamente como en nuestra Castilla,

los muy buenos oficiales con escodas y picos de acero, como se echa hoy día de ver en algunas figuras de sus ídolos (...). Los carpinteros y entalladores labraban la madera con instrumentos de cobre, pero no se daban a labrar cosas curiosas como los canteros ...” (6)

También del siglo XVI es la opinión del padre jesuita José de Acosta, quien al escribir su Historia Natural y Moral de las Indias y siguiendo los criterios del padre Juan de Tovar, expresó su opinión en las siguientes líneas:

“... tenían las cumbres de las cámaras y oratorios donde los ídolos estaban, un pretil muy galano labrado con piedras menudas, negras como azabache, puestos con mucho orden y concierto ...” (7)

Si bien no hay una mención específica sobre el trabajo del escultor, llamaron nuestra atención los adjetivos elogiosos que emplea para calificar sus impresiones sobre la talla que ornamentaba la arquitectura prehispánica.

Torquenada, quien escribió la Monarquía Indiana en base a los comentarios de sus compañeros franciscanos

antecedentes y de sus propias investigaciones personales, también se refiere al trabajo del escultor indígena pre hispánico así como de los progresos logrados a raíz de las enseñanzas de los europeos.

"...Hay entalladores (y los había en su infidelidad) muy primos, en especial en esta ciudad de México donde con la comunicación de los españoles, se han perfeccionado y pulido mucho, de los cuales conozco muchos ..." (8)

Otro jesuita, el padre Francisco Javier Clavijero, en su obra del siglo XVIII titulada Historia Antigua de México se refiere ampliamente al escultor indígena: así escribió sobre su calidad artística:

"Más felices que en la pintura fueron los mexicanos en la escultura... Mejor expresaban en la piedra, la madera, el oro, la plata y la pluma, las imágenes de sus héroes..."

Más adelante comenta también el origen remoto de los primeros escultores:

"Los mexicanos tenían ya escultores cuando salieron de su patria Aztlán, pues sabemos que en el principio de su peregrinación fabricaron la estatua de Huitzilopochtli que

llevaron consigo todo el viaje". (9)

A estas reflexiones añadiremos la del dominico español Cruz y Moya quien a mediados del siglo XVIII escribió para la Provincia de Santiago de Predicadores de México; en su obra menciona la calidad de los trabajos de los indios americanos -como él los llamaba- los cuales a pesar de no haber utilizado herramientas de metal, antes de la Conquista, hicieron "piezas que admiraron a los maestros europeos". (10)

Desearnos resaltar ahora algunas de las opiniones que se refieren a la rapidez con que los indígenas asimilaron las nuevas enseñanzas, especialmente a partir de que aprendieron a utilizar las nuevas herramientas de hierro.

En primer lugar, volveremos a Motolinia, quien explica cuáles eran los instrumentos utilizados por entalladores y carpinteros antes de la venida de los españoles:

"... ellos lo eran de antes, aunque no tenían más de una hacha, esta hacha es algo más larga que el hierro de una anzuela y enéstanla o encéñjanla entre unos palos atados, por la parte que no corta es cuadrada para que sirva de hacha y dada media vuelta sirve de anzuela; tenían escoplos y en lugar de barros o taladros, usaban de unos punzones cuadrados; y estas herramientas todas

las fundían de cobre, mezclándole algún estaño..." (11)

Fray Agustín de Vetancourt, nahuatlato y cronista de la orden franciscana, en su obra del siglo XVII, llamada Toatro Mexicano refiere también lo siguiente sobre el tema:

"...Aunque carecían de acero y de hierro para instrumentos, usaban varios oficios, labraban de piedras figuras de hombres con pedernales con tanto primor como si fuera con picos acerados ..." (12)

Los viajeros en sus diarios, se sorprenden antes los monumentos pétreos de los indígenas; tal es el caso del italiano Gomelli Carreri que en su Viaje a la Nueva España realizado a finales del siglo XVII, expresó su admiración con respecto a la construcción de las pirámides de Teotihuacán:

"Dos cuestiones surgen de ello: la primera, cómo cortaban los indios tan dura piedra, no conociendo el uso del hierro; la segunda, cómo las transportaban y levantaban a tal altura, careciendo por entero de máquina ..." (13)

El ya mencionado Clavijero habla sobre cómo elabora

ban los indígenas sus esculturas en piedra:

"Labraban la piedra sin hierro ni acero, ni más cincel que un pedernal; y lo que más admira, labraban aun aquella piedra que por ser vidriosa y no obedecer perfectamente al cincel, es desechada como inútil de nuestros escultores. Solamente su fiema que en este género de trabajo no tiene igual, podía vencer tanta dificultad y tolerar la lentitud de estas obras; pero las sacaban tan buenas que no dejaban nada que desear..."

Más adelante refiere con admiración el alto nivel de ejecución que se había alcanzado:

"Sabían expresar en sus estatuas todas las actitudes de que es capaz el cuerpo; obsequaban exactamente todas las proporciones y hacían con perfección aquellas menudísimas labores que tanto se estiman en este arte".

Por último, Clavijero también se ocupa de la manera como se tallaba la madera antes de la llegada de los españoles:

"Las estatuas de madera eran labradas con cincel de cobre; pero no poseían el arte de encarnarlas. Hacían también estatuas de barro y de masa de varias semillas". (14)

Como vemos en estas últimas líneas, el padre jesuita habla también de los otros materiales en que se realizaban las esculturas, lo que nos ha llamado la atención es la frase "masa de varias semillas", que obviamente nos hace pensar en el singular trabajo ejecutado con las semillas del "husuhtli", es decir del amaranto, que también es comentado por otros cronistas.

Por último, reseñaremos lo que algunos de los escritores mencionados dicen sobre la calidad de los trabajos escultóricos de los mexicanos. Comenzaremos por Mendietta, quien en su obra ya citada, refiere como se copiaron los nuevos modelos europeos con habilidad, a la vez que vale la pena destacar las últimas palabras donde se comenta el envío de algunas obras a la Península:

"...más después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan; pues de bulto, de palo o hueso, las labran tan menudas y curiosas, que por cosa muy de ver las llevan a España..." (15)

Por su parte, Vetancourt, además de expresar su juicio de calidad sobre las obras, establece dos centros productores de trabajos escultóricos: Xochimilco para tallas en madera y Michoacán para el modelado en pasta de

caña de maíz:

"...hay entalladores y escultores primorosos de tanta curiosidad que a España se llevan algunas esculturas de imágenes, en particular las de Xochimilco, cuatro lenguas de México y de Michoacán santos y crucifijos ligeros de caña..." (16)

El propio fray Bartolomé de las Casas, se "maravilla" de la destreza de los indígenas para realizar las nuevas imágenes:

"Los misterios e historias de nuestra Redención es maravilla con cuanta perfección los hacen y señaladamente les he notado muchas veces que en representar el descendimiento de la cruz y recibir el cuerpo del Salvador, Nuestra Señora en su regazo, que llamamos la quinta angustia, tienen gracia especial". (17)

Es innegable la sorpresa de los cronistas ante la rapidez con que los indígenas aprenden y se perfeccionan en las nuevas tareas; Motolinia así lo refiere con justa sorpresa "... luego que ponen la mano en cualquier oficio y en pocos días salen maestros" (18). Por su lado, fray Juan de Torquemada hace hincapié en la

calidad de los trabajos escultóricos de uno de los indígenas de Tlatelolco y lo compara con los de los peninsulares:

"... de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él, que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio ninguno..." (19)

Nos ha llamado mucho la atención este comentario del que fuera impulsor de la última construcción de la actual iglesia de Santiago Tlatelolco, de la que vale la pena recordar cómo era su magnífico retablo salomónico que, además de contar con la obra pictórica de Echave Orio, albergaba trabajos escultóricos de gran calidad, prueba de ello es el relieve de Santiago "Matindios" que aún hoy en día causa nuestra admiración. Al referirse Torquemada a las dotes artísticas del indio Miguel Mauricio y de "otros buenos que hay", recordamos una vez más el hecho ya conocido de que Tlatelolco fue uno de los centros importantes de producción escultórica novohispana.

Para finalizar, creímos valioso incluir aquí el co

mentario que hace Orozco y Berra en su obra Historia de la Dominación Española, que en buena parte sintetiza los comentarios expuestos:

"Los cronistas están conformes en admitir que los indios mostraban gran ingenio y habilidad para aprender cuanto se les enseñaba y si desplegaban rara capacidad para imitar, no por eso dejaban de distinguirse en ciertas invenciones". (20)

Aunque el autor no se refiere específicamente a la labor de los entalladores, hemos encontrado interesantes sus palabras que de manera contundente reconocen el talento indígena no sólo para "imitar" sino también para "crear".

Si bien es cierto la información de las crónicas no fue agotada, creemos que a través de la breve revisión que aquí presentamos, podemos conocer un poco más de lo que se pensaba acerca del trabajo escultórico durante la Colonia.

Varios asuntos pueden destacarse, entre ellos la admiración que externan los autores por las esculturas prehispánicas, realizadas en piedra sin utensilios de hierro; a la vez que alaban la rapidez con que aprendieron los mexicanos recién conquistados a utilizar las nuevas herramientas y a interpretar los nuevos modelos.

También hubo quien comparó los trabajos ejecutados por los nuevos artistas, con aquéllos salidos de las manos europeas de reconocido prestigio. No olvidemos que inclusive se mencionan centros de producción escultórica como es el caso de Tlatelolco y Xochimilco para la imaginería en madera y Michoacán para el modelado en pasta de caña de maíz.

Después de leer lo anterior, resulta fácil comprender por qué el indígena fue motivo de serias discusiones sobre su participación o exclusión de las ordenanzas que regularon el trabajo escultórico. Si la opinión del europeo era que bien podía equipararse su obra con la del maestro, se entiende la competencia que se entabló entre ambos y la consiguiente dificultad para controlar la producción ya que, por otro lado, no hay que olvidar que, especialmente durante el siglo XVI, la mano indígena fue requerida para la ornamentación de iglesias y conventos.

Bien lo dijo Bernardo de Balbuena al hablar de la "grandeza mexicana":

\*...Todos en gusto y en quietud dichosa.  
siguen pasos y oficios voluntarios,  
habiendo mil para cualquier cosa.  
Alquimistas sutiles, lapidarios, y  
los que el oro hurtan a la plata con  
invenciones y artificios varios;

el pincel y escultura, que arrebató  
el alma y pensamiento por los ojos,  
y el viento, cielo, tierra y mar  
retrata..." (21)

CAPITULO I

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Cortés, Hernán, Cartas de Relación, México, Edit. Porrúa, 1973, p. 63.
2. Díaz del Castillo, Bernal, Historia Verdadera de la Conquista de México, Edit. Porrúa, 1968, v. II p. 362.
3. Sahagún, Bernardino, Fr. Historia General de las Cosas de Nueva España, México, Edit. Porrúa, 1975, p. 115.
4. Benavente, Toribio de Fr. Memoriales, México, U.N.A.M., I.I.H., 1971, p. 242.
5. Casas, Bartolomé de las Fr., Apologetica Historia Sumaria, México, U.N.A.M., I.I.H., 1967, Tomo I, p. 327.
6. Mendieta, Gerónimo de Fr. Historia Eclesiástica Indiana, México, Edit. Porrúa, 1971, p. 403.
7. Acosta, Joseph de, Historia Natural y Moral de las Indias, México, F.C.E., 1962, p. 237.

8. Torquemada, Juan de Fr., Monarquía Indiana, México, Edit. Porrúa, 1975, v. III, p. 487.
9. Clavijero, Francisco Javier, Historia Antigua de México, México, Edit. Porrúa, 1976, p. 251.
10. Cruz y Noya, Juan de la Fr., Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Predicadores de México en la Nueva España, México, Librería de Manuel Porrúa, S.A., 1954, v. I, p. 63.
11. Benavente, Toribio de Fr., Op.Cit. p. 243.
12. Vetancourt, Agustín de Fr., Teatro Mexicano, México, Edit. Porrúa, 1971, p. 59.
13. Genelli Carreri, Giovanni Francisco, Viaje a la Nueva España, México, U.N.A.M., 1983, p. 129.
14. Clavijero, Francisco Javier, Op. Cit., p. 251-252.
15. Mendieta, Gerónimo de Fr., Op. Cit., p. 404.
16. Vetancourt, Agustín de Fr., Op. Cit., p. 56.
17. Casas, Bartolomé de las Fr., Op. Cit., p. 323.
18. Benavente, Toribio de Fr., Op. Cit., p. 240.
19. Torquemada, Juan de Fr., Op. Cit., v. III, p. 208.
20. Orozco y Berra, Manuel, Historia de la Dominación

Española, T. I. p. 193.

21. Balbuena, Bernardo de, La Grandeza Mexicana,  
México, Edit. Porrúa, S.A., 1985, p. 81

"... ha de ser examinado de la talla y de la escultura, tomando razón de cada cosa por práctica y teórica y demostración, para que en todo en lo que está facultado quedare examinado ..."

## CAPITULO I I

### EL ESCULTOR NOVOHISPANO

En este capítulo se pretende analizar uno de los aspectos sociales más importantes: la corporación gremial que de hecho constituyó la fuerza de trabajo que se mantuvo durante los casi tres siglos del gobierno novohispano y dado que el trabajo del escultor estuvo inmerso en dicha organización, consideramos indispensable recordar los elementos característicos que conformaron la estructura de los gremios mexicanos, especialmente la de aquéllos que se relacionan con la labor escultórica.

Primeramente se hará una breve revisión de sus antecedentes históricos en Europa para después analizar la organización y constitución de los gremios en la Nueva España; por último nos referiremos de manera exclusiva al desarrollo de aquéllos relacionados a la producción escultórica.

#### A. ORIGEN DE LOS GREMIOS

Interesantes y variados son los estudios que se han hecho alrededor de los gremios europeos, su origen se re-

monta a la época medieval cuando los miembros de un mismo oficio se agruparon con el objeto de protegerse del abuso y las presiones ejercidas por lo que, de alguna manera, defendían el poder. Asimismo, este tipo de corporaciones les permitía resguardar la calidad de la producción y su posterior distribución, evitando la injerencia de los no agremiados y con ello la competencia externa.

Para lograr lo anterior, los integrantes de los gremios se sujetaron a ciertas normas disciplinarias que beneficiaban a su colectividad y que, las más de las veces, eran establecidas por los propios del gremio.

Se tiene la referencia de que el gremio europeo más antiguo, fue el de los zapateros de la ciudad francesa de Rouen en las primeras décadas del siglo XII (1). paulatinamente estos grupos fueron adquiriendo personalidad jurídica a partir de las reglamentaciones que emanaban de la comunidad trabajadora y que después eran sancionadas por las autoridades; a tal grado que el mismo rey delegaba en ellos su carácter jerárquico.

Fuertemente ligada al gremio estuvo la cofradía que se basaba en la asociación de aquéllos que realizaban una misma labor; podría decirse que "constituía la forma religiosa de los mismos gremios". (2)

Esta agrupación les permitía vivir bajo una hermandad que se caracterizaba por la protección mutua en cuanto al aprovisionamiento de medicinas, alimentos y diversos medios de asistencia para las familias de los cofrades.

Cada cofradía contaba con sus santos patronos a los cuales se tenía especial devoción por ser los que, de alguna forma en su vida, habían estado ligados al oficio y por lo tanto se creía en su protección.

Con respecto a España se sabe que surgieron los primeros gremios a los largo del siglo XII en Zaragoza, Asturias y León donde se organizaron los curtidores, los merceros y los carniceros. (3)

Las autoridades españolas no sólo aceptaron la organización gremial sino que las instituyeron con carácter obligatorio; les otorgaron el privilegio de decidir sobre sus reglamentaciones y las colocaron bajo la vigilancia y sanción de los ayuntamientos. De lo anterior se desprende que no fueron del todo libres, ya que el control que se ejercía sobre su administración, coartó cualquier intento de independencia económica.

Puede afirmarse que la estructura interna del gobierno de los gremios, no varió en cuanto a su sistema operativo ya que hubo un común denominador en todas las corporaciones, lo único que cambiaba eran las reglamentaciones para cada tipo de trabajo. Dichas leyes de carácter laboral que señalaban inclusive las condiciones de cada producción, eran afinadas por los propios del oficio de manera que, paulatinamente, se fue conformando el cuerpo legal que rigió a las diversas corporaciones.

Este sistema de organización laboral perduró en Francia hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando la Revolución Francesa instituyó la libertad de trabajo. En España, la organización gremial empezó a decaer a raíz de las reformas borbónicas; sin embargo, cuando las Cortes de Cádiz de 1812 aprobaron el libre ejercicio de los oficios puede decirse que fue el "golpe" definitivo pues aunque permanecieron algunas de las corporaciones bajo sus ordenanzas respectivas, su autorizaba el establecimiento de fábricas "sin sujetarse a esas reglas tan ridículas como perjudiciales".

En la Nueva España las reformas empezaron a darse paulatinamente a partir de ampliar en ciertos aspectos las ordenanzas vigentes; fue el virrey Calleja quien, al proclamar el decreto de las Cortes de Cádiz, en enero de 1814 que se inició propiamente la desaparición de la organización gremial, puede decirse entonces que México "comenzaría su vida independiente sin gremios de artesanos". (4)

#### B. LOS GREMIOS EN LA NUEVA ESPAÑA; SU ORGANIZACIÓN INTERNA.

El surgimiento de los gremios en la Nueva España es tuvo íntimamente relacionado con el desarrollo de la nuva sociedad, de tal manera que al principio, parece ser

que la agrupación de los diversos oficios se dio espontáneamente sin ninguna reglamentación. Se sabe que las primeras ordenanzas que se expidieron fueron las de los herreros en 1524, según consta en las propias actas del Cabildo. (5)

Posteriormente se fueron normando las diferentes labores, de manera que para finales del siglo XVI, el gobierno español ejercía el control sobre la mayor parte de la actividad productiva novohispana. Cabe recordar cuáles fueron algunos de los primeros gremios que se reglamentaron: los bordadores (1546), los silleros (1549), los espaderos (1556), etc.

En cuanto a su estructura general, puede decirse que los gremios novohispanos conservaron la forma europea tradicional, sin embargo, una de las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse las autoridades españolas, fue la de la inclusión de los indígenas a las ordenanzas de las distintas corporaciones, hecho que varió considerablemente de acuerdo al tipo de trabajo y, desde luego, al desarrollo mismo de la sociedad. Uno de los casos más interesantes es el de los escultores indígenas ya que, como se verá más adelante, su posición fue examinada en varias ocasiones.

En seguida recordaremos la organización interna de los gremios que se caracterizó por su carácter piramidal; tres eran las categorías que existían:

El MAESTRO fungía como la cabeza del taller y, como su nombre lo indica, era la persona suficientemente preparada y conocedora del oficio. Esto lo demostraba en un riguroso examen al que se sujetaba, acreditado mediante una carta expedida por el Cabildo. Propietario de los instrumentos de producción y de la materia prima de su taller, tenía las prerrogativas de un padre de familia que enseñaba cuanto supiera sobre el oficio y procuraba no sólo la superación profesional de quienes le trabajaban sino que, demostrando previamente que era "cristiano viejo", colaboraba igualmente en su instrucción religiosa de manera que sus discípulos superaban al parejo su formación espiritual.

El maestro ejercía con orgullo su profesión y cobraba por su trabajo de acuerdo a las condiciones impuestas en el mercado; desde luego el monto también iba de acuerdo a su prestigio y competencia.

Participaba en los concursos de obras, en juicios, peritajes y otras labores propias de su rango y si era reconocido por sus compañeros afines, como individuo de buena fama de "ciencia y conciencia", podía ocupar el cargo de VEEDOR, que consistía en velar porque se cumplieran las ordenanzas y acuerdos de la mesa de gobierno de su gremio, misma que se conformaba de los maestros reconocidos por su probidad y experiencia.

Los OFICIALES, eran los aprendices que habían cumplido con los requisitos de preparación técnica y teóri

ca según cada caso. Podían percibir ya un salario y firmaban contrato con el maestro que ellos mismos elegían, generalmente con el que habían crecido como aprendices. Trabajaban en el taller o en los sitios que el maestro les asignaba. Su tiempo de oficial duraba normalmente de uno a tres años, al cabo de los cuales podían pasar a ser maestros demostrando su capacidad mediante un examen que solicitaban por escrito al Cabildo.

Este examen era público ante los veedores y consistía en demostrar por la teoría y la práctica que ya estaba capacitado para tener su propio taller. Se le daba posesión de su nuevo cargo mediante una suntuosa ceremonia.

Los APRENDICES eran generalmente jovencitos que ingresaban al taller entre los 9 y los 18 años (6) aunque existieron casos de adultos que ingresaban al gremio con el deseo de iniciarse en el oficio. Su período de aprendizaje variaba considerablemente según diversos factores tales como la mayor o menor dificultad del oficio, la edad del que ingresaba al taller y, sin duda alguna, su propia habilidad; según los contratos que se han estudiado se tiene una duración que fluctúa de 6 a 8 años, con excepción de los hijos de los maestros que lograban reducir el tiempo por razones obvias de un mayor contacto con el taller.

Ingresaban mediante un contrato o escritura en donde

se estipulaba que el dueño del taller se comprometía, además de la enseñanza del oficio, a proporcionar comida, vestido y lecho, ya que en pocas ocasiones hubo remuneración económica. Trabajaban directamente con el maestro y éste decidía en qué momento ya estaban aptos para tener el rango de oficial.

Existieron otro tipo de cargos para el buen funcionamiento de los gremios, además del de veedor que ya se mencionó. Así por ejemplo, el ALCALDE, mayoral o prohombre era el que, elegido por todos los maestros de su gremio, los representaba ante los eventos y organismos oficiales, presidían las juntas de gobierno y desde luego formaba parte del tribunal de exámenes.

El CLAVARIO o tesorero, custodiaba el patrimonio de la corporación, cobraba las cuotas y multas y llevaba la contabilidad del gremio.

Conforme se fue desarrollando la organización gremial durante el siglo XVI y fueron surgiendo las diferentes corporaciones, hubo necesidad de transformar el espacio de la ciudad de México, determinando sitios específicos para el establecimiento de los talleres y tiendas -que de hecho conformaban una unidad- de los diferentes gremios. De esta forma se facilitaba la vigilancia y las autoridades españolas evitaban que al dispersarse los artesanos, se perdiera el control de la producción y con ello se resquebrajaba todo el sistema. (7)

Francisco Cervantes de Salazar en sus amenos diálogos de México en 1554, nos aclara cuál era el sitio destinado para que los gremios se establecieran:

"Desde esta calle que, como ves, atraviesa la de Tacuba, ocupan ambas aceras, hasta la Plaza, toda clase de artesanos y menestrales como son carpinteros, herreros, cerrajeros, zapateros, tejedores, barberos, panaderos, pintores ..." (8)

De esta forma observamos una jerarquía en la que, tanto dirigentes como subordinados sabían perfectamente cuáles eran sus derechos y obligaciones según las determinaciones emanadas del seno de la propia organización y configuradas definitivamente por la máxima autoridad gubernamental.

#### C. LAS ORDENANZAS PARA LOS ESCULTORES NOVONISPANOS

Para proceder al análisis de las reglamentaciones de los escultores en la Nueva España es importante hacer hincapié en cuál ha sido nuestra fuente de información; se trata de la ya conocida recopilación de Ordenanzas realizada por Francisco del Barrio Lorenzot, misma que se encuentra inscrita en el libro Becerro Antiguo que, como ya es sabido, constituye el libro original manuscrito de los siglos XVI-XVII donde quedaron asentadas las reglas

que normaron los diversos oficios durante el Virreinato mexicano. (9)

Nuestro estudio presenta tres apartados de acuerdo a la secuencia cronológica con que se expidieron las Ordenanzas: 1568 las primeras, 1589 y 1703 las últimas.

Antes de analizar las diferentes reglamentaciones, conviene aclarar el uso de los términos "escultor" y "entallador", ya que observamos cómo en algunos casos se les da significado diferente, en tanto que en otras ocasiones son utilizados indistintamente.

En primer lugar revisamos diversos textos especializados, así como diccionarios de diferentes épocas; de todos ellos seleccionamos las definiciones que da el Diccionario de la Real Academia Española de 1732 ya que pensamos que, dada la importancia y antigüedad de la obra, era necesario asentar aquí los siguientes conceptos:

Entallar: "Hacer figuras de entero o medio relieve en madera, bronce, mármol: si bien este verbo se toma con más rigor por las obras hechas en madera".

"Se toma también por esculpir y abrir en lámina o piedra con el buril o cincel, cortando las imágenes o letras que se quieren."

Entallador: "El artífice u oficial que entalla y

hace figuras de bulto en madera, bronce o mármol; si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera". (10)

Ahora bien, con respecto al término de esculpir la misma obra, cita:

"Labrar y formar una efigie o imagen y hacer otras obras de talla en madera, mármol o piedra; y aunque también se entalla en bronce y otros metales y se forman efigies y otras cosas, propiamente no se esculpen, sino cincelan y abren con el buril o se vacían en moldes y después se perfeccionan con el buril".

Escultor: "El artifice que esculpe y entalla, ahora sea en mármol, piedra, marfil, madera, etc." (11)

De acuerdo a las definiciones anteriores, se aprecia una equiparación en ambas acepciones por lo que pensamos que ya para el siglo XVIII no hubo en realidad distinción ni en cuanto a la técnica, ni en cuanto a los materiales utilizados; sin embargo, resulta importante para nuestro trabajo el comentario sobre el entallador: "...se apropia

este nombre al que hace obras en madera ...", con esto podemos deducir el por qué, especialmente en las últimas ordenanzas, se utilizó únicamente el nombre de entallador, quizá porque en esa época era más común aplicar dicho término al que tallaba la madera, bien ya fuera haciendo retablos o esculturas.

Finalmente, deseamos señalar que consultamos la compilación realizada por Francisco del Barrio Lorenzot publicada por Genaro Estrada en 1920, a la vez que se utilizó también el microfilm tomado de los originales que se conservan en el Archivo del Antiguo Ayuntamiento de la ciudad de México. Los textos completos presentan anotados en el apéndice de este trabajo, en tanto que este capítulo se cierra con una tabla comparativa en la que se analizan los aspectos más sobresalientes de las ordenanzas expedidas durante la época virreinal.

D. PRIMERAS ORDENANZAS: 1568  
PARA CARPINTEROS, ENTALLADORES,  
ENSAMBLADORES Y VIOLEROS.

Expedidas por el Cabildo y confirmadas por la Audiencia, estas disposiciones fueron las que sirvieron de base a las posteriores ordenanzas.

Nos ha llamado la atención que estas Ordenanzas no fueron confirmadas por el Virrey sino por la Audiencia, lo cual se debió sin duda alguna a los acontecimientos suscitados precisamente el año de 1568 cuando el tercer Virrey Gastón de Peralta es llamado a España, acusado de negligencia por no haber atendido el asunto del Marqués del Valle. Esto ocasiona que durante siete meses la Nueva España fuera gobernada exclusivamente por la tercera Audiencia, mientras llega el cuarto Virrey, Martín Enriquez de Almazán.

Deseamos hacer hincapié en el hecho de que estas primeras reglamentaciones después de ser presentadas por los veedores, fueron pasadas al doctor Pedro de Villalobos, oidor semanero de la Real Audiencia:

"...quien las vio y quiso algunas de ellas; en otras enmendó algunas cosas que le pareció que así convenía..."

Una vez revisadas y transcritas por el escribano del Cabildo, se turnaron al veedor de los carpinteros y entalladores.

Más adelante explica cómo hizo el oidor las correccio

nes:

"...y en lo que le pareció y debajo de lo que así en ellas enmendó de los dichos oficios y las enmendó y están trasladadas y escritas como por ellas consta y parte de las cuales hago presentación ..." (12)

De los anterior se desprende que las correcciones que se hicieron se escribieron entre líneas del texto original, sin embargo, en los documentos consultados, aparece una nueva y completa redacción con las enmiendas propuestas, a la vez hemos notado con sorpresa que en esta transcripción faltan ciertos apartados que para nosotros tienen singular importancia, por ello nos atrevemos a pensar que fue más bien una omisión involuntaria.

Dada la cantidad de oficios que agrupa -cinco- por estar dividida la labor de los carpinteros en "de lo blanco" y "de lo prieto", lo primero que analizamos fue el factor común que los relacionaba y encontramos que era el uso de la madera como materia prima para la ejecución de sus trabajos. Al inicio, las ordenanzas hacen referencia al sitio donde debía adquirirse:

"... les dejan venir a la plaza de la ciudad para que los vecinos de ella la compren para hacer sus obras ..."

Para los casos en que se infringiera esta ley, se establecen sanciones económicas divididas en cuatro partes:

"...la una para la cámara de su Magestad y la otra para obras públicas de esta ciudad y la otra para gastos del dicho oficio y la otra para el que lo denunciare..."

además se lo quitaba la madera al infractor y se repartía según las partes mencionadas.

Con respecto a las herramientas, quedaba prohibido que se pudieran comprar libremente, ya que sólo se podían disponer de las mismas a través de los alcaldes y veedores quienes lo participaban a los oficiales para que así se pudieran repartir entre todos.

Dentro de las consideraciones generales que se señalan para todos los oficios, se establece la obligación de estar examinado para "poner tienda" y si el oficial era forastero:

"...pueda ser examinado hasta tanto que resida y labre dos meses del año con maestros examinados del dicho oficio..."

Ahora bien, si llegaban ya acreditados de los "Reinos de Castilla" con su carta de examen, no podían empezar a trabajar:

"...hasta tanto que haya demostrado su carta de examen al dicho alcalde y veedores, junto con el escribano del Cabildo para que se vea

y compruebe si la dicha carta es válida para poder usar de ella ..."

Se estipulaba también el tiempo que debían permanecer los aprendices con el maestro en el taller:

"...Mandamos que ningún oficial de los dichos oficios pueda tomar mozo por ma nos tiempo de seis años para aprender las obras de afuera y para aprender las de la tierra no por menos tiempo de cuatro años porque sirviendo los ta les mozos el dicho oficio en este tiem po a los oficiales, pueden bien aprender y salir maestros ..."

Al mismo tiempo se establecen también las normas de respeto mutuo entre los maestros y los aprendices, de ma nera que ninguno de éstos podía ser utilizado en otro ta ller si ya había firmado contrato con algún maestro; sólo era permitido el cambio cuando se cubría el tiempo del acuerdo previamente firmado.

Es claro que existía una preocupación por lograr una buena calidad en las obras a partir de un aprendizaje ade cuado, mismo que según lo anterior, dependía mucho de los modelos, fueran hispanos o de "esta tierra". Se termina el reglamento con la sanción otorgada al oficial que apre suraba el aprendizaje sin haber respetado el tiempo esti pulado en el contrato.

Muy importantes son los comentarios referentes a los negros esclavos e indios; con respecto a los primeros dice:

"... ningún esclavo, ni negro que fuera de cualquier oficial ... ora sea puesto a depender de otro oficio y lo aprendiere, no pueda ser examinado ni poner la dicha tienda, ni hablar en ninguna obra ... porque no es razón que los tales negros, siendo examinados se junten con los demás oficiales a tratar cosas del dicho oficio..."

Con respecto a los indígenas, el gobierno español actuó de manera distinta. Desde un principio fue tomada en cuenta su preparación para todos los oficios, prueba de ello son las recomendaciones del virrey Antonio de Mendoza a su sucesor, donde deja ver claramente su preocupación por esto:

"Yo he procurado que haya oficiales indios de todos oficios en esta república, e así viene a haber gran cantidad de ellos. En todos tales oficiales se manda que no usen los oficios si no estuvieren examinados conforme a lo que en las repúblicas de España se hace ..."

Si bien no se refiere específicamente a la tarea del

escultor, es evidente que la incluye, sobre todo si se toma en cuenta la necesidad de mano de obra que se tenía en ese momento. Más adelante habla de cómo todos, españoles o indios, debían sujetarse a examen:

"...y siempre he proveído que particularmente examinen los indios y españoles en aquellos casos que salen bien; e de aquello les den título e permitan que tengan tiendas porque haya más oficiales y no haya tanta carestía" (13)

Aunque las ordenanzas que se están analizando en este momento fueron expedidas cuarenta años después de esta recomendación, bien se puede pensar que en cierta forma influyeron estas ideas en los gobiernos posteriores ya que con respecto al indígena escultor, las ordenanzas de 1568 establecían lo siguiente:

"...Mandamos que los indios de esta ciudad sean examinados y que tengan cuenta y razón en esos dichos oficios y se señalen para ello personas las más hábiles y suficientes que entre ellos se hayaren para hacer el dicho examen y se nombren en cada un año un alcalde y dos veedores para que estos tengan cuenta de examinar todos los oficiales de estos dichos oficios para que

las obras que los dichos indios hicieran  
vayan más bien acertados ..."

Como se ve, el indígena no sólo tenía derecho a conocer bien el oficio, sino que mediante el examen correspondiente, era acreditado a la par que el español.

Lo que no queda claro a partir de las ordenanzas es si estos escultores, una vez demostrada su capacidad de maestros en el oficio podían establecer su taller y con él la tienda.

Por otro lado, se puede pensar que en este momento histórico, donde era inminente la necesidad de contar con escultores indígenas para la empresa reedificadora de la Corona, su tuvo más flexibilidad en la participación de los naturales, sin embargo, dados los cambios que se dieron después, puede pensarse que se propició la competencia y, con ello, el consiguiente desacuerdo de los agremiados españoles.

Más adelante se menciona de qué manera quedaban aseguradas las esposas de los maestros:

"Mandamos que cualquier mujer de carpintero, de entallador, ensamblador o violero, quedare viuda y quisiere tener tienda del dicho oficio en esta ciudad, pueda tener obreros para sustentar la dicha tienda, como si su marido fuese vivo..."

Vale la pena hacer notar que en la primera redacción se estipula que esto puede mantenerse sólo durante seis meses, en tanto que en las correcciones mencionadas, se quita este argumento y se establece que la viuda puede permanecer con el taller con esta única condición:

"teniendo ella oficial examinado del dicho oficio y no de otra manera ..."

Desconocemos cuál fue finalmente el procedimiento que se siguió en este sentido, ya que suponemos que esto último implicaba ciertos arreglos económicos entre la viuda y el oficial encargado del taller.

Enseguida se establecen los requisitos para los diferentes exámenes, en primer lugar aparecen los referentes al "carpintero de lo blanco" después de los cuales se aclara que todos los oficiales examinados debían pagar los derechos a examen, a la vez que se inscribía su nombre en el libro que para tal efecto existía en cada gremio:

"... al tiempo que lo dieren por examinado se asiente la facultad de que cada uno fuese examinado para que no sea necesario de ir al escribano a preguntárselo, sino que aparezca en el dicho libro el día, mes y año; lo firmen de sus nombres los otros examinadores y el que se examinare, porque más claro esté..."

Dicho libro y el dinero recabado de los exámenes

debían permanecer en una caja que sólo podían abrir el alcalde y los veedores:

"... y ha de tener tres llaves, las cuales han de tener los examinadores y el dicho alcalde, teniendo cada uno la suya para que todo ello esté mejor guardado..."

Por último se aclaraba que después de nombrarse nuevos veedores, debían presentarse junto con los ya nombrados el primer día del año de Cabildo para hacer el juramento solemne que los acreditaba como tales.

Con respecto al reglamento específico para el trabajo de los entalladores, la ordenanza inicia:

"en lo que toca al oficio de los entalladores por ser como son adornadores del Credo Divino (en la corrección dice Culto Divino) hay muy gran necesidad de que los tales maestros sean examinados porque las obras que hicieren sean decentes para ser adoradas..."

Ha llamado nuestra atención el singular término de adornadores usado solamente en estas ordenanzas, a la vez que resulta interesante corroborar cómo, desde estas primeras disposiciones, se hizo hincapié en la importancia de la labor del imaginero que si bien no se le nombra así, es innegable que se hace referencia a su labor

cuando se menciona la "decencia" con que deben ser ejecutadas sus obras "para ser adoradas".

Los requisitos para examinarse eran los siguientes:

"Primeramente el tal maestro, para ser examinado ha de saber ordenar, dibujar, trazar, elegir y sacar de una montea gobernándolo todo por razón conforme a buena arquitectura, de la cual se le ha de tomar cuenta particularmente de los miembros de ella, con lo que tocara a los cinco géneros que son: toscano, dórico, jónico, corintio y composito..."

Hasta aquí apreciamos cómo se está haciendo alusión al trabajo de retablos, especialmente al labrado de sus diferentes partes; continúa:

"...asimismo ha de ser examinado de la talla y de la escultura, tomando razón de cada cosa por práctica y teórica y demostración para que en todo en lo que está facultado quedare examinado... El que no diere cuenta y razón de todo lo arriba dicho, que no pueda tomar obra de más cantidad de la que fuere examinado, así de madera como de piedra"

Dos aspectos sobresalen en estas líneas, por un lado

la división que se establece con las palabras talla y esculptura, la primera atañe al trabajo de retablos y relieves; la segunda al de las imágenes. También ha llamado nuestra atención que se menciona el trabajo escultórico en piedra, por lo cual concluimos que el escultor de esta época podía realizar obras tanto en madera como en piedra.

Continúa la ordenanza con la indicación de cómo se debía proceder en la elección de los veedores:

"Para examinar el tal maestro de entallador y escultor, pueda el alcalde del dicho oficio de los carpinteros, nombrar un oficial de los que tuvieran tienda en esta ciudad para que examinen bajo juramento. El tal oficial para que use el dicho arte de entallador y escultor y el tal maestro para hacer el dicho examen, se junte con el alcalde y los veedores del dicho oficio de los carpinteros..."

Esta fue una de las razones que inconformó a los entalladores, la de que en esta selección tuvieran ingerencia los carpinteros pues, como se verá más adelante, fue el argumento base que sirvió para independizarse y formar su propio gremio.

También se estipulaba que:

"...ningún oficial pintor, ni dorador no pueda tomar a su cargo hacer alguna obra de talla,

ni ensamblaje, ni obra de madera tocante del dicho oficio de entallador o ensamblador asimismo se entiende que el dicho entallador no pueda tomar obra de pintura, ni doradura so las penas de uso declaradas".

Esta orden se ratifica en las reglamentaciones posteriores los cual nos indica el traslape constante de labores que seguramente fue difícil evitar ya que ambos trabajos se relacionaban estrechamente.

Posteriormente se señalan los requisitos para el examen de ensamblador y aquí cabe nuevamente una aclaración de su importancia para nosotros, ya que en las correcciones de estas ordenanzas el nombre que se utiliza es el de entallador y las habilidades que debía demostrar eran básicamente sobre la confección de cierto tipo de mobiliario como:

"... un escritorio con dos tapas y su basa de molduras ... una silla francesa y una de caderas ataraceada ... una cama de campo torneada y ataraceada ... una mesa de seis piezas con seis cuerdas y sillas de ataraceas ..."

Resulta en verdad difícil comprender de qué manera estaba organizado el gremio durante esta primera etapa y nos

atrevernos a pensar por lo que hemos observado, que no existía una clara definición de trabajos la cual se refleja en la poca precisión en el uso de los términos.

Concluyen estas primeras ordenanzas con las estipulaciones sobre los trabajos que debían desempeñar los carpinteros de los prieto y los violeros. Por último se explica cómo se hicieron las correcciones ya mencionadas y se pide su conformación y aprobación.

"En la ciudad de México, veintiseis días del mes de octubre de mil quinientos sesenta y ocho años, los señores Presidente y Oidores de la Audiencia Real de la Nueva España, visto lo pedido por parte de los veedores de carpinteros y entalladores de esta ciudad, sobre que se configen y aprueben las Ordenanzas que fueron hechas para los dichos oficios, dijeron que confirmaban y confirmaron las dichas Ordenanzas, las cuales mandaron se guarden, cumplan y ejecuten en todo y por todo ..."

Un mes después fueron pregonadas:

"... delante de la Audiencia Pública y de muchas personas, a altas voces se pregonó lo contenido en estas Ordenanzas según y como en ellas se contiene ..."

E. SEGUNDAS ORDENANZAS: 1589

SOBRE LOS ENTALLADORES Y ESCULTORES

Veinte años rigieron las primeras ordenanzas y por lo visto fue un tiempo de serias desavenencias entre los integrantes del gremio, especialmente con el grupo de escultores:

"...que por parte de los maestros del arte de escultores, entalladores y arquitectos, se ha hecho relación a esta ciudad, que por no haber ordenanzas hechas para los dichos oficios en esta ciudad, se han seguido y siguen muchos daños e inconvenientes a esta República..."

Por un lado se hace evidente en estas líneas la razón por la que se formularon estas reglamentaciones, además ha llamado nuestra atención el uso de la palabra "arquitectos", que al apreocer fue común aplicarla en esta época, a los maestros que hacían los retablos.

Enseguida se lee el planteamiento que sustenta la separación de los oficios:

"...por causa que muchas personas que no saben, ni entienden los dichos oficios, porque solamente siendo carpinteros y alumnos examinados, se encargan de obras de imaginería y devoción con que, demás de la indecencia por ser las más cosas de la

Iglesia, engañan y defraudan ..."

Es evidente que la gravedad del argumento utilizado por los escultores sobre la "indecencia" de las imágenes hechas por los carpinteros, debió propiciar un serio debate entre los integrantes del gremio, ya que no sólo se ponía en entredicho el prestigio de los que sí conocían y manejaban correctamente su oficio, sino que para la so ciedad de su tiempo estas esculturas mal hechas representaban un riesgo para su formación religiosa.

El texto continúa explicando cómo se procedió a la formulación del nuevo reglamento:

"...habiéndose comunicado y consultado por comisión de esta ciudad con personas peritas y expertas y maestros examinados en lo que a esto tocan, se han hecho y ordenado las ordenanzas siguientes..."

Se establece el procedimiento que debía seguirse en la elección de los veedores que ahora sí recaía en los propios maestros escultores:

"Primeramente que en principio de cada un año, el Cabildo y Regimiento de esta ciudad nombre dos personas para veedores del dicho arte para todo el año los cuales juren en el dicho Cabildo, en forma y con forme a derecho de usar, bien y fielmente su oficio de veedor y en todo y por todo,

hacer que se guarden y cumplan estas ordenanzas..."

Interesante resulta la división que se hace en estas reglas entre el trabajo de escultor y el de entallador mismos que se caracterizan a través de los requisitos estipulados para cada examen; en primer lugar el escultor se había de examinar de:

"... una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón compostura de ella por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida con buena gracia ..."

El entallador se examinaba de:

"... un chapitel corintio y una columna revistada de talla y follajes de uso romano; de un serafín y de un pejarito, de cortar bien la madera, guardar los campos de la dicha obra y que la sepa dibujar ..."

Tal como se lee en estas líneas, se pretendía que el que recibía la carta de escultor se dedicara a la ejecución de imágenes, en tanto que el entallador era el que se dedicaba a la manufactura de los retablos. Así tenemos que el escultor era de hecho el imaginero, el que hallaba las esculturas exentas, en tanto que el entallador se dedicaba a labrar las diferentes partes de un retablo, así

como los relieves que las cubrían.

Continúan las ordenanzas con los señalamientos sobre las multas que debían pagar aquéllos que "tenían tienda" sin ser maestros examinados. De la misma forma quedaban establecidas las sanciones para los escultores y entalladores que, sin estar examinados, realizaban trabajos aunque fuera con el respaldo de algún maestro reconocido.

Muy importantes son las consideraciones que se hacen con respecto a la inclusión de los indígenas dentro de estas ordenanzas:

"Porque a los dichos indios naturales no se puede obligar que en sus oficios y obras que por sus manos hacen, a guardar estas ordenanzas, se declara que no se entiende con ellos la prohibición y penas susodichas, sino que libremente hagan sus oficios ..."

A diferencia de las primeras reglamentaciones de 1568, ahora se aprecia un tratamiento para los indígenas de mano ra que podían trabajar si estar sujetos a examen alguno. Esto ha llamado especialmente nuestra atención y creemos que una de las razones por la que se tomó esta determinación fue la necesidad que se tuvo de mano de obra para la edificación de iglesias y conventos. Es evidente que desde un principio las autoridades utilizaron a los artesanos egresados de las escuelas dirigidas por los misioneros, mismos que fueron progresando en el conocimiento del arte

de esculpir, especialmente con la experiencia adquirida al estar en contacto con los maestros europeos.

Por otro lado se lee también con respecto a los indios:

"... que ningún español, aunque sea maestro examinado, pueda comprar obra hecha por los dichos indios para volverla a ver en sus tiendas, ni fuera de ellas, so la dicha pena..."

Se podría pensar, a partir de este comentario, que ya desde estos momentos, era valorada la calidad del trabajo indígena, de tal manera que si se da esta prohibición, debió suceder que ciertos maestros españoles vendían obras ejecutadas por los indios como si fueran salidas de sus manos, lo cual seguramente traía como consecuencia, un abaratamiento con respecto a la adquisición de la obra por parte del español y el enriquecimiento de éste al venderla como propia.

Las ordenanzas son muy precisas en lo referente a la calidad de los trabajos, lo cual es lógico si recordamos que ésta fue una de las causas por la que solicitaron su separación de los carpinteros; estas eran las recomendaciones para los veedores:

"...sean obligados a visitar y visiten las tiendas y casas de las personas que usan el dicho arte, cada quince días o antes si se ofreciere caso urgente y no

cesario por donde parezca convenir y cu  
quiera que hallaren que no está hecha y  
acabada con toda proporción y decencia  
conforme a buena obra, den razón de  
ello en la diputación de esta ciudad para  
que sea castigado y la Justicia y fieles  
ejecutores, condenen la tal obra por pe  
dida ..."

En estas líneas se insiste en la "decencia" de las obras, lo cual significaba cómo tomar en cuenta los cánones establecidos por la Iglesia. Sin duda había una fundamentación directa en las disposiciones del III Concilio Provincial Mexicano de 1585, convocado y presidido por el obispo Pedro Moya de Contreras.

Como es bien sabido este sínodo mexicano fue convocado para dar a conocer la postura de la Iglesia Católica en el Concilio de Trento, el cual había sido promovido a raíz de los conflictos surgidos con la Reforma Protestante mismo que había provocado entre otros, el conflicto iconoclasta por lo que era necesario determinar y difundir cuál era la postura de la Iglesia con respecto al uso de las imágenes religiosas, especialmente en estas tierras donde la población vivía en pleno proceso de evangelización.

Es en este sentido que el Concilio Mexicano recomendó lo siguiente:

"... para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas y el pueblo haga memoria de los santos, los venera y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes indecente o profano con que pueda impedirse la devoción de los fieles". (14)

El Concilio de Trento se había referido a las imágenes de "hermosura escandalosa" que debían ser suprimidas al igual que determinaba cómo los obispos tenían que vigilar la colocación de aquéllas "desusadas o nuevas". (15)

Es un hecho que la preocupación de la Iglesia con respecto a la representación de los santos, no podía pasar desapercibida para las autoridades que sancionaban las Ordenanzas dada la estrecha relación entre ambas instituciones.

Muy importantes son las disposiciones que toma el referido sínodo mexicano con respecto a las esculturas "de vestir":

"Las imágenes que en lo sucesivo se congreguen, si fuere posible, o sean pintadas o si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos y los que ya existieren actualmente tengan designadas sus

vestiduras propias". (16)

También se prohíbe sacar las imágenes de los templos para efectos de "vestir o adornar". Con estas medidas, además de evitar que se desvirtuara el objetivo de cada representación por una excesiva o falsa ornamentación, se prevenía que bajo los ropajes de tela se depositaran objetos o amuletos de posible tendencia idólatra, opinión ésta repetida ya por varios investigadores y que, por nuestra parte, no deseamos descartar.

Las segundas ordenanzas confirmadas por el Virrey Marqués de Villamanrique en 1589, finalizan con lo que debía hacer todo escultor o entallador que provenía de algún sitio fuera de la Nueva España:

"Que ningún oficial escultor, ni entallador que viniere de fuera de esta ciudad, así de los reinos de Castilla como de otra cualquier parte, aunque sea examinado de los dichos oficios, no pueda tener tienda abierta sino que primero y ante todas las cosas, haya presentado y presente la carta de examen ..."

Después de que el Cabildo contestaba la legalidad de la carta, ésta era registrada en el libro correspondiente y a partir de ese momento podía ejercer su oficio.

Terminan estas Ordenanzas haciendo referencia a la aprobación del virrey Marqués de Villamanrique quien el

18 de agosto de 1589:

"... dijo que las aprobaba y confirmaba y aprobó y confirmó; mandaba y mandó se guarden, cumplan y ejecuten en todo y por todo según y como en ellas se contiene ..."

Un mes después fueron pregonadas:

"... en el puente que va de la plaza de esta ciudad, a la calle de San Agustín junto a los Portales de Audiencia ordinaria de esta ciudad ..."

Con estas nuevas reglas se solucionaba en parte el conflicto, sin embargo, no hay claras evidencias de que se haya formado con ellas un nuevo gremio y, a juzgar por la discusión que antecede a las últimas ordenanzas, parece evidente que fue hasta el siglo XVIII que se da la integración formal del gremio de los escultores.

E. TERCERAS ORDENANZAS

PARA ENTALLADORES: 1703

Las presentes ordenanzas se expidieron a más de un siglo de las anteriores, durante el régimen del virrey II Duque de Albuquerque. Al parecer, como ya se dijo en líneas arriba, el conflicto no se había solucionado, de ahí el que se hizo necesario acudir nuevamente a las

autoridades para buscar una solución que diera fin al problema.

La argumentación utilizada para estas nuevas reglas estuvo sustentada por dos maestros escultores, uno de ellos fue nada menos que Juan de Rojas quien, entre otras obras había sido elegido en 1695 para realizar la sillera del coro de la Catedral Metropolitana; el siguiente texto nos deja ver con claridad la insistencia de separar el gremio:

"...Por cuanto don Juan de Rojas y otro maestro de arte de entallador por memorial que ante mi presentaron, se hicieron relación diciendo que en virtud de mi despacho me servir en contradictorio juicio de mandarlos separar y segregar del oficio de carpintería, para que cada uno viniese separado debajo de sus reglas y preceptos y que esta nobilísima ciudad les formase ordenanzas ..."

En otro documento que aparece señalado en el estudio de Tovar de Teresa sobre el retablo de los Reyes, se lee que el entallador ya mencionado, junto con otros artistas de su tiempo solicitaron que el procurador de la Real Audiencia, Juan de Ledesma:

"... acabe por todas instancias y sentencias, al pleito que actualmente está pen

diente... sobre la segregación que pretenden se haga del dicho su arte de arquitecto entalladores del de la carpintería, por ser el uno distinto del otro ..." (17)

El documento está fechado el 14 de mayo de 1703, meses antes de que se pregonen las ordenanzas, es probable según esto que haya tenido efecto la intervención del procurador para que, de manera definitiva, se lograra finiquitar el problema.

Con respecto al contenido de las últimas reglamentaciones, vale la pena mencionar cómo se basaron en los textos de las anteriores, esto es las de 1589:

"...Teniendo presentes las hasta aquí hechas, en cuyo obediencia se habían hecho y formado las que en debida forma presentaban para que me sirviese de mandamientos aprobar y confirmar..."

Más adelante se especifica aún más este hecho:

"Primeramente que se guarden y cumplan las ordenanzas que para el buen regimiento y gobierno de este arte hizo y formó esta nobilísima ciudad, en 17 de abril de 1589..."

El Virrey Duque de Albuquerque, decretó el 20 de septiembre de 1703 la separación definitiva del gremio:

"... se sirvió de mandar separar a los maestros del arte de entallador del gremio de los carpinteros, para que cada uno corra por separado y que se formen ordenanzas teniendo presentes los hechos hasta aquí..."

Este último cuerpo de normas que regiría el trabajo de los escultores durante la última etapa del Virreinato tiene de hecho ciertos cambios que vale la pena comentar.

En primer lugar, el único término que se utilizó ahora fue el de "entallador" para nombrar tanto al que realizaba retablos como al imaginero propiamente dicho, de manera que los requisitos que se señalan para poder ser reconocido son los siguientes:

"El que hubiere de examinar en este arte de entallador ha de ser de todos los cinco órdenes de que se compone la arquitectura que son: toscana, dórica, jónica, corintia y composita de un cuerpo. Sacar plantas y montes con todo arte y dibujo; señalar masizos, descubrir miembros, disminuir cuerpos, proporcionar remates y todo lo que pertenece al dicho arte como lo enseñan las buenas reglas".

Más adelante particulariza:

"Los maestros examinados de este arte, puden hacer esculturas, talla y arquitectura en cualquier materia como lo hacen comunmen

te en lo que es tocante y perteneciente a su arte y ha sido costumbre".

Estas líneas resumen toda la labor que podía hacer un entallador, al decir "escultura, talla y arquitectura", se entiende que podía realizar imágenes, relieves y todos aquellos elementos que conforman un retablo, se elimina entonces la especialización dentro del gremio, tal vez debido a que la práctica demostró que podían combinarse los trabajos.

Con respecto a la calidad de las obras, se insiste una vez más, en la "perfección" que deben guardar las imágenes:

"Por cuanto a los retablos y esculturas de imágenes, como cosa de tanta devoción y del culto divino, deben hacerse con toda perfección y arte..."

Para ello se pide estrecha vigilancia por parte de los veedores, pues de esa manera se evitaban los engaños:

"...se han hecho y hacen retablos de imágenes, tan imperfectos, que quitan la devoción engañando los que los hacen a los pobres indios y también a los españoles... Por tanto, para remedio de este engaño...se pone por ordenanza que los veedores que fueren de dicho arte, puedan ellos, o una o dos personas maestras que nombraren, salir a los pueblos y ciudades a ver y reconocer dichas obras

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

y hayando que no están dispuestas confor  
me al arte, ni por maestro examinado,  
los quite a quien los hiciere y los acabe  
y perfeccione..."

A la vez, se dictamina que los ejecutores tenían la  
oportunidad, si no estaban examinados, de hacerlo en un  
lapso de seis meses al mismo tiempo que podían "acabar  
y perfeccionar" las obras que así lo requirieran; si no  
cumplían con lo anterior, se exponía a las sanciones co-  
rrespondientes.

Otro asunto de suma importancia es el que habla acer-  
ca de la participación del indígena dentro del gremio y  
para ello se basan en lo dispuesto por las ordenanzas de  
pintores y doradores confirmadas en 1686, las que al ha-  
blar sobre la policromía de las imágenes dicen:

"Ningún indio pueda hacer pintura, ni  
imagen alguna de santos son que haya  
aprendido el oficio con perfección y  
sea examinado, con tal que no se le  
lleven derechos algunos esto es por  
la suma irreverencia que causan las  
pinturas e imágenes que hacen pena de  
que serán quitadas..."

Según lo anterior, vemos como se tuvo nuevamente  
control sobre la mano de obra indígena y, según la regla,  
debían ser examinados los que realizaban "pinturas de

santos", bien ya fuera en lienzo o en esculturas y religues. Sin embargo, los pintores indígenas podían realizar otros trabajos sin el requerimiento del examen:

"...se les permite sin ser examinados que pinten en tablas de flores, frutas, animales, pájaros, romanos y otras cualesquiera cosas como no sean imágenes de santos..."

Se comenta en la ordenanza cómo se basarán en las normas expendidas para los pintores:

"Porque la misma naturaleza sigue este arte que el de la pintura, se entienda lo mismo con él, la dicha ordenanza para que los indios no hagan imagen alguna de santos, sin que haya aprendido este arte, y en lo demás lo hacen conforme en la pintura..."

Se evidencia la clara preocupación por ejercer un control sobre la labor escultórica indígena relacionado con las imágenes de santos para el cual debían demostrar sus aptitudes en el examen correspondiente, quedando en libertad de ejercer el oficio de entalladores para trabajos de otra índole, seguramente aquí se incluían tallar partes de retablos, relieves vegetales de los mismos, etc.

Finalmente se habla en la ordenanza de la cofradía de los entalladores:

"...formarán una cofradía (aparte de la de los carpinteros) con el título de Señor San José en la iglesia del Espíritu Santo para lo cual harán su diligencia donde roca".

Sobre este particular vale la pena abundar en la información que hemos obtenido. Leemos líneas arriba la aprobación de una cofradía exclusiva para el gremio de entalladores que tuvo como sede la iglesia del Espíritu Santo. Dicho templo pertenecía al hospital y convento que, con el mismo nombre, se encontraban entre "las calles 2a. de Plateros y la de Capuchinas" de manera que el hospital dió el nombre de Espíritu Santo a tres calles, hoy en día los terrenos están ocupados en parte por el Casino Español.

La fundación del hospital y de la iglesia tuvo lugar en los primeros años del siglo XVII y al parecer el hospital en manos de los Hermanos de la Caridad de San Hipólito, prestó un buen servicio a la comunidad.

El conjunto se reedifica un siglo después y con respecto a la iglesia, Marroquí afirma:

"...no era grande el templo; pero sí de bella arquitectura y muy aseado por eso tal vez y por haber estado en el centro de la ciudad fue de los preferidos por sus habitantes..." (18)

No hemos encontrado información sobre cómo funcionó la cofradía de San José de los entalladores en el mencionado templo, sin embargo, de que el sitio fue importante para diversas agrupaciones, da una amplia relación el propio Marroquí cuando se refiere a la congregación de San Juan Neponuceno que reunía a los oidores, clérigos y abogados. Por su parte el gremio de los plateros sostenía una cama en la enfermería del hospital como parte sus obras sociales.

Asimismo, fue en el templo del Espíritu Santo donde se fundó la primera Escuela de Cristo cuyo fin primordial era el de "enmendar la vida y aprender a servir mejor a Dios".

Con respecto a la información obtenida sobre la nueva cofradía de los entalladores, Tovar de Teresa, en su estudio ya citado sobre el retablo de los Reyes, afirma que a partir de las últimas ordenanzas, cuando los escultores se separaron de los carpinteros:

"...les permitió un nuevo status; su altar, dedicado a San José, lo contruyeron en un templo recién estrenado, Santa Teresa la Nueva, y ya no acudieron más al que compartían con los carpinteros. Ya no asistieron más a la cofradía en San Francisco, cambiaron de rumbo: su sitio de reunión fue la plaza

de Loreto, donde se hallaban los edificios jesuitas y el nuevo templo de Santa Teresa".

(19)

Lamentablemente el autor no registra el apoyo documental o bibliográfico de esta aseveración y nosotros no hemos encontrado más referencias al respecto.

Estas últimas ordenanzas fueron confirmadas por el Duque de Alburquerque en enero de 1704 y al hacerlo, el propio virrey dice lo siguiente:

"Por el presente acuerdo y confirmo las referidas ordenanzas y mando se guarden, cumplan y ejecuten debajo de las penas en ellas contenidas; con aclaración de que los exámenes se hagan precisamente con asistencia de dos maestros examinados y con los veedores... para que las obras de las imágenes que se hallaren sin la debida perfección, se puedan quitar..."

De esta manera fueron pregonadas en el puente de la Audiencia y en "concurso de mucha gente".

La lectura comparativa de los textos de las ordenanzas nos permitió ver la problemática que prevaleció du-

rante el período virreinal con respecto a la verdadera ubicación de los escultores dentro de las corporaciones existentes.

Resulta importante mencionar que en su conjunto las primeras disposiciones del siglo XVI sirvieron de base para las subsecuentes, aunque como ya se vio, hubo ciertos asuntos que sufrieron importantes variaciones, entre ellos y sin duda el más trascendente, fue el de crear un gremio específico para los escultores fuera de la "tutela" de los carpinteros.

Para poder tener una visión más clara de los cambios que se dieron en cada una de las ordenanzas, creimos conveniente formar un cuadro sinóptico que sintetizara las cuestiones más sobresalientes.



CAPITULO II

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Bonnasie, Pierre, Vocabulario Básico de la Historia Medieval, Barcelona, Edit. Crítica, 1983, p. 59
2. Weckmann, Luis, La Herencia Medieval de México, México, El Colegio de México, 1984, T. II, p. 484
3. Ibidem, p. 479
4. Castro Gutiérrez, Felipe, La Extinción de la Artesanía Gremial, México, U.N.A.M., 1986, pp. 130-137
5. Guía de las Actas de Cabildo de la Ciudad de México Siglo XVI, México, Depto. del Distrito Federal y F.C.E., 1970, p. 9
6. Carrera Stampa, Manuel, Los Gremios Mexicanos, México, EDIAP. S.A., 1954, p. 25
7. González Angulo, Jorge, "Los Gremios de Artesanos y la Estructura Urbana", Ciudad de México. Ensayo de Construcción de una Historia, pp. 27-29
8. Cervantes de Salazar, Francisco, México en 1554, México, Edit. Porrúa, 1975, p. 42
9. Además de la conocida edición compendiada de Genaro Estrada, revisamos los textos en el microfilm tomado de los originales que se conservan en el Archivo del

Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México.

10. Diccionario de la Lengua Castellana, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por la Viuda de Francisco del Hierro, 1732. pp. 497-498.
11. Ibidem pp. 579-580
12. Instrucciones que los Virreyes de Nueva España dejaron a sus Sucesores, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1873, Tomo I, pp. 35-36
13. Concilio III Provincial Mexicano. Publicado por Mariano Galván Rivera, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, p. 331
14. El Sacrosanto y Ecuaménico Concilio de Trento. Traducción al castellano por Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta que fue de García, 1819 pp. 355-360
15. Concilio III Provincial Mexicano, Op. cit. p. 332
16. Tovar de Teresa, Guillermo. "Documentos relativos a los Proyectos y la Construcción del Retablo de los Reyes de la Catedral de México", Catedral de México Retablo de los Reyes, México, S.E.D.U.E. 1985, pp. 11-12
17. Marroqui, José Ma. La Ciudad de México, México, Jesús Medina, Edit., 1969, T. II pp. 355-361.
18. Muriel, Josefina. Hospitales de la Nueva España,

México, Edit. Jus, 1960, tomo II, p. 21

19. Tovar de Teresa, Guillermo, Op. cit. p. 11

"... cuando tu tabla, bien preparada, reciba las láminas de oro, ponte tu jubón de raso encarnado, resguarda bien tu respiración y reza tres Avenafas con devoción antes de empezar".

CENNINO CENNINI

## CAPITULO III

### TECNICAS Y MATERIALES QUE INTERVIENEN EN LA EJECUCION DE UNA IMAGEN ESTOFADA

El estudio de las diferentes técnicas que intervienen en la realización de una imagen estofada comprende las siguientes etapas:

1. La talla en madera
2. La policromía
3. La aplicación de materiales complementarios.

En esta ocasión, cada etapa será abordada por separado, pues si bien es cierto que en una imagen se encuentran estrechamente vinculadas entre sí, cada una ofrece rasgos particulares que vale la pena examinar.

#### A. LA TALLA EN MADERA.

Para estudiar la talla hemos recurrido a la bibliografía hispana especializada, tanto antigua como moderna, ya que fue difícil analizarla directamente en las obras de Tepetzotlián por causa de la policromía. A la vez deseamos mencionar que, aunque se ha hablado de este procedimiento en otros estudios, se hace necesario recog

darlo aquí una vez más.

El tallado variaba según la dimensión de las imágenes, razón por la cual espesaremos por describir en qué forma se trabajaban las esculturas de grandes dimensiones; para ello nos referiremos a lo que al respecto menciona Sánchez-Mesa en su obra:

"...Las esculturas se tallaban sobre un bloque de madera compuesto de partes más pequeñas y de caras alisadas para que sus juntas fuesen exactas, se formaban estos bloques teniendo en cuenta las si luetas y líneas del boceto de la figura a realizar que se solían hacer de barro, de cera o en dibujo simplemente. Sobre unos tablones o núcleo central, se iban pegando con cola fuerte, diferentes tacos de la misma madera teniendo en cuenta la veta de la misma y el volumen necesario. Así solían quedar las figuras con un gran hueco en el interior y cuando éste era pequeño, y no quería aligerar de peso la figura, se ahuecaba por debajo con gubias y barrenas". (1)

Como vemos, esta información se refiere a las es culturas exentas y habla del trabajo inicial consistente en "dar forma" a la imagen partiendo del modelo

previamente realizado, el cual según ha constatado el mismo autor, se "cuadriculaba" para lograr en la talla las proporciones adecuadas; así mismo, comenta el uso de compases de puntas curvas para señalar gruesos y distancias. (2)

Resulta evidente, a través de las obras que nos ha tocado estudiar, que no siempre se procedió de manera tan rigurosa, ya que hemos encontrado desaciertos en las proporciones de algunas esculturas.

El gran bloque de madera -también llamado embón- se conformaba también de secciones más pequeñas, las que originaban las partes que, en cierta manera, quedaban desplazadas del núcleo central, tales como brazos y manos. Se menciona también cómo desde este momento se ahuecaba la figura, especialmente las de gran tamaño que se utilizaban para los retablos o para los pasos procesionales, de esta manera las imágenes perdían peso y era más fácil transportarlas de un sitio a otro.

Hemos encontrado también casos de imágenes de gran tamaño que en vez de ahuecar el bulto redondo, se trabajaron con medias tallas, esto es esculpidas solamente por el frente, de manera que la parte trasera que quedaba oculta al espectador, si se tallaba era sólo para insinuar la vestimenta o bien se dejaba el tablón liso, a veces hasta sin policromía.

Para las imágenes de mediano tamaño se utilizaba el bloque nacizo del cual se iban desbastando las porcio

nes sobrantes según lo exigía el modelo original. En las figuras pequeñas no se requería la oquedad central, ya que su poco peso no lo ameritaba, a la vez que desde que se daba principio a la talla, se incluía en el mismo bloque todas partes.

De manera especial ha llamado nuestra atención el siguiente comentario:

"Las manos y cabeza, aunque se desbastaban junto al bloque, para su acabado se cortaban del conjunto y no se fijaban definitivamente hasta después de la policromía". (3)

Como se deduce de este párrafo, fue común en España trabajar aisladamente la cabeza para poder lograr la talla fina de las facciones y del rostro; en nuestro caso, nos ha resultado casi imposible verificarlo ya que en las imágenes investigadas no pueden apreciarse, a simple vista, los puntos de unión. Ahora bien, a través del tiempo que hemos tenido oportunidad de estar en contacto con las piezas, hemos comprobado que las partes más frágiles son precisamente la cabeza y las manos, por lo tanto no descartamos la posibilidad de que se haya procedido de igual manera con las imágenes novohispanas.

Concluida la labor inicial, se pasaba a la afinación de aquellas partes que requerían mayor precisión, tales como manos, pies y ciertos detalles de la vestimenta:

\*...corregir con pasta y cola algunas fallas...

También en esta fase se eliminarían los nudos de la madera y partes resinosas". (4)

En este sentido el autor comenta cómo el artista solía sacar completamente los nudos o bien los quemaba; si se presentaba alguna dificultad para extraerlos, se prefería "untarlos de ajo para airarlos y fijarlos en lo posible", curioso remedio que permitía continuar con el trabajo evitando problemas posteriores.

En algunos casos se colocaban fragmentos de tela en colada, cáñamo, puntas de hierro o pernos de madera en aquellas zonas débiles o en los lugares donde se necesitaban cubrir las uniones. A estas soluciones Sánchez-Mesa las considera "pobres y chapuceras", sin duda alguna porque a los ojos del espectador estos recursos se disimulaban en la talla general, aparentando ser parte del mismo bloque de madera.

Herramientas. Para la realización de una imagen, el escultor se valía de una serie de herramientas que consideramos instrumento de la época virreinal, creemos que debieron ser los mismos que se emplearon en los trabajos españoles de la misma época. Los instrumentos básicos fueron los siguientes:

- a) AZUELA. Especie de escardillo con mango corto filo recto que se utiliza para desbastar superficies planas.

Herramientas utilizadas para la talla en madera.



Fig. I

JA

- b) GUBIAS. Utensilios de media caña que sirven para labrar superficies curvas; pueden ser de diferentes perfiles según se requiera en cada caso.
- c) ESCOFINA. Sirve para alisar superficies, especialmente aquellas partes que requieren de un tallado fino.
- d) LIMATON. De mango curvo y superficie de lima, se emplea para afinar las partes más toscas de la imagen.

Resulta interesante constatar cómo en la actualidad, los artistas imagineros se valen de utensilios semejantes, prueba de ello son los trabajos actuales que se continúan realizando con las técnicas tradicionales. (Fig. I )

Tipos de madera. Es evidente que se tuvo especial cuidado en la selección de los materiales ya que debían reunir determinadas cualidades que permitieran una mejor elaboración y una mayor durabilidad.

Los contratos estipulaban, entre otros aspectos, ciertas especificaciones en relación al tipo de maderas que debían utilizarse en retablos y esculturas, tal es el caso de uno de los documentos estudiados por Efraín Castro sobre el maestro ensamblador Juan Montero donde se compromete a realizar un retablo para la Compañía de Jesús en el Colegio de San Pedro y San Pablo:

\*... Asíéntase por segunda y principal

condición, que toda la madera con que se obrare ha de ser de ayacahuite, tablones y alfaquias para la talla de todo su grueso, para que dicha talla tenga todo relieve y toda ha de ser seca, a satisfacción de las partes ...” (5)

Por su parte, Carrillo y Gariel hace este comentario con respecto a las maderas utilizadas en las esculturas novohispanas:

“... duras, como el fresno y algunas otras; abunda en maderas blandas obtenidas de las diversas clases de cedros y no pocas se ejecutaron en la madera fofa que proporciona el colorín o sospantle...”

Concluye diciendo: “La prioridad temporal parece co rresponder a la madera dura, después a la blanda y por último a la fofa...” (6)

Ahora bien, dada la poca información que encontramos en este sentido, creimos conveniente recurrir al análisis biológico de muestras extraídas de algunas de las obras motivo de este estudio, más adelante se hablará sobre los resultados obtenidos.

## B. LA POLICROMIA

Una vez terminada la talla de la pieza se le trasla

daba al taller del pintor-dorador donde era preparada para recibir la policromía, la cual consistía en dos trabajos principales:

- El estofado de las vestimentas
- Las encarnaciones de las partes descubiertas del cuerpo.

En primer lugar nos referiremos al gremio sobre el que recaían estas labores y, para ello, comentaremos brevemente lo que estipulaban las ordenanzas expedidas a partir del siglo XVI. En ellas se distingue, de manera sobresaliente, el hecho de integrar en un solo gremio a los "especialistas" en las cuatro artes de pintores como las llamaba Carrillo y Gariel. Desde el comienzo, las ordenanzas así lo señalan:

"Que ningún pintor, imaginero, ni dorador de tabla, ni pintor de madera y fresco, ni sargueros puedan tener tienda sin ser examinado por los veedores de dicho oficio y aprobados..." (7)

Sánchez-Mesa, el autor hispano tantas veces mencionado, refiere cómo en España sucedía algo semejante en el siglo XVI:

"No existía en realidad diferencia entre el pintor de cuadro y el pintor de esculturas. El examen de pintor capacitaba para ambas actividades" (8)

Con respecto al tema que nos interesa, vemos cómo en las reglamentaciones de 1557, mismas que fueron renovadas y aprobadas en 1686 por el Virrey Conde de Paredes, el pintor de esculturas tenía que conocer la "templa de engrudo para el yeso vivo y templa para el yeso mate y templa para el yeso bol". Asimismo, en su examen demostraba que "sabía esgrafiar y dar colores sobre el oro" (9), clara alusión a la labor del estofador.

Vale la pena destacar en qué forma se estipulaba en las ordenanzas de 1686, el examen para el "pintor" de esculturas"

"Que el dorador, se hubiere de examinar dé razón de la obra de talla sus partes propor ciones, y dibujo y que de ninguna manera estofen, ni doren ni encarnen imagen de talla ni ningún bulto, que cause indevoción, y que no esté hecha con mucha perfección, y que dé razón bastante desde el principio de los aparejos con tiempo y con razón, que no se examina sólo de saber dorar, sino que sea general en todo lo que toca a su arte y que sea examinado en un bulto de madera en casa de los veedores y alcaldes de dicho arte de la pintura, y que en este bulto se examine de estofador, dorador, encarnador de mate y pulimento y que dé razón de los cartones, flores y ramos". (10)

A través de estas últimas líneas se aprecia cómo además de saber encarnar, el buen pintor debía manejar todas las técnicas de la policromía que se requerían para una escultura estofada en madera. Su campo de acción era muy amplio, sin embargo pensamos que al igual que en el caso de los escultores, es posible que se haya dado la especialización. Otro punto digno de comentarse son las palabras finales que mencionan "los cartones", indiscutiblemente se refiere a las plantillas que todo buen artista debía conocer para trazar correctamente los diseños que después recibirían la policromía.

El Estofado. Sin duda alguna la labor del estofado era una de las técnicas más minuciosas, que consistía en los pasos siguientes:

Una vez que el pintor recibía la pieza, la dejaba secar, con ello se evitaban deterioros posteriores; así lo dictaban las ordenanzas:

"Que ningún pintor de estofado o dorado pueda aparejar ningún bulto, ni talla hasta después de tres meses, que el entallador lo hubiere labrado de madera para que se enjугue y salga el agua que tiene, so pena de los dichos diez pasos". (11)

Asegurado ya el estado de la pieza, se le daba un baño de cola caliente, después del cual se iniciaba

propiamente el estofado. Se preparaba una mezcla más de cola y yeso que era aplicada para cubrir la superficie evitando así cualquier desperfecto de la madera, a la vez que se cerraban los poros y vetas; el grueso de esta capa variaba de acuerdo a las manos que se requieran para lograr la tersura adecuada, misma que se conseguía lijando y puliendo para evitar cualquier alteración.

El siguiente paso consistía en la aplicación del bol, tierra rojiza y fina bien molida a la que se agregaba el aglutinante y que servía para facilitar la adhesión, pulimento y brillantéz del oro.

Al respecto hemos creído interesantes los siguientes consejos que entresaca Sánchez-Mesa de la obra de Pacheco:

"A una escudilla de engrudo, de lo que se templó con el yeso mate, se le echarán tres de agua dulce y si es verano, cuatro, porque con el calor se fortalece; hícese esta tespla de antenoche y queda al sereno y a la mañana amanece helada; con ella caliente se tiempla el bol para la primera mano, la cual se da refregada; si está flaca se ve en que sale muy colorada y no cubre; el fuerte, se pone el bol muy negro y está en tiempo de poder remediarlo o añadiendo agua o cola. Algunos hechan al bol un poco

de lápiz plomo muy molido al agua, para hallar suave el bol y que al bruñir corra la piedra sin rozar, pero ha de ser muy poco y si está bueno el aparejo puede pasar sin él ...\* (12)

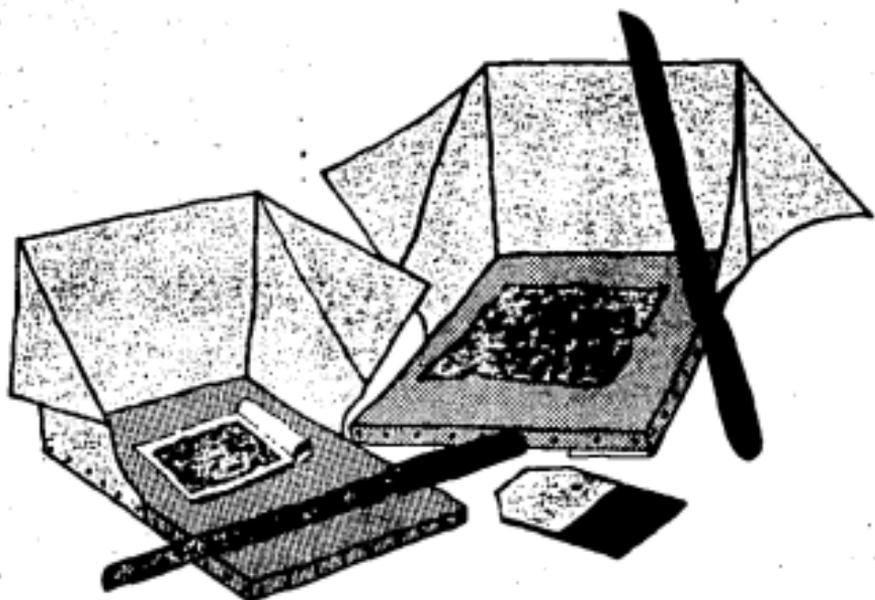
Como se ve, se tenía especial cuidado en que dicha mezcla tuviera la consistencia y el color adecuados, tal parece que estas medidas eran las que permitían obtener trabajos de mejor calidad.

Venia después la aplicación de oro para lo cual se utilizaban hojas de forma cuadrada sumamente delgadas pero resistentes. Antes de pegarlas, se mojaba la superficie con agua clara, de manera que el aglutinante que tenía la capa de bol, favorecía su adherencia.

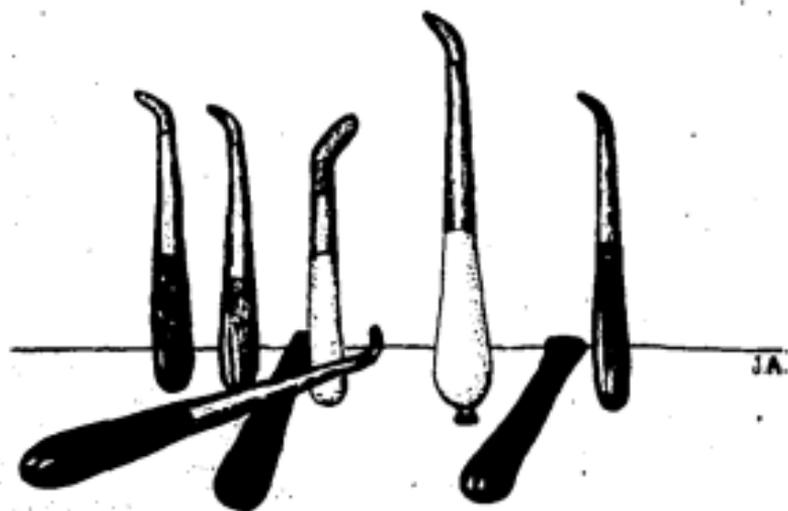
Antes de continuar con la descripción de la técnica de estofado, vale la pena mencionar que en ocasiones se usó plata en los estofados; en el caso de México, hemos encontrado importantes ejemplos en la región de los Altos de Chiapas, donde por su vinculación estrecha con Guatemala durante la época novohispana hubo una constante participación de imagineros guatemaltecos; en cambio, en el Altiplano y sus alrededores, puede afirmarse que se realizó básicamente aplicando oro.

Vale la pena conocer de qué manera se preparaba el rico metal: las batihojas eran los encargados de hacer las hojas mediante el procedimiento de golpear los panes que, a su vez, se habían formado generalmente de monedas de oro de 23 a 24 quilates; era así como a través de los

Herramientas para realizar trabajo de estofado en madera.



Pemazón



Diferentes tipos de piedras de aguja.

Fig. II

golpes, se lograban obtener las finas hojas que se colocaban sobre el pomazón (objeto de base almohadilla de piel, con tres paredes preferentemente de pergamino, sobre el que se colocaban las hojas de oro). De aquí se tomaban y aplicaban con la pelonesa (especie de pincel cuyos pelos pegados entre dos cartones sobresalen del mismo, cortados a escuadra). Posteriormente el oro se bruñía con piedra de ágata. (Fig. II )

Se terminaba el estofado al momento que se pintaban sobre el oro, con diferentes colores, los motivos decorativos, generalmente vegetales que aparentaban los brocados de las vestimentas. Al respecto de cómo debían prepararse los colores para esta labor dice Pacheco lo siguiente:

"... han de ser tales y tan escogidos como los que usa la iluminación y se han de mo-  
ler en el agua con la misma limpieza que hemos dicho, salvo que en lugar de la temple de la goma, se ha de usar la yema del huevo fresca, con medio cascarón de agua dulce y clara batida hasta que levante espuma, con esta temple se han de mezclar los colores para el estofado sobre oro bruñido, exprimiendo con albayalde todo lo que se ha de colorir..." (13)

Comenta también que si la temple del huevo se pasaba de un día se le debía añadir unas gotas de vinagre para

que "no se echara a perder". Asimismo recomienda variar la cantidad de la temple según sea el "cuerpo" de los colores como el caso del azul donde no debe ser tan fuerte como en el carmín o el ocre.

Los diseños de follajes y flores se hacían primeramente en plantillas para guardar la simetría de los trazos; era importante que los dibujos aparecieran con sus perfiles correctos y conservando las distancias adecuadas para conservar una armoniosa apariencia.

Pacheco menciona cómo se delineaban los trazos en la talla:

"... después de estarcido sobre el oro, se podrá perfilar con carmín y exprimarlo después de seco con blanco, porque sobre él se descubren los perfiles del dibujo y se podrá meter de sus colores varios con más limpieza". (14)

Una vez que se secaba la pintura que cubría dichos espacios enmarcados sobre el metal, se procedía al esgrafiado, para lo cual se utilizaban punzones de diversas formas que, al rasar la pintura, descubrían el oro que servía de fondo, bien ya fuera con rayas de diversos gruesos, puntos, círculos, etc. De esta forma se culminaba con la labor propia del estofado.

Cabe aquí decir que para nosotros han sido muy importantes los diseños, pues a través de ellos hemos en-

contrado pautas que han sido de utilidad para establecer ciertas características. Más adelante se verá como, tanto las formas como sus dimensiones y colorido, ofrecen variantes esenciales en el conjunto de obras que se han estudiado.

Para determinar esta etapa hemos creído interesante asentar aquí el comentario de un dorador actual, pues así apreciaremos cómo, a pesar de tantos años, la tarea del estofador sigue ejecutándose con las mismas técnicas. Hemos escogido la explicación que da Herrans con respecto al momento en que realiza el esgrafiado después de haber marcado el dibujo con las plantillas:

"Ahora ya no tenemos nada más que ir rayando con mucho cuidado por encima de todos los puntitos y nos queda el dibujo hecho y centrado por igual, y así veremos un dibujo dorado en el plano como si lo hubiésemos hecho con un pincel... el resto del color que queda pues se raya también para que veamos el oro todo lo más posible; no por eso deja de verse el color ..."

Se refiere también al trabajo de rayado que se puede ejecutar en las zonas que se van a dejar doradas:

"... a esto también se hace otra cosa: con un hierro como un botador de clavos de carpintero, sólo que llevando algún

adorno o dibujo marcado; es como un cincel, con él y el martillo vamos dando golpecitos sobre el dorado y marcando todo el adorno a lo largo o alrededor el dibujo que sea, y queda muy bien sin estropearse el oro para nada; en los mantos de las imágenes se hace esto mucho ..." (15)

Por lo anterior se confirma que este tipo de trabajo continúa realizándose en base a los principios antiguos. Ahora bien, es un hecho que en la actualidad el escultor de imágenes religiosas prefiere otros materiales y técnicas, a la vez que no debemos olvidar que la labor del estofado implica un alto costo económico y de mano de obra. Por todo esto -además de las variantes de moda artística- este trabajo ha quedado constreñido, sobre todo, a los talleres de ciertos restauradores que aún conservan la técnica. Bien afirma Sánchez-Mesa que la tradición ha sido en muchos casos "más fiel que los propios documentos".

Las Encarnaciones. Por último, nos referiremos a la preparación y aplicación de color en aquellas zonas de la escultura que imitaban la piel:

"...esto ha de ser lo primero que se ha de disponer en las figuras de bulto ... de suerte que el aparejo de rostros,

manos, pies y carnes ha de ser lo primero que se disponga e imprime..." (16)

Así es como Pacheco da especial relevancia a este paso de la policromía; a la vez afirma que, por ser una labor delicada, recae en manos del maestro "porque es lo más principal de su obra". Sánchez-Mesa apoya esta versión y dice que, dado que en muchas ocasiones se tenían que modelar con varias capas de yeso ciertos detalles del rostro que había que afinar, era pues necesaria la intervención directa del maestro con experiencia.

Se sabe que en España las encarnaciones fueron de dos tipos: bruñidas las más antiguas y mates las posteriores al siglo XV especialmente a partir de que se conoció la pintura al óleo, misma que ocupó un lugar preferente entre los pintores.

La encarnación bruñida antigua se hacía de la siguiente manera: primero se cubría de encarnación mate al temple y luego se daba una capa de barniz, esto es, lo bruñido se daba a partir de la aplicación de gomas y resinas de los árboles; si no se hacía esto correctamente, perjudicaba la policromía ya que, si el barniz no era del grueso debido, la alteraba oscureciéndola.

Con la aplicación de la técnica al óleo, se simplificó en mucho el trabajo: Después de emplastecar la figura para evitar cualquier aspereza de la talla, se le daba dos o tres capas de yeso mate y se lijaba muy

bien, después de lo cual dice Pacheco que:

"...se le dan una mano o dos de albayalde carbonato de plomo de color blanco molido al agua con cola no muy fuerte de guantes y estando seco, se le da una mano de cola de tajadas no demasiado fuerte, limpia y colada, de manera que quede lustroso; y aquella mano sirve de esprimadura y sobre ella, estando seca, se encarna de pulimento tomando al albayalde muy bien molido al agua y seco, en panecillos y moliéndolo con muy limpio aceite graso cuanto se pueda rodear la moleta instrumento que sirve para machacar materias duras o con barniz muy claro..." (17)

Ahora bien, con respecto a lo tonos de encarnación, para tonos rosas se utilizaba el blanco de albayalde y al bermellón sólo; en tanto que el almagre y el ocre al óleo, para colores "tostados". También aconseja que los ojos, boca y cejas, si se pintaban estando fresca aún la encarnación "... sería mejor porque todo se seca y queda igualmente con lustre y si no hay tanta destreza en esto, se abren después de seca la encarnación". (18)

El pulido se hacía con "coretes" que se colocaban como guantes en los dedos para el bruñido de las superficies planas o bien, atados a un pincel para facilitar el trabajo en las partes curvas de la imagen.

La encarnación mate fue, sin lugar a dudas, la preferida de Pacheco, así lo prueba su comentario siguiente:

"Quiso Dios, por su misericordia, desterrar del mundo estos platos vidriados (casi se refería a la encarnación bruñida) y que con mejor luz y acuerdo se introdujeron las encarnaciones mates, como pintura más natural y que se deja retocar varias veces y hacer con ella los primores que hoy vemos".  
(19)

La técnica para la encarnación mate se basaba en un perfecto lijado de la madera a manera que se evitaba así al pintor el empleo de muchas capas de aparejo. Pacheco explica así el procedimiento:

"basta que dando a las carnes una mano de giscola, habiéndole pasado la lija, con yeso muerto de modelos y un poco de albayalde, molido todo al agua y mezclado con cola de retasó, poco más fuerte que temple de bol, se le den dos o tres manos, volviéndolo, después de seco, a lijar una o dos veces ..."  
(20)

Ciertamente este tipo de encarnación permitía una apariencia más natural; sin embargo, parece ser que para las imágenes procesionales se tuvo preferencia por

la bruñida ya que permitía un efecto más "teatral" y el pueblo gustaba de ello.

En la escultura novohispana que hemos tenido oportunidad de estudiar, hemos notado una tendencia hacia el empleo de la encarnación mate y en cuanto a los colores se prefirieron los tonos rosas sobre los tostados y grises.

### C. LA APLICACION DE MATERIALES COMPLEMENTARIOS

El empleo de otros materiales para complementar la talla en madera, puede dividirse en dos grupos: aquéllos que se disimulaban con la policromía y de los cuales ya se habló en líneas anteriores y los que sirven para acentuar ciertos detalles de la escultura desde un punto de vista ornamental, iconográfico o simplemente para dar un mayor realismo a las imágenes.

En el conjunto de esculturas que hemos estudiado, se han encontrado los siguientes materiales:

- A) Ojos de vidrio
- B) Pestañas naturales
- C) Cabello natural
- D) Dientes de marfil
- E) Fragmentos de hueso
- F) Lágrimas de cristal
- G) Textiles diversos y encajes
- H) Ornamentos de plata
- I) Piezas de joyería

Al hacer el análisis de estos materiales en el conjunto que se investigó, apreciamos una secuencia cronológica. Así tenemos que durante el siglo XVI, se prefirió la talla por sobre la aplicación de materiales ajenos a la madera: ojos, cabellos y vestimentas, están tallados y policromados. Si acaso se observan otros elementos, son exclusivamente fragmentos de telas que servían para cubrir las uniones de las articulaciones: hombros, codos, rodillas y otras artes, como el cuello con el único fin de facilitarle al artista la aplicación del color y lograr, a la vez, un mejor efecto visual.

Ahora bien, no hay que olvidar lo determinante que fue la influencia española, pues al igual que sucedió en aquellas tierras, a partir del siglo XVII se inició, también en la Nueva España, el realismo en las imágenes. De esa forma artistas hispanos de renombre como Alonso Cano y, especialmente, José de Mora, consiguieron un grado de expresión más profundo en sus imágenes:

"... son elementos esenciales que viven tan ligados a la intención creadora del artista que, sin ellos, dichas obras se nos parecerían frías e incompletas". (21)

Tal vez los primeros auxiliares que se utilizan con el objeto de imprimir "más vida" a los rostros, fueron los ojos de vidrio, los que en algunas ocasiones,

se ven complementados con la policromía de la sangre, hacen imágenes de verdad patéticas.

Los dientes de marfil que se pueden ver en algunas piezas que presentan la boca entreabierta, contribuyen de igual manera a crear rostros animados.

Con respecto al empleo de textiles en esta época, si bien se disimulan con la pintura, ahora son utilizados encolados para lograr un amplio movimiento de las vestimentas. Las túnicas y mantos que parecen "volar" están generalmente complementados en su talla y algunas veces esto se realiza con encajes policromados que, formando las orlas, contribuyen al dinamismo barroco tan propio de los siglos XVII y XVIII.

Por último, hay que mencionar los objetos que, con fines iconográficos o meramente ornamentales, aparecen en algunas esculturas. Son las coronas, aureolas, corazones, collares, aretes, etc. los que, ejecutados en diferentes metales y complementados con pedrería, dan un realce especial a las obras. Cabe mencionar que se dan también casos en los que se ve claramente que son añadidos posteriores, lo cual altera la concepción original de su autor.

Antes de terminar este apartado, no podemos dejar al margen las imágenes hechas para vestir, mismas que presentan muy poca talla: la cabeza y las manos principalmente, ya que el resto del cuerpo que "no se ve", es sólo un armazón de madera dispuesto según sea el caso para recibir la vestimenta de diversos tipos: ra-

ros, tercicpelos, etc. que muchas veces se engalanan con bordados de hilos de plata o plata dorada. En la muestra que nos ocupa, estas obras pertenecen a la segunda mitad de siglo XVIII y principios del XIX, las que fueron seguramente utilizadas las más de las veces, para retablos y procesiones.

Las opiniones se diversifican en cuanto a dar o no un valor positivo de este tipo de recursos; por nuestra parte consideramos que son válidos cuando son utilizados adecuadamente, de manera que la talla prevalezca sobre ellos; es decir, cuando contribuyen a la expresión y al realismo en las imágenes, para que el espectador logre una mejor comprensión del mensaje que se pretendió dar.

CAPITULO IIII

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Sánchez Mesa, Martín Domingo. Técnica de la Es-  
cultura Policromada Granadina, Granada. Univer-  
sidad de Granada, 1971, pp. 2930
2. Ibidem. p. 31
3. Ibidem. p. 30
4. Ibidem. p. 35
5. Castro Morales, Efraín. "Juan Montero, Ensambla-  
dor y Arquitecto Novohispano del siglo XVII".  
Boletín No. 6 Monumentos Históricos, México,  
I.N.A.H., 1981, p. 15
6. Carrillo y Gariel, Abelardo, Imaginería Popular  
Novoespañola, México, Ediciones Mexicanas, S.A.,  
1950, p. 33
7. Barrio Lorenzot, Francisco del, Ordenanzas de Gre-  
nios de la Nueva España, México, Secretaría de Go-  
bernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920,  
p. 19
8. Sánchez Mesa, Martín Domingo. Op. cit. p. 33
9. Barrio Lorenzot, Francisco del, Op. cit. pp. 20-21

10. Victoria, José Guadalupe, Pintura y Sociedad en Nueva España: Siglo XVI, México, U.N.A.M., I.I.E., 1986, pp. 160-161
11. Barrio Lorenzot, Francisco del, Op.cit. p. 22
12. Sánchez Mesa, Martín Domingo. Op.cit. p. 42
13. Pacheco, Francisco Arte de la Pintura, Madrid, Edit. Maestre, 1956, vol. II, pp. 44-45
14. Ibidem.
15. Herranz, Eugenio, El Arte de Dorar, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 1967, p. 70
16. Pacheco, Francisco. Op.cit. vol. II, p. 105
17. Ibidem. pp. 101-102
18. Ibidem.
19. Ibidem. p. 103
20. Ibidem. p. 105
21. Sánchez Mesa, Martín Domingo. Op.cit. p. 65

"... con un hierro como un botador de clavos de carpintero, sólo que llevando algún adorno o dibujo marcado; es como un cincel; con él y el martillo vamos dando golpecitos sobre el dorado y marcando todo el adorno a lo largo o alrededor del dibujo que sea, y queda muy bien, sin estropearse el oro para nada ..."

EUGENIO HERRANZ

## CAPITULO IV

### LOS ESTOFADOS DEL MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO

Una vez presentados los asuntos generales más relevantes sobre lo que constituyó el quehacer escultórico novohispano bajo el dominio español, pasaremos al estudio específico de nuestra muestra, no sin antes explicar bajo qué criterios se manejaron las piezas. En la introducción se dijo que una de las razones por la que se escogió la colección del Museo Nacional del Virreinato fue la posibilidad que nos ofrecía de analizar esculturas de los tres siglos de la Colonia; esta variedad nos permitiría establecer partes diferenciales de carácter técnico, formal e iconográfico. Por otro lado, también tuvimos que decidir cuál era la manera más conveniente de estudiarlas y optamos, en base a nuestra valiosa experiencia personal adquirida al trabajar en el equipo de investigadores que coordinó Elisa Vargas Lugo para el estudio de la obra del pintor novohispano Juan Correa, reunir las esculturas al igual que se hizo con las pinturas, por tema iconográfico; de esta forma, pensamos que podríamos alcanzar más fácilmente nuestros objetivos.

Se formaron los siguientes grupos:

- A. CRISTOS
- B. NIÑOS DIOS
- C. ANGELES
- D. SANTOS
- E. SANTAS
- F. REPRESENTACIONES TEMATICAS (Son las que abordan escenas con tema específico).
- G. CONJUNTOS (Esculturas y relieves que fueron planeados para exhibirse asociados unos con otros)
- H. PERSONAJES (Retratos de individuos ajenos al santoral de la Iglesia).

Ahora bien, queremos mencionar que para nuestra investigación se tomaron en cuenta todas las piezas seleccionadas así como otras más fuera de la colección y de otros sitios a los que pudimos tener acceso, sin embargo sólo algunas de ellas se destacarán para ejemplificar comparaciones específicas.

Por último, la información que a continuación se dará es el resultado de nuestras observaciones para las cuales se procedió de lo general a lo particular, de manera que se iniciará con la talla general de las obras y se culminará con los detalles de la policromía.

#### A. ESTUDIO FORMAL DE LA TALLA

En la muestra se observan las siguientes formas de

trabajar la escultura:

a) Bulto redondo. - El bloque se talla completamente, tanto en su cara anterior como posterior y se encontraron imágenes de cuerpo entero, bustos y cabezas aisladas. En el primer caso se desplazan ciertas partes del cuerpo como cabeza y extremidades, en especial los brazos, son los que generalmente se tallan por separado para ser añadidos al tronco mediante clavijas de madera; las uniones se disimulaban después con fragmentos de lienzo encolado.

En las esculturas de mayor tamaño, es decir aquellas que miden más de un metro de altura, se observó la habitual oquedad central para aligerar el peso, ésta varía según cada caso, tanto en su diámetro como en su profundidad, la cual puede llegar a la altura del cuello; en casi todas las esculturas de menor tamaño, este hueco no existe ya que su peso también es menor.

Cabe decir que hemos observado algunos casos donde se "aparentó" bulto redondo, esto es después de tallar la imagen en sus caras anterior y laterales, se cerró la parte posterior con un tablón que se talló y policromó conforme al resto de la vestimenta. En otros casos sólo se talla y se pinta en un solo tono, sin la labor del estofado, ya que esta parte no era visible al espectador. (Fig. 1 )

Con respecto a las esculturas que tradicionalmente han sido llamadas "domésticas", es decir, aquellas de reducido tamaño que seguramente fueron solicitadas para las capillas privadas, hemos observado en la mayoría de los casos, que fueron ejecutadas todas sus partes en un mismo bloque.

Ahora bien, tanto en las esculturas de grandes dimensiones, como en algunas de carácter doméstico, pudimos constatar lo mencionado por Sánchez Mesa con respecto a que la cabeza se tallaba separada del resto del cuerpo para afinar con cuidado las facciones del rostro ya que las craqueladuras de la policromía a la altura del cuello y la tela encolada que sirvió para afianzar y disimular, así lo evidencian; posteriormente hablaremos de la talla de los detalles del rostro y otras partes del cuerpo. Vale la pena mencionar que hay cabezas, especialmente a partir del siglo XVII, que presentan además un corte perpendicular al cuello que separa el rostro de la cabeza, y que se hacía para incrustar los ojos de vidrio.

b) Media talla.- La escultura sólo se trabaja en sus caras anterior y laterales, en algunos casos se dejó al descubierto la parte posterior de manera que pueden apreciarse las huellas de las herramientas al debastar la madera; en otras, se cubrió esta cara con tablones que pueden ir cortados y policromados en un sólo tono o con una talla muy sencilla que imita la

vestimenta; no hay que confundir esta media talla con el bulto redondo que también cubre la cara posterior, ya que en el caso de media talla, el tablón que cierra es plano, en tanto que en el otro se tallan todos los detalles de la vestimenta de manera que queda simulado el bulto redondo.

c) Relieves.- Estos trabajos están realizados en tabloncillos de diversos grosores, los que al desbastarse dieron los diferentes planos de profundidad. En ciertos casos, para lograr un mayor volumen, se añadieron partes talladas que se fijaron al relieve mediante clavos de madera que se disimularon después con la policromía. (Fig. 2 )

Vale la pena recordar ahora que la talla de relieve se hizo especialmente para los retablos del siglo XVI y de la primera mitad del XVII, de ahí que los ejemplos que presentamos correspondan a estas épocas. El siglo XVIII tuvo preferencia por la escultura exenta ya que, como se verá más adelante, ésta respondía a los ideales de volumen y movimiento que se preferían en ese momento.

d) Fragmentos tallados.- Por último mencionaremos las esculturas que presentan solamente ciertas partes talladas en madera como la cabeza, hasta la altura del cuello, piernas y pies, así como los brazos hasta el codo. Este tipo de trabajos se dieron, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se utilizaron

básicamente para las "imágenes de vestir", el resto del cuerpo se hacía con armazones de madera y tela burda; con madera tallada dado sólo la forma del cuerpo que se cubre o también con pasta modelada hecha, tal vez, a base de blanco de España y cola. (Fig. 3 )

Estas obras se hicieron especialmente en grandes dimensiones para fines procesionales, por lo que también suelen tener movimiento en brazos y piernas a la altura del codo y rodilla respectivamente; esta movilidad se logra mediante un mecanismo de articulación que puede también separarse y que, a la vez que contribuye a proporcionar expresión a la imagen, facilita que se le pueda vestir. Por otra parte resulta importante decir que los temas iconográficos que se observan en esta clase de esculturas son sobre las diferentes advocaciones marianas, así como Jesucristo en los pasos de su Pasión; (Fig. 4 ) en menor cantidad encontramos también representaciones de algunos santos.

Una vez señaladas las diversas maneras de trabajar el bloque de madera en las esculturas novohispanas, se analizarán de igual manera la talla de algunas de las secciones que integran el cuerpo de una imagen, ya que hemos constatado que son de suma importancia los detalles para poder determinar el origen mismo de las obras.

En primer lugar se considerará la cabeza, misma que se dividirá en rostro y cabellera; esta parte del cuerpo es la que "comunica" los sentimientos que se

pretenden despertar en el espectador, bien sean de compasión, dolor, serenidad, alegría, etc.; para ello los artistas se valen de determinados recursos en la talla que tratan de imitar las gesticulaciones naturales de un rostro.

Las facciones del rostro aparecen, la mayoría de las veces, enmarcadas por un óvalo que suele ensancharse a la altura de las mejillas; creemos que ésta es una de las particularidades que distingue a nuestra escultura; los rostros más bien ovalados, en tanto que en la española se observa un especial rehundimiento en las mejillas; la barba, en estos casos va generalmente "partida", en tanto que en los rostros mexicanos esto casi nunca acontece pues aparece redondeada.

La forma de los ojos puede variar de acuerdo a como se hayan trabajado el pliegue del párpado, la región ciliar y la profundidad de la cavidad ocular; estos tres elementos son de hecho los que proporcionan la expresión en la mirada; también el color de los ojos contribuye a ésta y, más aún, cuando a partir del siglo XVII, se introdujeron los ojos de vidrio.

En general puede decirse que, durante el siglo XVI, se pone especial esmero en la talla de esta región del rostro, a la vez, es común que la almendra del

ojo sea grande y proporcionada en relación al resto de las facciones de la cara; por otro lado, en pocas ocasiones se dan pliegues en la región ciliar o en la frente, esto da por consecuencia que casi siempre se den expresiones convencionales fuera de toda emoción humana. Como ejemplo tomaremos dos piezas que tienen para nosotros diversas características sobre las que es preciso abundar, se trata de la Virgen y el San Juan (Figs. 5 ) que formaron parte de un Calvario y que, según la más antigua información sobre su procedencia, publicada por José Moreno Villa en 1942:

"... pertenecieron a la iglesia de Santa Catalina de Siena la cual se construyó de 1619 a 1623. Pero el señor Toussaint agrega que a Santa Catalina pasaron del convento de Santo Domingo que es del siglo anterior. Yo las creo del siglo XVI..."

Concordamos con Moreno Villa en cuanto a que estas esculturas fueron talladas en el siglo XVI, sin embargo, la labor del estofado corresponde -como se verá más adelante- al siglo XVIII. El tema iconográfico que se abordó fue el del Calvario y, aunque se desconoce cómo era la imagen de Cristo, los rostros de la Virgen y San Juan deberían mostrar dolor, pero éste sólo pretende expresarse por las lágrimas pintadas en las mejillas; los ojos de cristal se colocaron, sin duda alguna, en época

posterior, seguramente cuando se engalanaron las vestimentas con el rico estofado.

En algunos casos, se dieron representaciones más expresivas, hecho ya por todos conocido, y en la muestra que estudiamos esto se hace patente, tal es el caso de la imagen de Santa Rosa de Lima del siglo XVII (Fig. 6) en la que pueden apreciarse ojos muy grandes, enmarcados por amplias cejas que, al plegarse ligeramente, dan una expresión mesurada de arrobamiento; el San Francisco de Asís, de la misma época (*español*) con un mejor oficio en la talla del rostro; muestra además del fruncimiento del entrecejo, mayor profundidad en la cavidad ocular y ligero rehundimiento en las mejillas, todo lo cual contribuye a que la cara del santo tenga esa serena dulzura que hemos contemplado en otras imágenes del santo franciscano.

Con respecto al detalle de la talla de las narices, podemos afirmar que no hay algo especial que las caracterice son, en la mayoría de los casos -sin distinción de época- narices rectas y medianas, en ocasiones hasta grandes, de acuerdo a la proporción general del rostro y, tal vez, lo que varía en algunos casos es la mayor o menor amplitud de las aberturas nasales.

Para nuestro estudio sobre la talla, ha tenido especial relevancia la manera como se ha trabajado la boca, ya que todos sabemos que ésta es la zona de la

cara que tiene mayor movilidad y, por lo tanto, permite recalcar la expresión que se pretende lograr; vemos que puede haber desde un sencillo pliegue en las comisuras o los labios ligeramente entreabiertos para esbozar una sonrisa; en otros casos, la boca abierta deja ver los dientes y, en raras ocasiones, puede ser que se observe hasta la lengua, cuando la exagerada gesticulación t<sup>o</sup>n sa los músculos del cuello.

Descamos advertir desde este momento, aunque lo tratamos con toda amplitud posteriormente, que en la es cultura reconocida por nosotros como novohispana, hemos observado que, en pocas ocasiones, el artista se valió de la expresión facial para "connover" al espectador; en realidad hubo especial preferencia por la policromía para conseguir lo anterior, prueba de ello son los singulares Cristos "sangrantes" en los que el rostro di ffcilmente cumple con la expresión dolorosa que implica ría tal abundancia de sangre, sobre esto ya han hablado algunos especialistas, y nosotros volveremos a este asunto en el capítulo siguiente.

Las orejas, si van descubiertas, suelen ir más bien "pegadas" a la cabeza y rara vez se señalan los detalles del lóbulo, también debemos decir que en pocas ocasiones son proporcionadas con respecto al tamaño de la cabeza, seguramente porque éstas se consideraron un detalle secundario y, a la vez, poco accesible a la

vista del espectador.

Pasaremos ahora al trabajo del cabello, sea en la cabeza o en las barbas y bigotes, cuando se trata de imágenes masculinas, éstas además suelen, las más de las veces, con la cabeza descubierta por lo que puede observarse la talla completa. En primer lugar notamos que, casi siempre, va dividido el cabello por una raya en medio, la cual hace que caiga simétricamente a los lados y, generalmente, deja descubiertas las orejas. En los casos que no se trató así, se hacen mechones dejando al centro el de más volumen, y en las imágenes cuya representación exige "calvicie" ésta nunca es total sino que se logra mediante una media luna de cabello a la altura de la nuca.

La talla varía según la época, durante el XVI ésta consistió en incisiones de poca profundidad que marcan líneas ligeramente onduladas y, a medida que transcurre el tiempo, estas líneas van teniendo más profundidad y mayor movimiento, sin embargo puede decirse que los escultores novohispanos de la época barroca, no pusieron especial interés en el tratamiento del cabello, en cambio en los trabajos españoles de la misma época, hay ocasiones en que los rizos caen con gran movimiento o éste hace que casi se "desprendan" de la cabeza.

En el caso de las barbas masculinas se dio un trabajo muy semejante al anterior, también suelen dividirse a la mitad y, las más de las veces, dan la apariencia de cabellos "apretados" por su poca movilidad; cuando

las representaciones de los santos requieren de barbas largas y tupidas se hicieron a manera de mechones que se entrecruzan, sin embargo tienen la misma apariencia.

En cuanto a las imágenes femeninas sucede lo mismo, cuando la cabeza va cubierta por el manto, se observa cómo la cabellera se divide con la raya en medio de manera que dos breves ondas caen sobre la frente y, cuando va descubierta, el cabello se distribuye en la espalda y los hombros en mechones ligeramente ondulados.

Con respecto a la talla del cuerpo, éste va estrechamente relacionado con la vestimenta; en aquellas obras que visten con túnica y manto, la primera aparece anudada a la cintura en una especie de moño y el segundo se sostiene a la altura del cuello con una "cinta" tallada o bien se detiene plegada entre los brazos o en la cintura, como envolviendo el cuerpo. (Fig. 7 )

La talla de la vestimenta va de acuerdo a la actitud del cuerpo y es bien conocido el hieratismo de la escultura de las últimas décadas del siglo XVI. Durante esta primera época el movimiento se señala flexionando alguna de las piernas y, en ocasiones, adelantándola hacia el frente; los brazos en esta época, se desprenden ligeramente del cuerpo para elevarse a la altura de la cintura y sostener entre las manos los atributos del santo; esta postura se acentúa más con la talla angulosa, en ocasiones casi de líneas rectas que se quiebran, tanto en los mantos como en las túnicas. La escultura del período barroco varía solamente en cuanto a que los

pliegues son tratados con líneas curvas de manera que caen suavemente y cuando a los mantos se les quiere dar movimiento suelen tallarse en ondas; es en estos casos donde hemos encontrado el empleo de telas encodadas que, al bordear los mantos, los hacen "volar" desprendiéndose del bloque principal.

Merecen especial mención la talla de manos y pies; estos últimos rara vez van descubiertos como en el caso de los Cristos, de algunos ángeles y de los santos que calzan sandalias. En estas obras hemos observado que si en general la talla es de buen oficio, también éste se deja ver en los pies ya que se tallan con todo cuidado los detalles de los dedos. Las manos suelen ser también uno de los elementos a considerar sobre la calidad del oficio, de tal manera que hay casos en los que no se tuvo especial cuidado en trabajarlas y aparecen los dedos planos y hasta unidos entre sí; en cambio, cuando se trata de una buena talla, pueden observarse, además de las falanges, las uñas e inclusive hasta las venas; por último, las manos son también un punto de expresión muy importante, estrechamente relacionadas con el mayor o menor movimiento que el artista haya querido dar a la imagen en general.

Para terminar con lo que a la talla se refiere, resulta interesante recapacitar en la "expresión corpórea" que se logra al conjuntar cada uno de los detalles que se han analizado ya que, si bien es cierto

cada uno tiene su particular importancia, la suma de ellos es la que permite finalmente que el espectador se identifique o no con el mensaje que el artista pretende dar a través de la imagen y que, desde luego, como se vio en el capítulo anterior, sería de acuerdo a lo establecido por los cánones eclesiásticos. Tampoco hay que olvidar que las esculturas de grandes dimensiones, que fueron concebidas para ser alojadas en los retablos y en las cuales suelen apreciarse fallas de proporción; cabeza grande con relación al cuerpo, manos mayores con respecto a los brazos, etc., siempre eran observados a grandes distancias, de manera que ta les errores difícilmente eran percibidos.

#### B. LA POLICROMIA Y LOS DISEÑOS DEL ESTOFADO

Nos dedicaremos ahora al estudio de las capas pictóricas con las que se culmina la labor de una escultura. Como se dijo en el capítulo correspondiente, le tocaba al gremio de los pintores-doradores realizar este trabajo, por lo que una vez que éstos recibían la pieza y estaba debidamente seca, se procedía a su policromía. Si tomamos en cuenta las palabras de los autores hispanos mencionados, como Pacheco, recordaremos que las encarnaciones eran lo último que se hacía, de ahí que principiáremos con las labores del estofado que engalanan las vestimentas de los santos.

Para el examen de los estofados procedimos cronológicamente, ya que encontramos diferencias entre las obras del siglo XVI con respecto a las épocas posteriores; a la vez, analizamos dos cuestiones principalmente: el colorido y los diseños del estofado.

Aunque en el capítulo anterior se habló ampliamente de la técnica del estofado y de las herramientas que se emplean, creemos que en este momento vale la pena retomar someramente cuáles son los pasos más importantes:

1. Preparada la superficie con el bol, se colocan las hojas de oro y después se bruñe con piedra de ágata.
2. Se delinea el diseño ornamental en los sitios designados para tal efecto.
3. Se aplican los colores de manera que, en algunas zonas, queda cubierta la superficie dorada.
4. De acuerdo al diseño delineado, se hace el esgrafiado, que consiste en "rascar" el color, esto da un efecto de rayado.
5. Con punzones de diferentes formas, se marcan ciertas líneas para dar un efecto de realzado.

Estos son los puntos básicos a los que haremos referencia conforme analicemos nuestra muestra. En los ejemplos del siglo XVI y de las primera décadas del XVII, se utilizaron básicamente tonos oscuros como el negro y el café, o el blanco, para los fondos de las

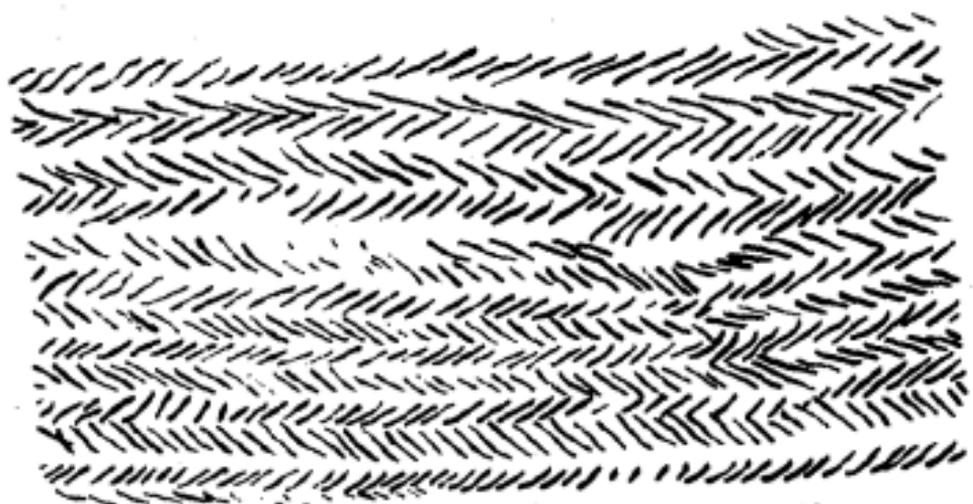
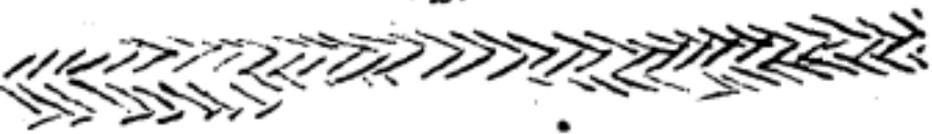


FIG. III

AA

vestimentas; sobre éstos se destaca la ornamentación en dorado, generalmente con motivos vegetales; paulatina - mente estos se van iluminando con otros colores como el rojo y el azul.

Ahora bien, los diseños vegetales en esta primera época suelen consistir en menudos trazos de flores y ho - jas enlazadas llenando el espacio. En algunos casos, estos motivos se alternan con simples esgrafiados que pueden consistir en breves y finas verticales a manera de "petatillo" o simples rayas que hacen un efecto sombregado en los diseños. (Fig. III )

Esta labor nos ha recordado lo que dice Herrans en su interesante libro:

"... estos tonos de un mismo color, bien sean rojos, verdes o azules; se deja secar bien y después espesaremos a rayarlo con el palillo que hemos dicho, bien sean grecas, adornos, rayitas seguidas, hojitas; esto es ya a gusto del que lo hace... Seguimos rayando, poniendo mucho cuidado de no tocar con la mano lo otro, que está aún sin hacer ..." (2)

En las obras del siglo XVI que estudiamos se usó poco el punzón y, cuando aparecen sus huellas, son sólo puntos que bordean los contornos para lograr el típico "realizado" tan común en los trabajos posteriores.



FIG. II

J.A.



FIG. 2

Solamente encontramos un caso, en los relieves que proceden del exconvento agustino de Acolman, en que la ornamentación no es a base de flores, sino que son trasos de líneas, casi formando figuras geométricas; aquí se usaron básicamente los punzones, y así las líneas parecen tener relieve por la mayor o menor profundidad del punteado; desgraciadamente se ha deteriorado mucho el trabajo y esto no se aprecia fácilmente, pero sin duda alguna, los dos relieves que presentan a san Pedro y a san Pablo, corresponden a unas manos conocedoras de su oficio, ya que se distinguen tanto por la talla como por el estofado. (Fig. IV)

Quando se trata de relieves, resulta importante mencionar que también se hizo labor de esgrafiado en las superficies sobre las que destacan las imágenes, tal es el caso de los cielos, donde las "nubes" se simulan con líneas finas y curvas que dan efectos de luces y sombras; este recurso no fue sólo empleado en las primeras épocas, sino que se continuó en trabajos posteriores.

Conforme se avanza en el tiempo, los diseños "crecen" en tamaño y la gama de colores es más variada. La ornamentación que observamos en la muestra analizada y que hemos ubicado en el siglo XVII, sigue modelos vegetales convencionales: flores sencillas de cinco pétalos o flores de lis combinadas; también se hicieron guses de sarcillos, de pequeñas hojas de acanto o bien otros motivos fitomorfos entrelazados. (Fig. V)

Además de lo anterior, apreciamos que en los ésto-

MARCAS DE PUNZONES OBSERVADAS EN LAS ESCULTURAS



Siglo XVI



Siglo XVII-XVIII



Siglo XVIII

FIG. VI

fados novohispanos no se guardan los campos delimitados, es decir, la ornamentación no se "organiza" como en el caso de la escultura guatemalteca donde los motivos vegetales aparecen algunas veces enmarcados por hojas que forman rombos.

A partir de esta época el empleo de punzones con formas diversas de puntas se hace más común; hemos observado en una sola escultura hasta ocho tipos, tales como círculos de distintos tamaños, cuadrados, flores, círculos dobles, etc. Es evidente que para dar los efectos deseados de las texturas de las vestimentas, además de las formas de los punzones, los artistas se valían de la mayor o menor fuerza en la impresión, de manera que en ocasiones el poco relieve se percibe sólo al tocarlo, en tanto que en otras, las huellas son apreciadas a simple vista. (P. 11)

Creezco que vale la pena anotar aquí lo que el maestro Herranz dice al respecto:

"... con un hierro como un botador de clavos de carpintero, sólo que llevando algún adorno o dibujo marcado; es como un cincel; con él y el martillo vamos dando golpecitos sobre el dorado y marcando todo el adorno a lo largo o alrededor del dibujo que sea, y queda muy bien, sin estropearse el oro para nada ..." (3)

Como se ve, aun hoy día se continúa utilizando la



FIG. VII

A.A



misma técnica, sólo así se pueden conservar los modelos originales.

En los ejemplos estudiados correspondientes al siglo XVIII, vimos cómo la gama de colores se enriquece y los tonos se avivan.

Los motivos florales son de variadas formas, algunas ocasiones llevan sus corolas abiertas y otras van entre cerradas, las más de las veces sus tallos son cortos y gruesos de los que salen sarcillos, hojas y otros elementos que complementan los espacios. (Fig. VII)

En ocasiones los dibujos son tan grandes que hasta parecen desproporcionados en relación al tamaño de la imagen, sin embargo, pueda decirse que en la mayoría de los casos, los diseños van adecuados al atuendo que se talla, de manera que se adaptan a los pliegues de la vestimenta, así vemos como los trazos se "doblan" conforme se hace necesario por el movimiento de los paños. (Fig. VIII)

Una de las cuestiones que más ha llamado nuestra atención es la que se refiere a las plantillas que utilizaban los artistas para los diseños de los estofados, para ello observamos con detenimiento algunos óleos sobre tela como retratos civiles, para ver si era factible que los textiles utilizados en los atuendos de la época hubieran servido también para los estofados de las esculturas que analizamos, sin embargo, a la fecha no hemos encontrado correspondencia de unos con otros. Lo anterior nos hace creer en la existencia de plantillas con diseños especí-

ficos para estos trabajos, las que se hacían circular entre los talleres de los artistas, también hemos pensado en que estos diseños fueran exclusivos de cada artista, que bien pudieran equipararse a sus "firmas", de manera que cada uno manejara sus propios dibujos y éstos identificaran así el taller que los había realizado. (FIG. IX)

Ahora bien, vale la pena mencionar que, al hacer el análisis de nuestra muestra y compararla con otros ejemplos novohispanos, encontramos un caso de diseños repetidos; se trata de la imagen del siglo XVIII que representa a San Francisco de Asís arrodillado y que se localiza en el convento franciscano de Tepepan, las grandes flores del hábito del santo tienen las mismas características de las que ornamentan la túnica de la Virgen María que, según Moreno Villa, procede del Convento de Santo Domingo de la Ciudad de México. Según se vio al principiar este capítulo, comentamos que de acuerdo al aspecto formal de la talla esta imagen y su compañera de San Juan Apóstol, pertenecen al siglo XVI, queda también comprobado que su policromía fue realizada en el siglo XVIII; este es un buen ejemplo de como durante la Colonia, se hicieron modificaciones que pueden corresponder a un deseo de poner a la "moda" las imágenes o bien cuando, por necesidades de conservación, se alteró la policromía original. (Fig. 9)

Los punzones se utilizan como ya se vio, para señ



.A.A

FIG. II



FIG. 1

lar los perfiles de las formas, a la vez que se dan pinceladas oscuras para dar los efectos de sombras deseados, esto se hace especialmente si los fondos del estofado son en tonos claros; por el contrario; si son oscuros, domina el dorado y sólo se distinguen los diversos efectos según el tipo de punzones usados que dan los efectos de las distintas texturas.

Por otro lado, en todos los casos en que la vestimenta tiene "doble vista", como es el de los mantos, se observa una ornamentación diferente en el conjunto exterior y otra en las partes que se "voltean", esto contribuye a hacer más vistosa la policromía general de la escultura. Las cenefas persisten, con trazos sencillos y dominando el dorado. (Fig. 8)

Uno de los rasgos que hemos visto que distingue a los estofados novohispanos de los de otras regiones de hispanoamérica es, además del empleo de la plata, el de omitir las pinceladas últimas sobre la labor de los punzones, lo cual contribuye a dar mayor textura a los "brocados" de las vestimentas. Cuando observamos los bellos ejemplos en los retablos de las iglesias de San Cristóbal de las Casas en Chiapas, pudimos confirmar, personalmente, la técnica diferente empleada por los artistas guatemaltecos que participaron en esta región de nuestro territorio durante la Colonia.

En la muestra de Tepotsotlán contamos también con ejemplos de este tipo, en ellos se pudieron estudiar las

diferencias mencionadas; a la vez, cuando vino la exposición temporal de escultura guatemalteca al propio Museo Nacional del Virreinato, confirmamos, especialmente en los casos de la Purísima Concepción y de la imagen de la Virgen Dolorosa, cuál era la versión tradicional sobre su procedencia, pues al compararlas con las esculturas viajeras, encontramos notables semejanzas de carácter formal y técnico.

### C. LAS ENCARNACIONES

Con respecto a la policromía de las encarnaciones, no hemos encontrado diferencias notables entre las esculturas de una época con respecto a las de otra, por el contrario, en casi todas las obras se perciben las siguientes características:

- Predominio del color rosa; las mejillas se acentúan con tonos más fuertes.

- Se aprecia una técnica mixta con respecto al mate y bruñido de ciertas zonas.

- Cuando hay necesidad de acentuar algunas expresiones como el éxtasis, el dolor o la vejez, se prefirió matizar de gris ojeras y mejillas.

- Las cejas se pintan en diversas formas: con una línea seguida, con pequeñas rayas finas verticales o bien con breves rayitas horizontales.

- Los labios se señalan con finas pinceladas rojas.

- Las pestañas pueden indicarse con rayitas en las orillas de ambos párpados, con una línea oscura solamente o bien utilizando las dos formas. No hay que olvidar el empleo de pestañas de cabello natural en cuyo caso se combinó la policromía con este material auxiliar.

- Si los ojos van pintados, pueden ir en diferentes tonos de café, distinguiéndose el negro del iris.

Estos son los rasgos que en general caracterizan la muestra estudiada, pero creemos que vale la pena señalar ejemplos específicos de tratamientos de encarnaciones como es el caso de los Cristos sangrantes. Es bien sabido que ya para el siglo XVIII surgen un sinnúmero de representaciones sobre los diferentes episodios de la Pasión de Jesús y, sobre todo, en estas tierras novohispanas se dieron devociones locales que a la fecha subsisten, como la del Señor del Sacramento de Amecameca en el Estado de México, pues es en estas representaciones de Cristos "sangrantes" donde la policromía de la encarnación cobra especial interés para nuestro estudio, ya que en ocasiones para hacer énfasis en los golpes sufridos durante la flagelación y las caídas rumbo al Calvario, se utilizaron tonos de gris azulado en ciertas zonas, señalando así las partes amoratadas.

D. LOS MATERIALES AUXILIARES

Para terminar con este capítulo es importante comentar, aunque sea brevemente, cuáles fueron los materiales complementarios más comunes, encontrados en las piezas estudiadas.

Primeramente mencionaremos aquellos elementos que no pueden observarse a simple vista porque los cubre la policromía, sin embargo, en algunos casos el deterioro de la pieza nos ha permitido apreciar las telas que cubren las articulaciones, las que simulan los velos de los paños o las que cubren ciertas partes del rostro para afinar las facciones. También en obras del siglo XVII y del siglo XVIII, encontramos encajes colados y policromados haciendo orlas en los mantos.

Al hacer el análisis biológico de la madera de una de las esculturas más sobresalientes del siglo XVI, el Santiago Matamoros (Fig.10) apareció que la madera del caballo que monta el santo, era del árbol del "colg rín", pero también se identificó papel amate en la muestra; esto confirma el empleo de materiales diversos según fueran las necesidades del escultor: para aligerar el peso de la imagen -como creemos sucedió en el caso anterior- o para favorecer el aspecto final de la escultura.

Ahora bien, dentro de los materiales que se utilizaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII para

lograr efectos de mayor realismo, sobresalen los ojos de vidrio pintados, los cuales consisten -según los pocos ejemplos que hemos tenido oportunidad de observar- en "globos" que se policroman en uno de sus extremos o bien en "medios globos" pintados que se pegan e insertan en las cavidades oculares. Los colores de los ojos de vidrio son variados, desde los diferentes tonos de café, hasta el gris, verde o azul. También los hay con una "doble capa", esto es una primera de color y otra rayada con líneas a manera de radios, las cuales contribuyen a dar mayor profundidad en la mirada. (Fig. XI)

Dientes naturales o tallados en hueso, pelucas y pestañas de cabello natural, potestades de plata en las cabezas de los Cristos, lágrimas de cristal en las mejillas de la Virgen de Dolores, lenguas de pasta y alas de calamina en los ángeles, son sólo algunos ejemplos de los materiales postizos que encontramos en varias de las esculturas y que contribuyen al realismo tan característico del período barroco. (Fig. 11-12)

CAPITULO IV

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Moreno Villa, José, La Escultura Colonial Mexicana, México, El Colegio de México, 1942, p. 37
2. Herranz, Eugenio, El Arte de Dorar, Madrid, Edit. Dossat, S.A. 1967, p. 70
3. Ibiden.

## OJOS DE VIDRIO

### Formas y colores.

1.  Cabeza de S. Juan de Dios. S. XVIII  
(10-73369)

No hay expresión; colores sin matizar.

2.  S. Juan de Dios. S. XVIII  
(10-54649)

Expresión de profundidad con los rayos que cruzan el iris.

3.  Cristo a la columna. S. XVIII  
(10-241066)

Se logra expresión al matizar el iris.

4.  S. Antonio Abad. S. XVIII  
(10-241081)

La forma del ojo contribuye a la expresión.

5.  Niño Dios. S. XVIII  
(10-12470)

La combinación de verde y café, así como los rayos del iris, dan una expresión vivaz.

Fig. XI

6.



Arcángel S. Gabriel.

S. XVIII  
(10-693)

Expresión vivaz por el color azul claro aunque no esté matizado.

7.



Virgen Dolorosa.

S. XVIII  
(10-12594)

Expresión lograda por la forma semicerrada del ojo y los tonos matizados del iris.

8.



Niño Dios.

S. XIX  
(S/N)

Se logra expresión de profundidad al 'rayar' el iris.

9.



Cristo Crucificado.

S. XIX  
(10-12459)

La combinación de colores en el iris dan una expresión ocentuada.

10.



S. Nicolás Tolentino.

S. XVIII  
(10-54645)

Café matizado en el iris.

11.



S. Francisco Javier.

S. XIX  
(10-93363)

La combinación de verde oscuro y amarillo en el iris expresa vivacidad

12.



Sta. Rosa de Lima.

S. XVII  
(10-12377)

La aplicación en capas del color blanco logra una textura especial

13.



Arcángel S. Miguel.

S. XVIII  
(10-54211)

Pupila pequeña, característica poco común. Iris en un solo tono, café claro.

14.



S. Juan Evangelista.

S. XVIII  
(10-241094)

Forma diferente de la almendra del ojo que contribuye también a la expresión.

"... el cual árbol llaman los naturales  
ayuhguahuitl, pues un madera blanca y  
muy tupida pesada y trasa que la que  
en esta tierra se labra para cajas y  
puertas, y para hacer retablos y otras  
cosas de estimo..."

DIEGO MUÑOZ CAMARCO

C A P I T U L O V

ESTUDIO DE LOS MATERIALES UTILIZADOS

EN ALGUNAS DE LAS OBRAS

Es indudable que actualmente el historiador del arte cuenta con diversos apoyos científicos de gran utilidad para sus investigaciones, años atrás sólo contaba con la observación directa de la obra y los análisis bibliográficos y documentales.

Desde luego no menospreciamos estos recursos, por el contrario, han sido siempre nuestra fuente primaria de investigación, sin embargo, no podemos ni debemos desaprovechar los adelantos científicos que, aplicados al campo de la Historia del Arte, han contribuido a la obtención de mejores resultados. A partir de nuestra experiencia hemos confirmado, una vez más, la utilidad del trabajo interdisciplinario.

Antes habíamos comentado los problemas que hubimos de enfrentar, tales como la reducida bibliografía sobre el tema y el anonimato de las esculturas por la carencia de firmas o sellos visibles que las identifiquen. Debido a lo anterior, creímos conveniente recurrir a los análisis biológicos y químicos que pudieran aportar más referencias

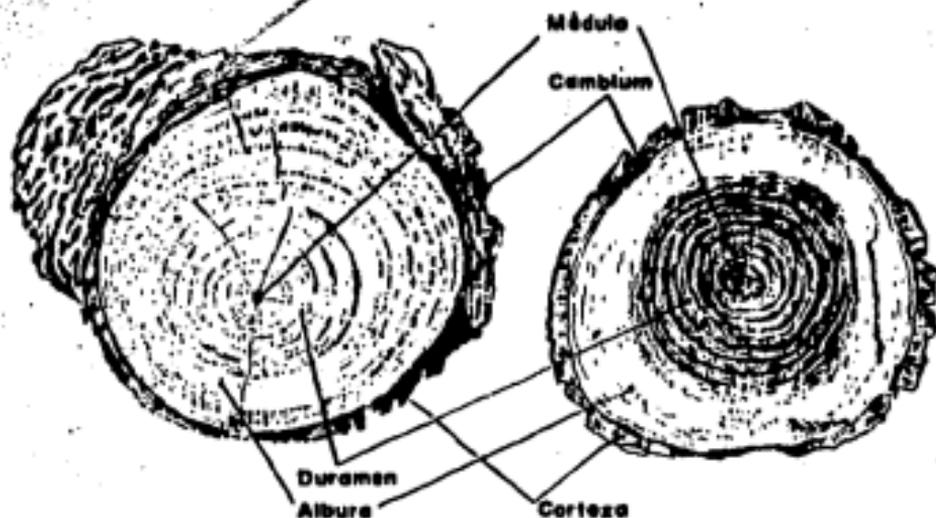
sobre la madera y los pigmentos, materiales básicos en la ejecución de una imagen estofada.

Se pidió la colaboración de especialistas idóneos quienes, además de sugerir la bibliografía adecuada, prestaron una invaluable colaboración al realizar los mencionados análisis los que estudiaremos separadamente dadas sus particularidades; en primer término se tratará lo referente a las maderas para proseguir con lo relativo a la policromía.

#### A. Análisis biológico de la madera.

Si bien es cierto que todos experimentamos, de manera constante, el contacto con la madera, bien ya sea en su forma original o a través de las tan variados objetos elaborados con ella, pocas veces nos detenemos a reflexionar en sus propiedades; en esta ocasión, hemos creído conveniente recordar aquí, aunque someramente, sus características más sobresalientes y, sobre todo, aquellas que de alguna manera atañen más directamente a nuestro estudio. Conscientes de nuestras limitaciones en este campo, consultamos al biólogo Fernando Sánchez Martínez, investigador del Departamento de Prehistoria del I.N.A.H. quien, personalmente, realizó los análisis necesarios que se comentarán más adelante. El mismo, junto con la investigadora Ma. Cecilia Martínez López, han publicado los resultados de sus investigaciones las cuales han sido nuestra fuente básica de información. (1)

Partamos de que la madera es la sustancia dura de los árboles que se localiza bajo la corteza, y que desde el punto de vista biológico, es un tejido casi muerto constituido por más de un tipo de células las cuales están dispuestas vertical y horizontalmente en relación al tallo.



Corte transversal de un tronco.

No todos los vegetales están constituidos por madera, ésta solo se presenta en aquellos que tienen la posibilidad de crecer en altura y grosor, por lo tanto, sólo algunas de las especies de las gimnospermas y de las angios

permas producen madera, la cual para los usos comerciales se ha clasificado en:

a) Madera blanda o no porosa

Es la que se origina en las gimnospermas: plantas sin flores cuya semilla nace sin protección en las superficies desnudas de las escamas de los conos o de estructuras semejantes, son las conocidas como coníferas, cuyas hojas tienen forma "acicular", esto es delgadas como "agujas".

Esta madera presenta una estructura homogénea, ya que sus células están dispuestas longitudinalmente y esto hace que tenga menor probabilidad de distorsión, de ahí es que el pino, el cedro, el ciprés y otras coníferas sean preferidas, por sobre otras maderas, para tallar objetos de uso comercial.

b) Madera dura o porosa

Esta clase presenta mayor diversidad celular en cuanto a tamaño, proporción y orientación, lo que da como consecuencia que existan grandes diferencias entre las especies de las angiospermas: plantas con flores cuyas semillas se encuentran encerradas en una estructura llamada ovario y que, a diferencia de las anteriores, tienen hojas anchas. De esta variación tenemos que se pueden encontrar maderas fuertes y pesadas como la del encino, en contraste con las suaves y ligeras como la madera mexicana del "colón".

Cabe aclarar que la terminología utilizada de dura y blanda no refleja necesariamente ni el grado de densidad ni de dureza, sino sólo se refiere a diferencias en el tipo y disposición de las células; sin embargo, es un hecho que la madera llamada blanda lleva en su nombre la idea misma de ser más propicia para el trabajo de talla, en cambio, la dura dificulta más su manipulación.

Con respecto a la constitución química de la madera puede decirse que está basada en tres elementos principales que aparecen en todas las especies:

a) HOLOCELULOSA. Compuesto plástico parecido al nylon y al acrílico que contiene celulosa y una mezcla de compuestos; se caracteriza por su insolubilidad y fuerza física.

b) LIGNINA. Su función es la de proporcionar rigidez a la madera.

c) AGUA. La cantidad de este elemento varía en los diferentes tipos de maderas. Se le encuentra libre en las cavidades celulares en cuyo caso se puede desechar fácilmente por evaporación, o bien embebida en las paredes celulares, misma que se elimina con lentitud.

Con esto se comprende mejor el por qué, en el capítulo anterior, se hizo referencia al período de secado por el que debían pasar las esculturas antes de ser policromadas, ya que la humedad no eliminada podía causar serios deterioros posteriores a la pieza.

Además de los elementos mencionados, las maderas poseen otros componentes químicos de carácter secundario como resinas, látex, gomas y aceites, mismos que varían en sus proporciones según las diferentes especies.

Otro de los aspectos que se debe conocer, especialmente para el trabajo que nos ocupa, es el que se refiere a las propiedades físicas de la madera, mismas que vale la pena considerar de acuerdo al uso que se le vaya a dar, por lo tanto estas características son esenciales para nuestro estudio, ya que así se entenderá más claramente cómo se trabajaron las esculturas.

En la madera se presentan tres ejes:

a) Longitudinal. Es el que va paralelo al eje principal del tronco.

b) Radial. Este va perpendicular al anterior; son las vetas de la madera.

c) Tangencial. Va perpendicular al radial y forma una tangente con los anillos de crecimiento.

Del cruzamiento de estos ejes se originan los planos de la madera que son:

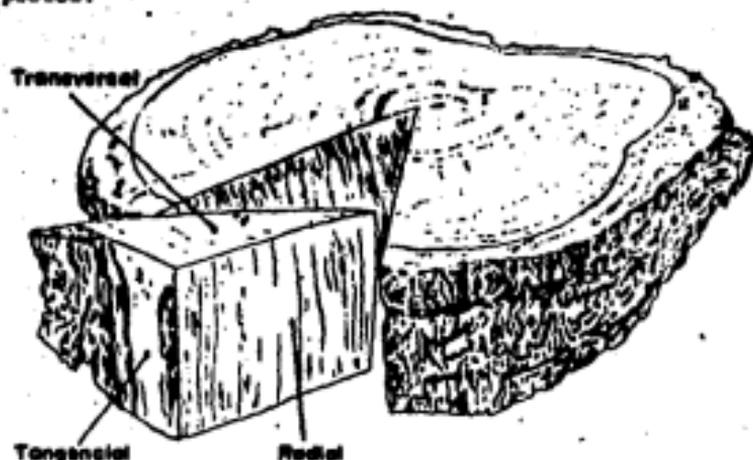
a) Transversal. Se da cuando el tronco se corta perpendicular a su eje principal.

b) Longitudinal tangencial. Se origina cuando se hacen cortes paralelos a lo largo del tronco.

c) Longitudinal radial. Es el que surge al efectuar un corte a lo largo del tronco, desde la parte exterior

(corteza) hasta el centro mismo del tronco.

Las ilustraciones dan una idea más clara de estos aspectos:



Plano de la madera.

Estas características deben tomarse en cuenta al momento de extraer la madera, pues los cortes que se hagan deben ir de acuerdo al uso que se le vaya a dar.

Al parecer para la manufactura de las imágenes, el corte más conveniente era el longitudinal-radial ya que éste garantizaba "un bloque de madera más estable de los cambios dimensionales, además de ser más fácil el trabajo de corte y tallado". (2)

Con respecto a de qué parte es más conveniente extraer la madera para poderla trabajar más efectivamente, se ha comprobado que es la médula o duramen ya que es

aquí donde hay más densidad y resistencia pues tiene menos cantidad de células activas.

Además de las particularidades enunciadas, deben tomarse en cuenta las siguientes propiedades mecánicas que son especialmente importantes para el trabajo del escultor.

a) Dureza. Es la posibilidad que tiene la madera de absorber fuerzas externas sin dañarse; Martínez y Sánchez advierten que esto depende del grano y del grado de adherencia que presentan las paredes celulares entre sí. Por lo tanto, una madera dura es aquella que sólo puede romperse con dificultad, y en algunos casos se requieren instrumentos especiales para cortarla; en comparación, la madera menos dura con una simple navaja se puede probar su resistencia.

b) Rigidez. Esta propiedad la presentan las paredes celulares del xilema que es el tejido conductor de la savia y que, a la vez, almacena las sustancias nutritivas. En él se da la mayor o menor resistencia al curvamiento, es decir, las maderas más rígidas se distorsionan con menos facilidad.

c) Durabilidad. Esta propiedad es de suma importancia para el trabajo escultórico, ya que depende de la mayor o menor resistencia que tiene la madera hacia el ataque de hongos o insectos, de ahí que para el trabajo escultórico se prefieran unas maderas sobre otras, ejemplo de esto es el cedro blanco que fue de las maderas más uti-

lizadas por los artistas novohispanos.

Con respecto a los defectos que pueden observarse en la madera, son de dos tipos: los llamados naturales que se originan durante el crecimiento del árbol, como los "nudos", que pueden ser tratados antes de policromar una escultura -recordemos el tratamiento de ajo que aconsejaba Pacheco- y los defectos provocados por agentes externos, mismos que generalmente pueden evitarse ya que se dan por un mal manejo de la madera, como el caso ya referido de trabajarla antes de su período normal de secado lo cual produce, tiempo después, grietas profundas a lo largo de la pieza o hendiduras superficiales en ciertas secciones.

Estas son sólo algunas de las características del material básico que conforma las esculturas que se han estudiado, y si bien es cierto que el tema es mucho más amplio, consideramos que con las breves informaciones que hemos señalado se puede tener una idea mejor del material utilizado por los escultores novohispanos.

En primer lugar, es conveniente aclarar que, ante la imposibilidad de examinar científicamente a todas las esculturas, se pidió al personal de conservación y restauración del Museo Nacional del Virreinato que indicara en cuáles esculturas y de qué sitios era posible extraer los fragmentos de madera y de pigmentos.

Los criterios de selección fueron los siguientes:

a) Se trató de conformar una muestra que abarcara obras de los tres siglos de la producción novohispana.

b) Se reunieron trabajos en relieve y de bulto redondo, así como de diversas dimensiones.

c) Se incluyeron obras de origen novohispano y ciertos ejemplos de confirmada procedencia extranjera.

Con estas características se reunió una muestra de 20 piezas, que corresponden aproximadamente a la quinta parte del total de obras que se estudiaron y, aunque es una muestra breve, nos permitió establecer interesantes referencias. Iniciaremos con los análisis de las maderas que, como anteriormente se dijo, fueron realizados por el biólogo Fernando Sánchez Martínez, cuya invaluable colaboración agradecemos nuevamente.

El tipo de análisis que se aplicó fue el de la identificación macroscópica cuyo principal objetivo es reconocer el género de una madera, pudiendo llegar, en algunas ocasiones, a identificar su especie; se procedió de la siguiente manera:

Del fragmento extraído de cada escultura, se hicieron tres cortes con navaja de mano siguiendo cada uno de los planos ya mencionados: longitudinal radial, longitudinal tangencial y transversal. Enseguida con una lupa de diez aumentos, se buscaron las siguientes características macroscópicas: anillos de crecimiento, canales resiníferos, porosidad, duramen, albura y radios; así como textura, color y dureza, entre otras.

Ninguno de los rasgos mencionados puede manejarse aisladamente, por lo tanto, la asociación de todos ellos es la que permitió establecer de qué tipo de madera se trataba; los resultados fueron los siguientes:

No.	Nombre de la pieza	No. Inv.	Epoca	Tipo de Madera	Nombre común
1	S. Pedro Apóstol	10-169944	XVII	Cupressus lindleyi Cupressaceae	Cedro
2	S. Francisco de Asis	10-96347	XVII	Cupressus benthani Cupressaceae	Cedro
3	S. Luis Rey	10-241312	XVII	Cupressus sp. Cupressaceae	Cedro blanco
4	S. Jacinto	10-12450	XVII	Cupressus sp. Cupressaceae	Cedro blanco
5	S. Antonio Abad	10-241081	XVIII	Cupressus sp. Cupressaceae	Cedro blanco
6	S. Juan Evangelista	10-12498	XVI	Juniperus sp. Cupressaceae	Tascate
7	Virgen María	10-12497	XVI	Juniperus sp. Cupressaceae	Tascate
8	Purísima Concepción	10-96345	XVI	Pinus Ayacahuite Pinaceae	Ayacahuite
9	S. Francisco de Asis	10-96321	XVI	Pinus Ayacahuite Pinaceae	Ayacahuite
10	St. Domingo de Guzmán	10-241314	XVI	Pinus Ayacahuite Pinaceae	Ayacahuite
11	Patrocinio Virgen María a la	10-96322	XVII	Pinus Ayacahuite Pinaceae	Ayacahuite

No.	Nombre de la pieza	No. Inv.	Epoca	Tipo de Madera	Nombre común
12	S. Antonio de Padua	10-12602	XVI	Pinus Ayacahuite Pinaceae	Ayacahuite
13	S. Pablo Miki	10-12451	XVII	Pinus sp.	Pino
14	S. Francisco de Asis	10-12500	XVIII	Pinus sp.	Pino
15	Virgen María con Niño Jesús	10-12397	XVI	Pinus sp.	Pino
16	S. Miguel Arcángel	10-96341	XVIII	Pinus sp.	Pino
17	Virgen Dolorosa	10-241089	XVIII	Pinus sp.	Pino
18	S. Juan de Dios	10-73369	XVIII	Pinus sp.	Pino
19	S. Juan Evangelista	10-12468	XVIII	Pinus sp.	Pino
20	Purísima Concepción	10-12499	XVIII	Pinus sp.	Pino
21	S. Pablo Apóstol	10-7130	XVII	Abies religiosa Pinaceae	Oyamel
22	S. Rafael Arcángel	10-54213	XVIII	Abies religiosa Pinaceae	Oyamel
23	Purísima Concepción	10-241309	XVIII	Monocotiledónea agave	?
24	Santiago Matamoros	10-96324	XVII	Erythrina sp.	Colorín
	Caballo	10-96324	XVII	Erythrina sp. Papel anate Cola animal	Colorín

De acuerdo a los resultados obtenidos se aprecia la preponderancia de dos tipos de maderas: el cedro y el pino, y de éstos en algunos casos se pudo llegar a identificar qué tipo específico era, como el cedro blanco, el ayacahuite y el oyamel.

Antes de proceder una mayor explicación sobre las características de estas maderas, nos parece interesante traer aquí los comentarios que al respecto ya hacían algunos de los cronistas novohispanos. El primero de ellos es el cronista tlaxcalteca del siglo XVI, Diego Muñoz Camargo, quien al hablar sobre la flora y la fauna de la región dice lo siguiente sobre el ayacahuite:

"... el cual árbol llaman ayauhguahuitl, pues un madera blanca y muy tupida pesada y tresa que la que en esta tierra se labra para caxas y puertas y para hacer retablos y otras cosas de estima, y así es madera muy preciada ..." (3)

Nos llamó la atención esta información ya que de nuestra muestra, una quinta parte resultó ser madera de ayacahuite, hecho que vino a corroborar la preferencia por ella y su abundancia en el territorio mexicano. La madera de este pino, como el cronista lo dice, es de color blanco y es muy propicia para tallar por su uniformidad y fina textura, cualidades que aun hoy en día

son muy apreciadas en la manufactura de todo tipo de mobiliario.

Con respecto a los pinos, el territorio mexicano tiene amplias zonas donde el clima favorece su crecimiento, los bosques principales se localizan en los estados de Michoacán, Jalisco, Querétaro y Estado de México.

Son muy utilizados actualmente en la fabricación de pisos, lambrines, muebles y artesanías porque su madera no es porosa y, aunque tiene variantes en su dureza de acuerdo a la especie que sea, son maderas cuya suavidad facilita la ejecución de los trabajos mencionados (4).

Dentro de los pinos debe considerarse también al oyamel, cuya madera sirvió para tallar dos de las esculturas de nuestra muestra; nuevamente citaremos a Nuñez Canargo quien dice que este tipo de pino se encontraba en la región de Tlaxcala:

"Ay otro árbol, oyametl que algunos de nuestros españoles le llaman pinsapo... estos árboles se crían en las montañas de la sierra nevada... y en la sierra de Tlaxcala y en otras montañas de tierra fría ... deste árbol pinsapo se saca muy rica madera, para casas es madera muy incorruptible y muy preciada entre los naturales..." (5)

Comenta ampliamente el cronista sobre el aprovechamiento

del aceite que se extrae del oyamel y de su poder curativo; para explicar la resistencia que tiene esta madera, pone de ejemplo la que se encontró bajo el agua en varias de las construcciones de la ciudad de México, y que se hallaba en muy buen estado a pesar del tiempo.

Ahora bien, en los análisis aplicados a la muestra, destacaron por su cantidad los cedros, de hecho el mayor porcentaje correspondió a este tipo de madera. También Muñoz Camargo hace referencia a ellos en su Historia de Tlaxcala:

"De los árboles cipreses y cedros  
ay muy gran muchedumbre en las  
sierras nevadas de Huexotzinco  
y Calpan y en las faldas del volcán,  
son árboles altísimos y odoríferos ..." (6)

Como se ve, era bien apreciada esta madera, a la vez que resulta interesante el comentario del escritor tlaxcalteca que resalta una de las características de la madera de cedro: "... son árboles altísimos y odoríferos..." el olor peculiar de los cedros, especialmente del blanco, es lo que evita que sean atacados fácilmente por los insectos.

De los diferentes cedros sobresalen el cedro blanco que se identifica por el color pardo rosáceo o rojizo claro del duramen y cuya albura es crema o rosáceo. El juniperus también llamado cedro blanco o tascate y que se distingue del anterior porque la albura es de color

crema amarillento blanquizco y, sobre todo, porque tiene un olor aromático muy especial. Ambas clases de cedros son muy utilizados en los trabajos de talla, entre otras razones, porque la madera es blanda y su textura es fina, lo cual facilita la labor. (7)

Otro cronista, López de Gómara, refiere asombrado la abundancia de cedros en la Nueva España:

"Acá parece mucho allí, que los montes son de cedros, no es nada. Puerto hay en Texcoco que tiene mil cedros por tapias y cerca. No es de callar que una viga de cedro tenga ciento veinte pies de largo y doce de gordo, de cabo a cabo ..." (8)

De igual manera causó sorpresa lo alto de los árboles que buen cuidado tuvo en referir sus medidas.

Hablaremos ahora de la madera empleada en una de las esculturas de mayor tamaño en toda la colección; se trata de Santiago Matamoros, magnífica talla ecuestre de la que se analizó el cuerpo del santo y del caballo. Los resultados refieren que en ambas piezas se utilizó madera del "tsompantle" o "colorín" y cabe recordar, aunque ya se mencionó líneas arriba, que en el caballo también se identificaron fibras de papel amate. Al decir de los especialistas, esta madera:

"... tiene amplia distribución en nuestro

pafe ... es de color blanco-amarillento, muy blanda y ligera, áspera y poco atractiva... Durante la época colonial la madera se utilizaba para tallar imágenes. Actualmente se utiliza para la elaboración de máscaras y otras artesanías". (9)

Es fácil entender que una imagen de las dimensiones del Santiago haya sido realizada con esta madera, pues de esa forma se aligeraba su peso y podía transportarse fácilmente en las procesiones religiosas.

Por último, nos referiremos a los resultados de los análisis aplicados a las tres esculturas cuyo origen está comprobado fuera de la Nueva España. La primera es la Purísima Concepción, de procedencia guatemalteca, de ella no se pudo identificar el material y sólo se obtuvo que se trata de una madera ligera y porosa, parecida al "colorín" mexicano.

La imagen de San Pablo Miki que se sabe procede del Oriente, tal vez del Japón, fue ejecutada con madera de un tipo de pino, pero no se pudo llegar a mayor definición; igual aconteció con la escultura española del siglo XVI de la Virgen María con Niño Jesús, que también resultó fue hecha con madera de alguna pináceo.

Estos fueron los resultados obtenidos y, si bien es cierto la muestra es muy breve, de alguna manera creemos que fue de suma utilidad para nosotros ya que, a través

de ella, pudimos establecer la preponderancia de unos materiales sobre otros, mismos que van en absoluta correspondencia con la mayor o menor producción de cada uno en el territorio mexicano.

#### B. Análisis Químico de los Pigmentos

Antes de referirnos a los resultados obtenidos en los análisis químicos aplicados a los pigmentos de algunas de las esculturas deseamos agradecer, en todo lo que vale, la desinteresada colaboración del Ingeniero Químico Luis Torres Montes, investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la U.N.A.M. quien nos dio las orientaciones sobre el tema e hizo las interpretaciones de los materiales que en seguida comentaremos.

A la vez consideramos interesante recordar aquí cuál fue el origen de los pigmentos utilizados durante la Colonia y para ello tomaremos algunos de los comentarios que hace Carrillo y Gariel en su obra Técnica de la Pintura de Nueva España, los cuales aun hoy en día, son de gran validez.

"... a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro y blanco. Podríamos agregar a esta lista,

como empleados excepcionalmente, el verde cardénillo y el carmín." (10)

Continúa diciendo el citado autor, que las otras tonalidades se obtenían a partir de mezclar unos colores con otros, labor que desempeñaban los aprendices del taller y, aunque el autor se refiere a los colores utilizados por los artistas en las pinturas tabulares, fueron también estos pigmentos los que se utilizaron en las esculturas policromadas.

Ahora bien, ¿cuál era el origen de esos pigmentos? Ciertamente la historia sobre el tema es muy amplia y de singular atractivo, ya que el hombre se ha empeñado en descubrirlos y obtenerlos a través de diversas maneras.

Primeramente se valió de colorantes de origen vegetal pues eran fáciles de obtener de flores, semillas, raíces, cortezas, etc. aunque el problema que tenían era el de su fugacidad, ya que se perdían fácilmente con el sol. También hubo colores que se conseguían de ciertos animales, como la afamada cochinilla mexicana, tan apreciada por el europeo, sin embargo ésta era difícil de cultivar y representaba trabajos delicados para su extracción.

Pocos colores se obtenían antiguamente de tierras, como el amarillo, los ocres y el rojo o, también, de depósitos sedimentarios, como el negro que se lograba de huesos calcinados, de carbón o del hollín.

Con respecto a la época que nos ocupa, para finales del Renacimiento, aunque continuaban usando algunos colo-

rantes de origen vegetal, se mostraba ya preferencia por los de origen mineral ya que se facilitaba su manejo a partir de las nuevas técnicas que indicaban cómo emplear los, y sobre todo es la época en que aparecen los tratados de los estudiosos de la pintura como Cennini en Italia y Pacheco en España que, verdaderamente, daban las "recetas" para la preparación y uso de los nuevos materiales.

El siglo XVIII señala una nueva era en este sentido, ya que se da a conocer cómo se pueden "fabricar" pigmentos sintéticos a partir de procesos químicos: el azul de Prusia y el verde cobalto son sólo dos ejemplos de este tipo de descubrimientos, los que se han continuado hasta nuestros días.

En los aglutinantes también ha habido variantes interesantes de acuerdo al tiempo y a las regiones: de los jugos viscosos de ciertas plantas, a la clara y la yema del huevo, se pasó al empleo de los aceites, facilitando la aplicación de los colores y favoreciendo su permanencia. (11)

Pues bien, para entender cuáles fueron los resultados obtenidos de los análisis, explicaremos brevemente de qué manera se procedió en esta parte de nuestra investigación.

Como se explicó en la introducción de nuestro trabajo, las muestras fueron obtenidas por el personal de Reg

tauración del Museo Nacional del Virreinato; la medida de cada una fue de un milímetro cuadrado aproximadamente y la observación al microscopio tuvo por objeto obtener información sobre las características de cada pigmento.

El microscopio utilizado fué un binocular estereoscópico normal de 10 a 40 aumentos y las preparaciones se hicieron sobre portaobjetos con una porción de bálsamo de Canadá que sirvió para fijarlas; finalmente se protegió cada una con un cubreobjetos.

Deseamos aclarar que estamos conscientes de lo escaso de nuestro de análisis y pensamos que los resultados obtenidos sólo nos sirvieron para conocer un poco más, sobre los materiales que se utilizaron en las esculturas de esta época.

Se tomaron cerca de 30 muestras de los colores básicos y se seleccionaron obras de los tres siglos, desgraciadamente no todas las preparaciones aportaron información.

A continuación presentamos los análisis realizados por el ingeniero Torres:

ESCUPTURA	ROJO	AZUL	NEGRO	BLANCO	AMARILLO	ENCARNACION
Virgen Maria (10-12497) Talla S. XVI	Rojo Venecia Fibra de li- no, Pelo de pin- cel (?)			Yeso		
Sto. Domingo (10-241314) S. XVI	Rojo Venecia	Esmalte	Particulas de Negro de humo			Rojo de Venecia, particu- la laca de garanza. Carbonato calcio.
Virgen Maria c/Niño Jesús (10-12397) S. XVI	Oro Fibra (?)	Azul de Pru- sia Bol	Negro de humo			Carbonato calcio Yeso
Santiago Apostol (10-96324) S. XVI	Yeso Rojo Venecia		Negro de humo		Ocre Particulas de calcita Fibras de algodón	
S. Antonio de Padua	Rojo Venecia			Cristales calcita o cuarzo blan- co	Ocre	

ESCULTURA	ROJO	AZUL	NEGRO	BLANCO	AMARILLO	ENCARNACION
Yaller de Nazareth (10-240113) S. XVII	Rojo Venecia o Cinabrio			Yeso o Carbonato de Calcio	Ocre	Rojo-naran- ja (?) Cristales yeso
Petrocino Virgen Orden S. Agustin	Rojo Venecia Tierra de diatomas	Esmalte Oro	Negro de humo Oro Bol	Yeso		Rojo Venecia Porción laca de garanza
S. Luis Rey (10-1241312) S. XVII	Cinabrio	Esmalte	Negro carbón (?) Bol Oro			Yeso Cinabrio
S. Rafael Arcángel (10-54213) S. XVIII	Laca de garanza					

Enseguida comentaremos sobre los resultados obtenidos, especialmente sobre las características sobresalientes de cada pigmento:

ROJO. Básicamente aparecieron dos tipos de rojo: el cinabrio y el rojo Venecia. El primero es conocido, también, como bermellón y se dice que es uno de los pigmentos más antiguos utilizados por el hombre; se le encuentra en forma natural en el mercurio aunque puede obtenerse artificialmente al combinar el mercurio con sulfuro bajo procedimientos físicos. Parece ser que este método fue conocido desde los tiempos remotos y, a la fecha, resulta difícil identificar si es cinabrio natural o artificial, ya que sus apariencias son semejantes. (12)

El rojo Venecia es óxido de hierro por lo que se afirma que el hombre lo usó desde la Prehistoria; actualmente también se logra artificialmente por calcinamiento de una mezcla de sulfato ferroso y carbonato de calcio. (13)

En una sola de las esculturas, por cierto del siglo XVIII, apareció un pigmento diferente, se trata del alizarón o laca de rubia o granza que se distingue de los anteriores porque es brillante a la luz artificial del microscopio. Se extraía de las raíces de la planta de la rubia que se cultivaba en algunas regiones de Europa y Asia Menor que se caracterizan por su suelo calcáreo.

Para los pintores se preparaba con el extracto de la planta añadiendo alumbre y precipitándolo.

En el siglo XIX se descubrió cómo hacerlo sintéticamente, llamándole a este pigmento alizarin; su descubrimiento trajo como consecuencia que se dejara de usar, en gran medida, la laca de rubia. (14)

Como la pieza de la que obtuvimos esta muestra fue tallada en el siglo XVIII, debería ser laca, sin embargo no descartamos la posibilidad de que pueda ser alizarin, ya que se han observado repintes en algunas zonas de estas esculturas.

AZUL. Dos tipos de azules se encontraron, el esmalte y el azul de Prusia. El esmalte se compone de arena silíceas, de una mezcla de óxido de potasio y de sodio, así como de óxidos metálicos. No hay certeza sobre qué pueblo de la antigüedad fue el primero en conocerlo, aunque se piensa que tal vez los egipcios lo utilizaron para dar color a sus vidrios. La primera ocasión que se le describe como pigmento para los cristales fue en Italia, en 1584 y, a partir del siglo XVII, los artistas ya lo usaban para pintar al óleo.

Como era un cristal transparente, no debía molerse muy fino pues no poseía gran poder cubriente. Estas y otras dificultades que se tenían al usarlo, hicieron que fácilmente fuera sustituido a partir del siglo XIX por el azul de cobalto y otros pigmentos que tenían menores problemas en su obtención y uso. (15)

El azul de Prusia fue el primer pigmento artificial del que se conoció paso a paso la historia de su obten-

ción; se dio a conocer en Europa a partir de 1750. Se trata de un complejo compuesto químico cuyo color, a pesar de su transparencia, tiene gran poder tintóreo, a la vez que es resistente a la luz y al aire. Estas y otras cualidades lo convirtieron en uno de los colores preferidos por los pintores de los siglos XVIII y XIX. (16)

La escultura en la que encontramos este pigmento fue ejecutada en España en el siglo XVI. Se trata de la Virgen María entronizada, con el Niño Jesús en brazos, de la cual fuimos informados por el doctor Jorge Bernalde Ballesteros, investigador de la Universidad de Sevilla, que se tenían localizados los documentos en España de cuándo se había enviado la imagen a la Nueva España; desgraciadamente aun no hemos recibido noticias de las investigaciones que se nos dijo, iba a ser publicada. Todo lo anterior nos confirma que la escultura fue repintada posteriormente, no sabemos cuándo, pero pudo ser ya en México a finales del XVIII por el diseño de las flores que se observan.

NEGRO. En las esculturas donde se detectó este color, se confirmó que se trataba del negro de humo. Este es un pigmento producido por la ignición de aceite mineral, alquitrán o resina; el humo condensado de esta flama se recoge con cámaras de adobe a manera de carbón amogfo. Su color es ligeramente azulado por lo que sirve muy bien para dar las diferentes tonalidades del gris. Por

ser sus partículas tan finas no tiene un alto poder tintóreo y por la grasa que contienen no se humedece bien con agua, siendo el óleo su mejor solvente.

Sólo en una escultura se tuvo la duda de que se hubiera empleado negro carbón, por lo tanto explicaremos brevemente sus características: sus partículas son más gruesas, su color es negro-café oscuro, tiene un mejor poder cubriente y se humedece bien con el agua. Las pinturas al óleo hechas con negro carbón en ocasiones se secan lentamente. (17)

AMARILLO. Desde las épocas muy tempranas se usó el ocre para dar el color amarillo; fue conocido por los egipcios y los romanos y durante la Edad Media y el Renacimiento fue muy utilizado. Se obtenía de una tierra que tiene arcilla y sílice y que debe su color al hidróxido férrico, actualmente ya se fabrica artificialmente. (18)

BLANCO. Este color es casi constante en todas las obras pues sirve de fondo para la policromía; en las preparaciones que se logró aislar, se observó casi siempre como yeso, el cual puede ser de diversas clases como satinado, fibroso o transparente, según de donde se obtenga.

También se apreció carbonato de calcio o creta la cual está en desventaja con respecto al anterior pues pierde su color blanco si no es suficientemente pura. (19)

ENCARNACION. Las muestras tomadas de algunas de las encarnaciones revelaron que sus componentes básicos eran rojo de Venecia y cinabrio para los rojos y carbonato de calcio y yeso para los blancos. Hay que mencionar que, en algunos casos, aparecieron partículas de laca de grana unidas al rojo de Venecia, lo cual nos permite pensar que se mezclaron ambos colores para lograr la tonalidad deseada.

Nos ha llamado la atención la carencia del verde en las preparaciones analizadas, Carrillo y Gariel asienta que era empleado puro excepcionalmente y, cuando esto se daba se usaba el cardenillo:

"cuya preparación era tarea fácil, pues después de obtenerlo del cobre, bastaba purificarlo con una solución acuosa de vinagre y cogollos de ruda; excepcionalmente, los pintores de la Nueva España, usaron del llamado verde montaña que no es otra cosa que el propio mineral malaquita." (20)

Ahora bien, después de presentar los resultados del análisis sobre los pigmentos, deseamos igualmente comentar ciertas particularidades que también apreciamos en el relieve de San Agustín y Santa Mónica, obra que hemos ubicado en el siglo XVII: En la preparación del pigmento rojo apareció tierra de diatomeas que, según investigamos, se trata de un compuesto de restos óseos de diminutos



Fibras de algodón.



Fibras de lino.



(18.4 micras)

Tierra de Diatomeas.

FIG. XII

organismos acuáticos conocidos como diatomeos o radiolarios. Bajo el microscopio, con luz adecuada, pueden apreciarse muchas variedades de estos diminutos fósiles (Fig. No. XII).

Estos depósitos de tierra se encuentran en muchas partes del mundo; la tierra de diatomeas se usa ampliamente como medio filtrador y como agente blanqueador de aceites, de grasas y de ceras. (21)

En algunos casos se observaron pelos de los pinceles y también filamentos de algodón y de lino, que seguramente formaban parte de las telas que sirvieron de base para la policromía.

Por último, fue frecuente observar, mezclados en las preparaciones el bol y el oro. Con respecto al primero quisiéramos recordar que se trata de una arcilla que puede encontrarse blanca o roja. La blanca tiene las propiedades del caolín, que bien sabemos es el elemento que le proporciona la finura y transparencia a la porcelana; la roja, es un silicato de aluminio ferruginoso que fue hallado por primera vez en Armenia y después en diversas regiones de Europa. Su composición es muy semejante al ocre, pero el bol es más suave y con mayor poder cubriente y su característica más peculiar, que lo hace muy útil para la policromía de las esculturas, es su alta resistencia al pulimento por lo que, desde la Edad Media, se le ha utilizado como base para la aplicación del oro. (22)

Estudiamos comparativamente los análisis y observamos que no hubo cambios con respecto a los pigmentos utilizados en el siglo XVI y los empleados en el siglo XVIII, y por otra parte, esto nos hizo recordar que la mayoría de los pigmentos sintéticos se empezaron a descubrir en las últimas décadas del siglo XVIII, ampliándose en este momento la gama de colores existente hasta entonces.

CAPITULO V

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Además de las consultas personales, se tomó la información de las siguientes publicaciones de los investigadores mencionados: Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico: La Madera, México, I.N.A.H., 1985 y "Estudio sobre la Madera" en El Mueble Mexicano, Historia, Evolución e Influencias, México, Fomento Cultural Banamex, A.C. 1985. Agradecemos también a los autores que nos hayan permitido utilizar algunas de las ilustraciones de sus trabajos.
2. Esquitín Lastiri, M. Carmen y José Eduardo Antonio Silva Torres, Tesis: Escultura Policromada: Aspectos Históricos, Tecnológico, Científico y su relación con la Restauración, México, I.N.A.H., 1983, p. 121
3. Muñoz Camargo, Diego, Historia de Tlaxcala, México, Publicaciones del Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México, 1947 p. 304

4. Martínez López, C. y Sánchez Martínez, F. Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico: La Madera, Op. cit. p. 79
5. Muñoz Camargo, Diego, Op. cit. p. 296
6. Ibidem. p. 304
7. Martínez López, C. y Sánchez Martínez, F. Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico: La Madera, Op. cit. pp. 76-77
8. López de Cómara, Francisco. Historia de las Indias y Conquista de México, México, CONDUMEX, 1970, p. 95
9. Martínez López, C. y Sánchez Martínez, F. Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico: La Madera, Op. cit. p. 77
10. Carrillo y Gariel, Abelardo, Técnica de la Pintura de Nueva España, México, Imprenta Universitaria, 1946, p. 83
11. Gettens, Ruthford & George Stout, Painting Materials, New York, Dover Publications, 1966, pp. 139-142
12. Ibidem. pp. 170-173
13. Ibidem p. 122
14. Ibidem p. 91
15. Ibidem pp. 157-159
16. Ibidem pp. 149-151

17. Ibidem pp. 102-13 y 124
18. Ibidem p. 134
19. Doerner, Max, Los Materiales de Pintura, México, Edit. Reverté, 1965 p. 60
20. Carrillo y Gariel, Abelardo, Op.cit. p. 37
21. Gettens, Rutheford & George Stout. Op.cit. p. 111
22. Ibidem p. 98

"... de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él, que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial, no es notado de vicio alguno ..."

## CAPITULO VI

### CONCLUSIONES

Dada la magnitud del acervo escultórico novohispano, a través del presente estudio, no se pretende sino una aproximación al conocimiento de esta fase del arte colonial mexicano.

Mucho se ha comentado sobre el anonimato de las creaciones escultóricas de la época virreinal, por nuestra parte también habíamos escuchado de la existencia de sellos y firmas en las imágenes, lo cual pudimos corroborar en la serie que se estudió.

Encontramos inscripciones en dos esculturas del siglo XVIII y firmas -del mismo autor- en dos obras del siglo XIX. Con respecto a las primeras, desgraciadamente, en ambos casos, están casi ilegibles y sólo en una de ellas puede asegurarse que sea firma, pues se alcanza a distinguir la letra **f** del tradicional "fecit". En las dos piezas, las inscripciones se localizan en sitios fuera de la vista del espectador, una en la cara interna de la base y la otra en la espalda de la imagen; la primera está hecha con pigmento oscuro y la segunda con la cre rojo. (Fig. 14 y 15)

Asimismo, se nos había informado acerca de la posibilidad de encontrar firmas en el interior de las escul

turas, cosa que resulta casi imposible de corroborar a nos que se tenga la oportunidad de ver muchas obras en proceso de restauración. Sin embargo, tuvimos la suerte de comprobar esto recientemente y, aunque no se trata de ninguna de las obras de Tepetzotlán, creemos interesante comentar aquí sobre ello. Al estar trabajando en la cabeza de una imagen, la restauradora encontró una pequeña tira de papel enrollada a la altura de los ojos, en ella se lee claramente una firma; más adelante se piensa publicar ampliamente comentado, este hallazgo que no cabe incluir aquí.

Por otra parte, las firmas que se han encontrado en las esculturas del período neoclásico que pertenecen al conjunto de Tepetzotlán, están en sitios visibles, son de Mariano Zea y en una de ellas aparece la fecha de 1847. (Fig. 16)

De lo anterior podemos concluir que, algunos escultores novohispanos, tuvieron la costumbre de certificar sus obras, falta localizar estas señales e investigar por qué se ocultaron estas firmas durante la época colonial.

Con respecto al origen de los escultores, la situación es en verdad complicada pues se tuvo una amplia variabilidad en cuanto a la posición del indígena dentro del gremio y, con excepción del siglo XVI, no existen rasgos formales que nos indiquen si una obra fue ejecutada por artistas españoles, criollos, mestizos o indí

genas.

En la colección que se estudió, se apreciaron ofi-  
cios de diversa índole que produjeron obras con carac-  
terísticas diferenciadas, así como otras que presentan  
un oficio de baja calidad.

Por este motivo deseamos traer aquí la discutible  
opinión de Diego Angulo Iniguez -que registramos en la  
introducción de este trabajo- que engloba la postura de  
algunos investigadores europeos quienes opinan que sólo  
una parte de la escultura novohispana es digna de ser  
tomada en cuenta por la Historia General del Arte; a con-  
tinuación citamos otra vez el párrafo correspondiente  
para recordarlo:

"... hay que separar aquella [escultura]  
que interesa a la historia propiamente  
del arte y esa otra escultura de carác-  
ter popular, intensamente expresiva, sin-  
ceramente ingenua y plástica de toda  
una serie de valores muy estimables, pe-  
ro que revelan un dominio insuficiente  
de técnica para expresar todo lo que se  
desea." (1)

De antemano deseamos advertir que no es nuestra in-  
tención discutir aquí el concepto de escultura popular,  
que bien puede llevarse otro extenso trabajo por la im-  
portancia que merece; simplemente queremos insistir en

que no podemos estar de acuerdo en esta división que deja ver un juicio valorativo basado en el dominio o no de una técnica a todas luces "europea", y consideramos injusto determinar que las esculturas novohispanas por sus caracteres específicos, deben calificarse como "populares", utilizando el término de manera despectiva. (FIG. 13)

\* \* \*

A nuestro modo de ver, tres distintas directrices es cultóricas se pusieron de manifiesto a través del análisis formal del conjunto estudiado:

Esculturas con "influencia española" que por desgracia no puede concluirse si fueron realizadas en estas tierras, por artistas hispanos, o si fueron exportadas de la Península para la Colonia; sus características son las siguientes:

- La anatomía se insinúa suavemente en determinadas partes del cuerpo, aun bajo los ropajes. En el cuello se señalan los músculos, y las manos y los pies son tallados con todos los detalles de falanjes y uñas; muchas veces pueden distinguirse las venas en brazos y piernas.
- La talla de la vestimenta deja ver paños con pliegues angulosos que caen suavemente; hay especial interés en que cada prep

da luzca los dobleces conforme la anatomía del cuerpo.

- Las cabezas suelen enmarcarse por cabellos rizados; en general el tratamiento de los cabellos y barbas es suave y realista.
- Los rostros son afinados y en ellos se destacan los rehundimientos de las cavidades oculares y de las mejillas, también con gran realismo; los montones son pronunciados y a veces se muestra la barba partida.
- Las expresiones faciales se dan a partir de fruncir el entrecejo si se quiere imprimir fuerza o dolor en la mirada. El cuerpo también se expresa a partir del movimiento que se da o de la "tensión" que se insinúa en los músculos que quedan al descubierto.
- La policromía de la encarnación -en los casos donde no hay repintes- se muestra brumida y con tonos más bien pálidos. Los estofados están muy deteriorados y difícilmente pueden apreciarse los motivos de la ornamentación.
- En suma, las características que prevalecen en estas obras son su realismo y su buen oficio.

Parece ser que fue la región andaluza la que más artistas aportó a las colonias americanas, bien ya fuera que vinieran ellos mismos o a través de las obras que enviaron. Por la documentación encontrada en los archivos españoles, se dice que fue el arte de Sevilla el que más influyó en estas tierras según hace ver Jorge Bernal en sus investigaciones:

"La personalidad de la escuela granadina es indiscutible, pese a lo reducido de su ámbito. La de Sevilla tiene una duración más larga y extiende su influjo allende los mares a Canarias e Indias..."

Más adelante se especifica la época de más influencia:

"Por ello se advierte en las producciones hispano-americanas evidentes relaciones con Sevilla, sobre todo en los años finales del siglo XVI y primera mitad del XVII..." (2)

Recientes trabajos del mismo autor nos han dado a conocer, especialmente, la intervención de Martínez Montañés en América y por consiguiente, en la Nueva España:

"En México son más las noticias y obras que se vinculan con el nombre del maestro. Algunas de ellas son muy tempranas,

aunque indirectas ...\* (3)

Otros maestros hispanos que se consideran ligados a la tradición escultórica novohispana son Juan de Meza, Diego de Daza y Pedro de Mena, pero con seguridad se irán descubriendo nuevas relaciones.

En las esculturas que analizamos hemos creído reconocer algunas de estas influencias, las cuales se ejemplifican en el apéndice de este trabajo.

Escultura guatemalteca:

- En términos generales, los especialistas han considerado como rasgos principales de esta escuela: una talla fina que acentúa la anatomía y que deliberadamente se aleja de la realidad, con posturas de influencia manierista. Igualmente, el movimiento exagerado que se imprime a los paños de las vestimentas de las esculturas barrocas, es mayor que el de las obras novohispanas.
- Por lo que se refiere a las piezas de carácter guatemalteco que quedan incluidas en este trabajo, podemos añadir que la talla de los rostros y manos es sumamente delicada y se señalan detalles anatómicos. Los rostros son más bien ovalados y las expresiones se acentúan en el

entrecejo y en las comisuras de los labios.

- En cuanto a la encarnación, por lo que hemos observado, hay preferencia por la de tipo bruñido y sus tonos son pálidos.
- Los estofados se distinguen por el uso de la plata y el oro, combinándolos según la sección de la vestimenta, o de la composición formal de las peanas.
- Uno de los estofados se presenta organizado en rombos y el otro es un diseño libre. En ambos, se utiliza dar un mayor efecto de texturas a partir de pinceladas sobrepuestas, en vez de imprimir el grafío con más profundidad.

Haciendo un esfuerzo por dejar de lado las influencias extranjeras, hemos tratado de encontrar, a partir de las obras que analizamos, la identidad de la escultura novohispana. Por lo tanto, para establecer criterios valorativos sobre cada escultura, debemos centrarnos en los propios ejemplos novohispanos exclusivamente. La suma de los rasgos que identifiquen a la escultura novohispana de buen oficio serán los que la distinguan, éstos se manifiestan en su talla y en su policromía.

Para señalar las características que, según nosotros,

identifican a la escultura colonial que hemos analizado, se hace indispensable clasificarla de acuerdo al fin para el que fue creada:

- a) Imaginería de retablos,
- b) Escultura de carácter doméstico,
- c) Imágenes de gran tamaño de tipo procesional.

En las imágenes de la primera época -siglo XVI-XVII- se observan cuerpos sin detalles anatómicos, de actitudes hieráticas y con ropajes que caen pesadamente. Poco a poco se suavizan las actitudes y los pliegos de los mantos y las túnicas adquieren movimiento, de tal manera que, durante los siglos XVII-XVIII, éstos se ondulan a veces exageradamente -como en muchas obras barrocas de otras latitudes- desplazándose del bloque original; se puede afirmar que la talla trabaja más bien el movimiento de los pliegos que el del cuerpo.

La labor del escultor tuvo una intención muy diferente según que su obra fuera para exhibirse en amplios recintos para observarse de lejos y en conjunto dentro de un retablo, o bien que la pieza se hiciera para depositarse en pequeños espacios al alcance del espectador.

- En el primer caso, no hay preocupación por el detalle, lo que importa es la distinción óptica de las diferentes partes del cuerpo, llegando en ocasiones a sacrificar la propor

ción para que el ojo del espectador perciba la imagen en su totalidad; puede haber incluso tosquedad en las formas. Ahora bien no podemos hablar de esto como una generalidad, pues hemos encontrado en nuestra serie piezas de bulto redondo y grandes dimensiones, en las que se distingue una labor de talla extraordinaria donde se perciben, uno a uno, los detalles, pero este ejemplo no puede tomarse mas que como una excepción dentro del conjunto que se estudió.

- En cuanto a la talla de las cabezas, la mayoría están enmarcadas por cabelleras con rizos compactos o madejas ondulantes, nunca demasiado flotantes.
- Los rostros son más bien ovalados, las mejillas casi no se rehunden, son caras más bien "regordetas" a menos que sean indígenas cuyo carácter exige que se acentúen las facciones para individualizar a los personajes.
- Las expresiones faciales son, las más de las veces, convencionales. Bien sostiene Elisa Vargas Lugo que:

"...no faltaron en México artistas capaces de un oficio realista de primera calidad ... Sin embargo,

esa capacidad no se ejerció en México en la representación de lo sagrado ..." (4)

- Hemos encontrado que esta particularidad se da, sobre todo, en la imágenes de retablos, en tanto que en las de carácter doméstico hay mayor cuidado para individualizar las expresiones.
- En cuanto a la policromía, se observan características diferentes a lo largo de los tres siglos. Las imágenes de la primera época muestran tonos oscuros en las vestimentas, con predominio de café, negro, gris y blanco; los motivos florales son más bien pequeños y finos. A medida que se avanza en el tiempo, los diseños son de mayor tamaño y se enriquece la gama de colores, sobretodo con rojo y azul.
  - En las imágenes novohispanas los motivos florales no siguen ningún orden especial como en el caso de los guatemaltecos, y es curioso observar que hay preferencia por motivos de gran tamaño; aún en las imágenes pequeñas pueden observarse trazos grandes que se antojan, a veces, hasta desproporcionados. Por último, no hemos encontrado las pinceladas que sobre los

dorados dan textura a los ropajes; ésta se logra con la mayor o menor profundidad que se obtiene al imprimir la huella del punzón.

- Las encarnaciones se dan en tonos de rosa mate. Se matiza con gris o azul para dar los efectos de "golpes" y heridas en los Cristos o santos mártires que lo requieren, así como en aquellas imágenes cuya iconografía señala edad avanzada.
- En suma, la escultura novohispana es menos realista que la española que le dió origen, se vale de expresiones convencionales y en cuanto a la policromía los diseños de los estofados son de mayor tamaño y su colorido suele ser más vivo.

\* \* \*

En el caso de la colección que estudiamos, reiteramos que se desconoce la procedencia de la mayoría de las obras, por lo tanto, sólo fue posible mediante la observación de sus rasgos formales, establecer épocas y estilos, método que consideramos lícito pues se apoya en la comparación de obras plenamente documentadas con aquéllas que no lo están. Sin embargo, nos seguimos preguntando qué tan válido es hacer estas clasificaciones sin conocer a fondo la historia

de la pieza que se analiza.

Dentro de la muestra que se estudió fueron mínimos los casos en los que se contó con la información histórica de cada escultura, razón por la que preferimos utilizar una amplia clasificación cronológica, en vez de agruparlas bajo el rubro de estilos.

De la serie que estudiamos, se puede destacar el caso de los relieves renacentistas de la cuarta Capilla posea del Convento Franciscano de Calpan, Pue. Aún hoy en día pueden observarse "in-situ" algunos elementos del retablo y muy importantes son los testimonios fotográficos que lo muestran completo antes del abyecto saqueo del que fue objeto. Ya se estudió la historia del convento, por lo tanto se cuenta con la información necesaria en este sentido, así que sumadas a ésta, las características formales de los relieves y el retablo, nos permiten hablar con toda certeza del estilo renacentista de las obras. (Fig.17)

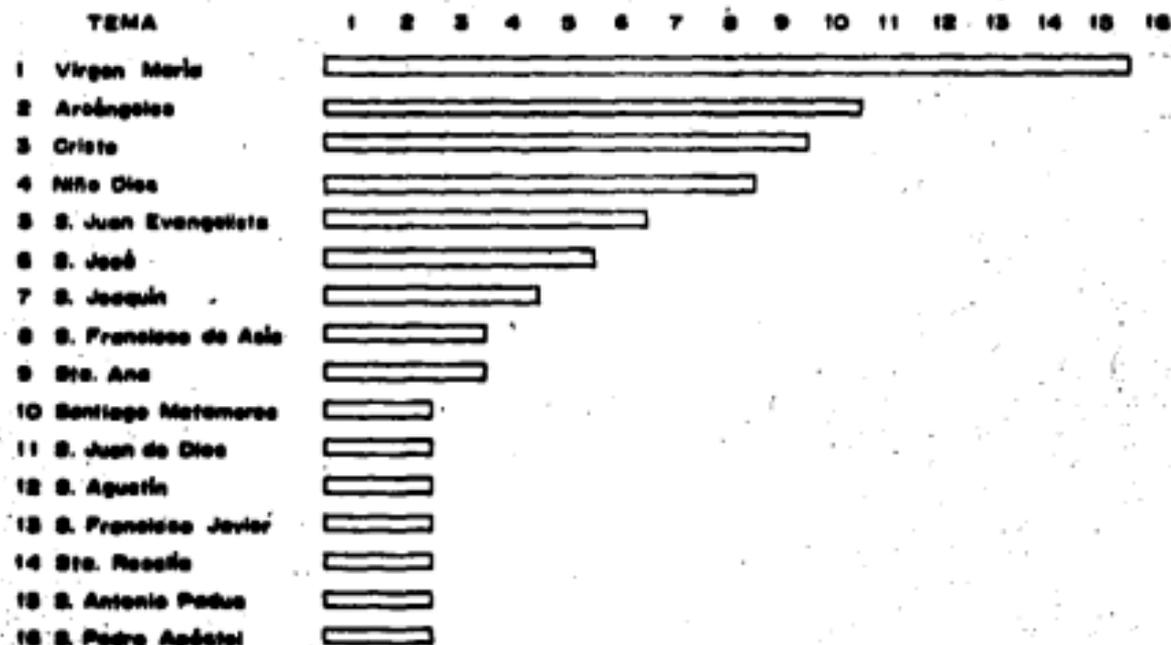
En igual forma puede hablarse de las esculturas que originalmente formaron parte de los retablos de Tepotzotlán y que, a partir de su apertura como Museo, quedaron aisladas por razones aún desconocidas por nosotros. Esto lo hemos podido confirmar a partir de las fotografías antiguas que muestran a las piezas en sus retablos barrocos del siglo XVIII.

Por último, la iconografía de las piezas analizadas guarda las normas del Concilio de Trento y puede decirse que no se encontraron casos fuera de lo establecido. Se cuenta con representaciones de los temas que habitualmente se reproducen durante la época del Virreinato, prevalecen los relacionados con la Virgen María, los Arcángeles, Cristo y el Niño Jesús, aunque deseamos aclarar que, en este último caso, se trata de imágenes que formaron parte de otros conjuntos, y que, hoy en día, los encontramos aislados.

En cuanto a las demás devociones, hay gran diversidad, aunque hubo algunas que predominaron como la de San Juan Evangelista, San José, San Joaquín y San Francisco de Asís.

Uno de los temas iconográficos que más llamó nuestra atención fue el de la Trinidad Antropomorfa donde aparecen las tres Personas con la misma representación humana; sus rostros son idénticos y no hay ningún símbolo que los diferencie. Ya iniciamos una investigación en torno a este interesante iconografía, un primer avance se encuentra en prensa. Hemos encontrado que, durante los siglos XVII y XVIII, fue común representar así a la Trinidad, tanto en escultura como en pintura; parece ser que está inspirada en el pasaje bíblico del Antiguo Testamento de la "Teofanía de Hambre", que se refiere a la aparición de Dios a Abraham en forma de tres jóvenes iguales (Gen. XVIII, 1-15), casi siempre se identificó a cada Persona a partir de sus

**REPRESENTACIONES ICONOGRAFICAS  
FRECUENCIA**



- Se examinaron además 24 temas que aparecen representados una sola vez.

-No se incluyen los 6 personajes varlos.

símbolos: el sol para el Padre, el cordero para el Hijo y la paloma para el Espíritu Santo; el relieve que estudiamos en Tepotzotlán carece de estos atributos, sin embargo como la obra está incompleta, pensamos que tal vez los tuvo originalmente. (Fig.18)

Un caso de escultura de retrato sería la de San Ignacio de Loyola; se trata de una imagen de vestir de las llamadas "de candelero" donde sólo se talló la anatomía del cuerpo para ser cubierta por los ropajes de tela. (Fig.19) El rostro es de hecho el retrato del fundador de la Compañía de Jesús y, aunque no es un trabajo que se distinga por su buen oficio, el autor tuvo buen cuidado de hacer el rostro conforme la tradición señalada, en base a la mascarilla que se tomó del cadáver del santo. (5)

También "retrato" -aunque no tenemos constancia de su físico- debe ser la imagen funeraria de don Pedro Ruiz de Ahumada, gran benefactor de Tepotzotlán gracias al cual se inició la construcción del colegio noviciado jesuita a principios del siglo XVII, es además un testimonio de cómo se vestían los personajes de su tiempo. (Fig.20)

Finalmente, deseamos comentar sobre la imagen que es conocida como San Pablo Miki, de hecho, debido a que no hay atributos que los identifiquen, podría ser cualquiera de los otros dos compañeros de martirio: san Diego Kisai o san Juan Goto, ya que según la tradición, los tres jesuitas fueron sacrificados en Japón junto con el santo mexica

no Felipe de Jesús. En la cara posterior, en la oquedad central, se observa una inscripción con caracteres orientales la cual pedimos a personas que saben el idioma japonés que la tradujeran. Aunque las versiones no fueron del todo iguales, en ningún caso mencionaron el nombre del personaje y solamente coincidieron en que la inscripción dice que "... es una imagen de gran veneración..." Como se vé, es notable su hieratismo y aunque la tradición lo considera ejecutado en Filipinas -cosa que podría ser dado el carácter rudimentario de su talla- el estofado puede considerarse novohispano. (Fig.21)

\* \* \*

Deseamos finalizar con una última reflexión: no es posible que sigamos ajenos a uno de los acervos más importantes del arte colonial mexicano; talla y policromía nos hablan de una de las labores más sobresalientes que debemos conservar y difundir.

Es indispensable que se realicen estudios regionales de retablos, de imágenes exentas y procesionales, así como de aquellas de menor tamaño, de carácter doméstico, pues a medida que se vaya complementando el panorama de quehacer escultórico del período colonial, sabremos si lo que aquí hemos definido como "identidad de la escultura novohispana" es realmente válido o debe modificarse. Tenemos la certeza de que las futuras investigaciones contribuirán a dar un paso más en este vasto campo del arte mexicano.

CAPITULO VI

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Angulo Iñiguez, Diego, et. al. Historia del Arte Hispano-americano, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1950, T. II p. 268
2. Bernales, Jorge et. al. Imagineros Andaluces de los Siglos de Oro, Sevilla, Edit. Andaluzas Unidas, 1986, p. 19
3. Bernales, Jorge, Escultura Montañesina en América, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1981, pp. 505-508.
4. Vargas Lugo, Elisa, "El Paradigma de la Escultura Barroca Mexicana", La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular, México, U.N.A.M., I.I.E., 1979, p. 194
5. Maquiver, Consuelo, "San Ignacio de Loyola", Boletín Museo Frans Mayer, No. 20, Julio - Agosto, 1987, pp. 8-9

ABREVIATURAS

- F.C.E. Fondo de Cultura Económica
- I.N.A.H. Instituto Nacional de Antropología e Historia
- U.N.A.M. Universidad Nacional Autónoma de México
- I.I.E. Instituto de Investigaciones Estéticas
- S.E.D.U.E. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología
- I.I.H. Instituto de Investigaciones Históricas
- M.N.V. Museo Nacional del Virreinato
- M.H. Monumentos Históricos
- A.E.A.A. Archivo Español de Arte y Arqueología
- E.N.C.R.H.M.C.N. Escuela Nacional de Conservación, Restauración  
y Museografía, Manuel Castillo Negrete
- U.A.Q. Universidad Autónoma de Querétaro

BIBLIOGRAFIA

- Acosta, Joseph de P.  
Historia Natural y Moral de las Indias  
Edición preparada por Edmundo O'Gorman  
México, F.C.E., 1962
- Alvarez Arévalo, Miguel  
Algunas Esculturas de la Virgen María en el Arte  
Guatemalteco  
Guatemala, Edit. Impresos Industriales, 1982.
- Alonso, Arnida  
"La Madera del Retablo de San Bernardino de Siena en  
Xochimilco", Boletín, M.H. No. 2  
México, I.N.A.H., 1979, pp. 5-10
- "Tecnología de la Escultura Policromada",  
Boletín, M.H.V. No. 4  
México, I.N.A.H., 1987, pp. 8-10
- Anaya Laríos, José Rodolfo  
Historia de la Escultura Queretana  
México, U.A.Q., 1987
- Angulo Iniguez, Diego  
"Dos Menas en México", Archivo Español de Arte y  
Arqueología, No. 31  
Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935, pp. 131-152
- Historia del Arte Hispánicoamericano  
Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1950, T. II
- Balbuena, Bernardo de  
La Grandexa Mexicana  
México, Edit. Porrúa, 1985  
"Sepan Cuantos ...." No. 200
- Bargellini, Clara  
"Escultura y Retablos del S. XVIII", Historia del Arte  
Mexicano  
México, Edit. Salvat, 1986, T. 8, pp. 1136-1153
- Barrio Lorentot, Francisco del  
Ordenanzas de Premios de la Nueva España  
México, Secretaría de Gobernación, 1920
- Benavente, Fr. Toribio de  
Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva  
España y de los Naturales de ella.  
Edición preparada por Edmundo O'Gorman  
México, U.N.A.M., I.I.H., 1971

Berlin, Heinrich

"The High Altar of Huejotzingo", The Americas.  
Washington, D.C., Academy of American Franciscan  
History, 1958, Vol. IV, No. 1, pp. 63-73

Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala  
Guatemala, Edit. Ministerio de Educación Pública, 1952

Bernalde Ballesteros, Jorge

Alonso Cano en Sevilla

Sevilla, Publicaciones Ecma. Diputación Provincial de  
Sevilla, 1976.

"Arte Hispalense" No. 11

Escultura Montañesina en América

Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos, 1981.

Imagineros Andaluces de los Siglos de Oro

Sevilla, Edit. Andalusas Unidas, S.A., 1986

Bonnasia, Pierre

Vocabulario Básico de la Historia Medieval

Barcelona, Edit. Crítica, Grupo Edit. Grijalbo, 1983

Carrera Stampa, Manuel

Los Gremios Mexicanos. La Organización Gremial  
en Nueva España 1521-1821

México, E.D.I.A.P.S.A., 1954

Carrillo y Geriel, Abelardo

Imaginería Popular Novohispana

México, Edit. Mexicanas, 1950

"Enciclopedia Mexicana de Arte". T.I.

Casas, Fr. Bartolomé de las

Apologética Historia Sumaria

Edición preparada por Edmundo O'Gorman

México, U.N.A.M., I.I.H., 1967

Castro Gutiérrez, Felipe

La Extinción de la Artesanía Gremial

México, U.N.A.M., I.I.H., 1986

Castro Iral, Antonio, et.al.

Veinte Siglos de Arte Mexicano

México, Museo de Arte Moderno de N. York e I.N.A.H., 1940

Castro Morales, Efraín

"Juan Montero, Ensamblador y Arquitecto Novohispano

del S. XVIII", Boletín, M.H. No. 6

México, I.N.A.H., 1981, pp. 3-26

"Manuel de Nava, un Escultor y Ensamblador

Mexicano de los S. XVII-XVIII", Museo Mexicano  
México, 1983, No. 1, pp. 31-69

Castro Morales, Efraín y Aracida Alonso  
Churubusco, Colecciones de la Iglesia y Ex-Convento  
de Nuestra Señora de los Angeles  
México, I.N.A.H., 1981

Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural  
México, S.E.D.U.E. y Fomento Cultural SAMARX, 1986

Cervantes de Salazar, Francisco  
México en 1554  
México, U.N.A.M., 1964  
"Biblioteca del Estudiante Universitario", No. 3

Clavijero, Francisco Javier  
Historia Antigua de México  
México, Edit. Porrúa, 1974  
"Sepan Cuantos ..." No. 29

Concilio Tercero Provincial Mexicano  
Publicado por Mariano Calvés Rivera  
Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marañ, 1870

Cora, H.A., et. al  
Wood. Structure and Identification  
U.S.A., Syracuse University Press, 1976

Cortés, Hernán  
Cartas de Relación  
Edición preparada por Manuel Alcalá  
México, Edit. Porrúa, 1973  
"Sepan Cuantos ..." No. 7

Cruz y Noya, Fr. Juan de la  
Historia de la Santa y Apostólica Provincia de  
Fredicadores de México en la Nueva España  
México, Librería de Manuel Porrúa, S.A., 1954, Vol. I

Díaz del Castillo, Bernal  
Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España  
México, Edit. Porrúa, 1968.  
"Biblioteca Porrúa, vol. II

Diccionario de Autoridades  
Edición Facsimilar  
Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, 1963, T. III

Diccionario Completo de la Lengua Española  
México, Herrero Hermanos Sucesores, 1906

Diccionario de la Lengua Castellana  
Madrid, Imprenta de la Real Academia Española,  
Viuda de Francisco del Hierro, 1732.

Doerner, Max  
Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte  
Versión española por Pedro Reverte  
Zaragoza, Edit. Luis Vivas, 1965

La Escultura en Andalucía, S. XV a XVIII. Museo  
Nacional de Escultura de Valladolid  
Valladolid, Imprenta Sever-Cusats, 1984. (Catálogo)

La Escultura en México, S. XVI al XIX, Museo Frans Mayer  
México, U.N.A.M., 1984. (Catálogo)

Esquitín Lastiri, Ma. del Carmen y José Eduardo Silva  
Escultura Policromada. Aspectos Histórico, Tecnológico,  
Científico y su Relación con la Restauración  
México, E.N.C.R.N.M.C.N., I.N.A.M., 1983 (tesis)

Fernández, Justino  
Arte Mexicano, de sus Orígenes a Nuestros Días  
México, Edit. Porrúa, 1975.

Gallo, Antonio  
Escultura Colonial en Guatemala  
Guatemala, Edic. de la Direc. Gral. de Cultura y Bellas Artes,  
1979  
"Cuadernos de Arte", No. 3

García Gainsa, Ma. Concepción  
La Escultura Romanista en Navarra  
Famplona, Institución Príncipe de Viena, Dip. Foral  
de Navarra, 1989.

García Olloqui, Ma. Victoria  
La Saldana  
Sevilla, Publicaciones de la Ecma, Diputación Provincial  
de Sevilla, 1978,  
"Arte Hispalense", No. 19

García Salinero, Fernando  
Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro  
Madrid, Real Academia Española, 1968.

Genelli Carreri, Giovanni Francisco  
Viaje a la Nueva España  
México, U.N.A.M., 1983

Gettens, Rutheford y George L. Stout.  
Fainting Materials. A Short Encyclopaedia.  
New York, Dover Publications, Inc., 1966

Gómez Moreno, Manuel  
Las Águilas del Renacimiento Español  
Madrid, Inst. Diego Velázquez, 1941

La Gran Época de la Escultura Española  
Barcelona, Edit. Noguer, 1970

La Inmaculada en la Escultura Española  
Santander, Universidad Pontificia, 1955

Gómez Moreno, Ma. Elena  
Breve Historia de la Escultura Española  
Madrid, Misiones de Arte, 1935

González Angulo, Jorge  
"Los Cremlins de Artesanos y la Escultura Urbana",  
Ciudad de México. Ensayo de Construcción de una Historia  
México, I.N.A.H., 1978  
"Colección Científica", No. 61, pp. 25-36

Guía de las Actas de Cabildo de la Ciudad de  
México, S. XVI  
Dirección: Edmundo O'Gorman  
México, F.C.E., Depto. del Distrito Federal, 1970.

Hernández Díaz, José  
Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz (1568-1649)  
Sevilla, Publicaciones Ecma. Diputación Provincial de  
Sevilla, 1976  
"Arte Hispalense", No. 10

Herranz, Eugenio  
El Arte de Dorar  
Madrid, Edit. Donat, S.A., 1967

Imaginería Virreinal Guatemala y Mexico  
México, N.W.V., I.N.A.H., 1987. (Catálogo)

Instrucciones que los Virreyes de Nueva España Dejaron  
a sus Sucesores  
México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1873. T. I  
"Biblioteca Histórica de la Iberia", T. XII

Kellemen, Pál  
Baroque and Rococo in Latin America  
New York, Dover Publications, Inc., 1967

Kubler, George  
La Configuración del Tiempo  
Traducción de Jorge Luján Muñoz  
Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975

Kubler, Gorge y Martín Soria  
Art and Architecture in Spain and Portugal and their  
American Dominions, 1500 to 1800  
London, The Pelican History of Art, 1959, pp. 123-182

López de Gómara, Francisco.  
Historia de las Indias y Conquista de México  
Reimpresión de la edición facsimilar de 1552  
México, CONDUMEX, 1978.

La Madera  
Barcelona, Edit. Blume, 1980.

Manrique, Jorge Alberto  
"El Manierismo en Nueva España: Letras y Artes",  
Anales del I.I.E. No. 45  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1976, pp. 107-116

\_\_\_\_\_ "Reflexión sobre el Manierismo en México",  
Anales del I.I.E. No. 40  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1971, pp. 21-42

Maquívar, Ma. del Consuelo  
"Escultura y Retablos. Siglos XVI-XVII", Historia  
del Arte Mexicano  
México, Edit. Salvat, 1982, T. IV, pp. 1102-1135

\_\_\_\_\_ "San Ignacio de Loyola", Boletín, Museo Franz  
Mayer  
México, Museo Franz Mayer, 1987, No. 20, pp. 8-9

\_\_\_\_\_ "Notas sobre la Escultura Novohispana del S. XVI",  
Estudios acerca del Arte Novohispano. Homenaje a Elisa  
Vargas Lugo  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1983, pp. 83-88

Maquívar, Ma. del Consuelo et. al.  
Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Guía Oficial  
México, I.N.A.H., 1981

Martínez López, Ma. Cecilia y Fernando Sánchez Martínez  
"Estudio sobre la Madera". El Mueble Mexicano.  
Historia, Evolución e Influencias  
México, Fomento Cultural Banamex, 1985, pp. 135-149

Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico:

La Madera

México, I.N.A.H., Depto. de Prehistoria, 1985  
"Cuadernos de Trabajo" No. 29

Marroquí, José Ma.  
La Ciudad de México  
México, Jesús Medina Edit., 1969 3 vols.

Maza, Francisco de la  
"Los Retablos Dorados de Nueva España", Enciclopedia  
Mexicana de Arte. No. 9  
México, Ediciones Mexicanas, S.A., 1950

Maza, Francisco de la, et. al.  
Cuarenta Siglos de Arte Mexicano  
México, Edit. Herrero, 1981, vol. III

Nandieta, Fr. Gerónimo de  
Historia Eclesiástica Indiana  
México, Edit. Porrúa, 1971

Meyer, F.S.  
Manual de Ornamentación  
Barcelona, Edit. Gustavo Gili, S.A., 1965

Moreno Villa, José  
La Escultura Colonial Mexicana  
México, El Colegio de México, 1942

Moyssén, Xavier  
Estofados en la Nueva España  
México, Edit. de Arte Comermax, 1978

México, Angustia de sus Cristos  
México, I.N.A.H., 1967

Muñoz Camargo, Diego  
Historia de Tlaxcala  
México, Publicaciones del Ateneo Nacional de Ciencias  
y Artes de México, 1947

Muriel, Josefina  
Hospitales de la Nueva España  
México, Edit. Jus, 1960. T. II

Museo de Artes Religiosas. Guía Oficial  
México, I.N.A.H., s/f

Obregón, Gonzalo  
Izpozotlán. Guía Oficial  
México, I.N.A.H., 1961

Orosco y Barra, Manuel  
Historia de la Dominación Española en México  
México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa  
e Hijos, 1938, T. 1.

Pacheco, Francisco  
Arte de la Pintura  
Madrid, Editorial Maestre, 1956, 2 vols.

Read, Herbert  
The Art of Sculpture  
New Jersey, Princeton University Press, 1977.

Reyes, Conatantino, et. al.  
Museo Nacional del Virreinato. Guía Oficial.  
México, I.N.A.H., 1967

Rodríguez Lozano y Manuel Toussaint.  
Escultura Colonial en México. Imagenes Coloniales.  
México, U.N.A.M., 1961

Rojas, Pedro  
Historia General del Arte Mexicano  
México, Edit. Hermanos, S.A., 1969, vol. II

Romero de Terreros, Manuel  
El Arte en México durante el Virreinato  
México, Edit. Porrúa, 1951

Las Artes Industriales en la Nueva España  
México, BANAMEX, 1982

Braves Apuntes sobre Escultura Colonial de  
los Siglos XVII-XVIII en México  
México, S.E.P., 1930  
"Series de Arte" No. 1

El Sacramento y Ecueménico Concilio de Trento  
Traducido al castellano por Ignacio López de Ayala  
Madrid, Imprenta que fue de García, 1819.

Sahagún, Fr. Bernardino de  
Historia General de las Cosas de la Nueva España  
México, Edit. Porrúa, 1975.

Salazar de Garsa, Nuria  
"Juan José Rodríguez, Pintor y Dorador y Joaquín  
Benítez, Maestro Ensamblador", Boletín M.H. No. 3  
México, I.N.A.H., 1979, pp. 33-36

Sánchez-Mesa Martín, Domingo  
Técnica de la Escultura Policromada Granadina  
Granada, Universidad de Granada, 1971.  
"Colección Monográfica" No. 17

Toussaint, Manuel  
Arte Colonial en México  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1962

Fintura Colonial en México  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1965

"La Escultura Funeraria en la Nueva España"  
Anales I.I.E. No. 11  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1944, pp. 41-58

Torquemada, Fr. Juan de  
Monarquía Indiana  
México, Edit. Porrúa, 1975, vols. II y III

Tovar de Teresa, Guillermo  
México Barroco  
México, S.A.H.O.P., 1981

Fintura y Escultura del Renacimiento  
en México  
México, I.N.A.H., 1978

"Documentos Relativos a los Proyectos y la  
Construcción del Establo de los Reyes de la Catedral de  
México", Catedral de México. Establo de los Reyes  
México, S.E.D.U.E., 1985, pp. 3-68

Ussel C., Alina  
Esculturas de la Virgen María en Nueva España  
México, I.N.A.H., 1975  
"Colección Científica" No. 24

Vargas Lugo, Elisa  
"Esculturas", Franz Mayer. Una Colección  
México, BANCRESER, 1984, pp. 105-141

"El Paradigma de la Escultura Barroca".  
Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1979, pp. 167-208

Vázquez Santa Ana, Higinio, et. al.  
Tepeztotlán, Guía para conocer el Museo Histórico  
que antaño fuera Colegio de Jesuitas  
México, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado  
de Tlaxcala, 1929.

Vetancurt, Fr. Agustín de  
Teatro Mexicano  
México, Edit. Porrúa, 1971

Victoria, José Guadalupe  
Pintura y Sociedad en Nueva España. Siglo XVI  
México, U.N.A.M., I.I.E., 1986

Wattenberg, Federico  
Museo Nacional de Escultura de Valladolid  
Madrid, Aguilar Ediciones, 1972

Weckmann, Luis  
La Herencia Medieval de México  
México, El Colegio de México, 1984, T. II

Wilder Weissman, Elizabeth  
Mexico in Sculpture 1521-1821  
Cambridge, Harvard University Press, 1950

Wittkower, Rudolf  
La Escultura, Procesos y Principios  
Madrid, Alianza Editorial, 1983

Wiffilin, Enrique  
Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte  
Madrid, España Calpe, S.A., 1961.

APENDICE

"Mas despues que fueron cristianos, y vieron  
nuestras indgenas de Flandes y de Italia, no  
hay retablo ni imagen por prima que sea, que  
no la retraten y contrahagan; puse de bulto,  
de palo o de hueso, las labras tan menudas y  
curiosas, que por cosa muy de ver las llevan  
a España..."

FRAY GERONIMO DE MENDIETA

A continuación se presentan las Ordenanzas recopiladas por Francisco del Barrio Lorenzot del Libro Becerro Antiquo.

Deseamos advertir que hemos transcrito las mismas con algunas modificaciones, las cuales de ninguna manera afectan la esencia de su redacción. Se colocaron signos de puntuación donde se consideró necesario, al igual que se suprimieron vocablos para facilitar la lectura y comprensión del texto; asimismo se corrigió la ortografía de algunas palabras.

ORDENANZAS DE LOS OFICIOS DE CARPINTEROS,  
ENTALLADORES, ENSAMBLADORES Y VIOLEROS

1568

(f. 190v.) Título de las ordenanzas y examen que han de guardar los carpinteros de lo blanco y de lo prieto y entalladores y ensambladores y violeros; es lo siguiente:

Primeramente, ninguna persona, regatón, ni carpintero, puede comprar nada ra dentro de cuatro leguas de la Ciudad de México, o labrada o por labrar, en que se entienda: sillas, mesas, escritorios, cajas, puertas, ventanas y otras maderas necesarias en que son vigas de carro, tablas, viquetas y otras maderas para el bien de la República. Que les dejen venir a la plaza de esta ciudad para que los vecinos de ella la compren para hacer sus obras y aparejamientos de sus casas; so pena de cincuenta pesos de oro común, repartido en cuatro partes: una, para la Cámara de su Magestad; otra, para obras públicas de esta ciudad; la otra, para gastos del dicho oficio y la otra, para

Queda señalado el sitio donde se puede adquirir la materia prima para los diferentes trabajos del gremio.

el que lo denunciare. Asimismo, pierda la dicha madera y se reparta según y como está dicho arriba por la primera vez, y la segunda, la pena doblada y diez días de cárcel; por la tercera, la pena tres doblada y desterrado de esta ciudad para dos años precisos.

(f. 191)

Se prohíbe la reventa de obras hechas por españoles e indígenas no examinados.

Ordenamos y mandamos que ningún regatón pueda comprar de los indios, ni de español, ninguna obra hecha de madera para tornar a vender habiéndola beneficiado, si no fuere oficial examinado de los dichos oficios; so pena de diez pesos de oro de minas, aplicados según y conforme arriba está dicho.

Se prohíbe la libre compra de herramientas que lleguen de España.

Mandamos que si en algún tiempo se trajere de los reinos de Castilla a esta ciudad, alguna ataracea, clavos o bisagras, herraje de camas o herramientas del dicho oficio, ningún oficial sea osado a lo comprar, so pena de diez pesos de minas, aplicados según y conforme está dicho, y si lo comprare, sea obligado dentro de tres días, de manifestar al Alcalde y veedores del dicho ofi-

cio, para que ellos lo hagan saber a los demás oficiales y lo repartan entre ellos.

Mandamos que ninguna persona de cualquier calidad que sea, que comprare madera de la que viene de esta ciudad para la tornar a revender, no lo pueda hacer sin que primero la manifieste al alcalde y veedores de dicho oficio, para que ellos lo hagan saber a los demás oficiales, y que tomen la que hubieren de menester para usar en sus oficios; la demás que quedare y la comprare el regatón por tanto cualquier vecino de la ciudad, jurando que es para labrar su casa y entiéndese que ha de ser dentro de tres días como la hubiere manifestado y pasado los tres días, la pueda vender a quien quisiere; lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común, aplicados según y conforme arriba está dicho.

Mandamos que en el día de año nuevo, sean elegidos un alcalde y dos veedores del dicho oficio, personas de buena fama y conciencia, para que estos requieran cuando alguna madera se hubiere de comprar y hagan lo contenido en estas dichas órde

Se prohíbe la venta de madera mexicana sin la autorización del alcalde. (En las correcciones se insiste que la madera se reparta por sorteo).

Procedimiento para la elección anual del alcalde y los veedores.

nanzas. Después de así elegidos, el alcalde y los diputados vayan el primer día de Cabildo para que allí la solemnidad y juramento que en tal caso se requiere y allí se les dé poder cumplido para hacer y cumplir lo contenido en la dichas ordenanzas.

Para que más en perfección se hagan de aquí en adelante las obras de los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, de los entalladores, ensambladores y violeros y que de aquí en adelante ningún oficial de los susodichos, se pueda poner tienda del dicho oficio, así el vecino de esta ciudad como el de fuera, hasta tanto que no sea examinado y visto por el alcalde alarife del dicho oficio con dos acompañantes, este tal que si fuere visto por

(f. 192) ellos examinado y siendo hábil y paciente, pueda poner la dicha tienda y usar el dicho oficio; el forastero que a ella viniere, si fuere mozo, no pueda ser examinado hasta tanto que resida y labore dos meses del año con maestros examinados del dicho oficio y si el tal forastero fuere casado, pueda ser examinado cada y cuando que lo pidiere y siendo examinado como dicho es, pueda tomar obras y poner la dicha tienda

Obligación de estar examinado para poner tienda.

Requisitos para que pueda examinarse el oficial forastero.

con tanto que dé fianzas de cien pesos pa  
ra las maderas que le fueren entregadas  
para las obras que hubiere de hacer, y el  
que de otra manera tomare las dichas obras  
o pusiere tienda de cualesquiera de los  
dichos oficios y lo contrario haciendo,  
incurra en pena de cincuenta pesos de oro  
común aplicados según y como arriba está  
dicho.

Mandamos que ningún oficial de cual  
quiera de los dichos oficios, no pueda  
dar traza ni hacer condiciones de más can  
tidad de la que fuere dada en el dicho  
examen, y hasta estar facultado, pueda en  
esta ciudad, y fuera de ella, dar traza y  
hacer condiciones, aunque si la dicha obra  
hubiere de salir a remate, lo ha de hacer  
saber a los demás oficiales y pregonar  
para que todos lo sepan y puedan hablar en  
la tal obra y dar su baja; se ha de prego  
nar tres días antes del día del remate y  
lo contrario haciendo incurra en pena de  
veinte pesos de oro común, aplicados se  
gún y conforme arriba está dicho y diez  
días de cárcel por la primera vez, y por  
la segunda la pena doblada.

Condiciones para que  
los oficiales puedan  
firmar contratos de  
trabajo.

El maestro español podrá trabajar en la Nueva España hasta que presente al Cabildo su carta de examen expedida por las autoridades españolas.

oficios arriba dichos, en tanto que no fuere examinado en esta tierra o en los Reinos de Castilla, no pueda hablar en ninguna obra hasta tanto que sea examinado, y vista su habilidad se basta para poder hablar en las dichas obras con que los señores de ellas lo quieran, y si el tal oficial fuere examinado en los Reinos de Castilla y viniere a estas partes y quisiere hablar en las dichas obras o poner la dicha tienda, no lo pueda hacer hasta tanto que haya mostrado su carta de examen al dicho alcalde y veedor, junto con el escribano del Cabildo, para que se vea y compruebe si la dicha carta es válida para poder usar de ella, y lo contrario haciendo incurra en pena de diez pesos de menos aplicada como dicho es.

Los aprendices debían permanecer con el maestro del taller, un mínimo de seis años (En las correcciones se omitió el tiempo que debían permanecer en el taller).

Mandamos que ningún oficial de los dichos oficios, pueda tomar mozo para aprender el dicho oficio, por menos tiempo de seis años para aprender las obras de afuera, y para aprender las de la tierra, no por menos tiempo de cuatro años, porque sirviendo los tales mozos el dicho oficio en este tiempo, a los oficiales

puedan bien aprender y salir maestros de los dichos oficios; el oficial que mozo tomare por menos tiempo de lo que dicho es, caiga en pena de diez pesos de menos aplicados como de uso se conviene y que el mozo sea vuelto a su libertad.

(§.195)

Mandamos que ningún oficial de los dichos oficios, pueda tomar mozo, ora sea para aprendiz, ora sea por obrero, en tanto que estuviere en casa de otro oficial por escritura o por palabra que hayan contraído entre los dos, hasta tanto que sepa del oficial si ha cumplido el tiempo que se concertó, y lo contrario haciendo, incurra en pena de diez pesos de minas, aplicados según y como arriba está declarado.

Prohibido sonsear aprendices y obreros de los talleres sin haber cubierto el compromiso establecido previamente.

Que ningún esclavo, ni negro que fuere de cualquier oficial de los dichos oficios, ora sea comprado por sus dineros, ora sea puesto a aprender el dicho oficio y lo aprendiere, no pueda ser examinado ni poner la dicha tienda, ni hablar en ninguna obra de las de fuera, porque no es razón que los tales negros siendo examinados, se junten con los demás oficiales a tratar cosas del dicho oficio.

Prohibido que los negros y esclavos se examinen para poner tienda.

Se permite a los indios presentar examen y se establece que lo pasen ante vigilancia especial.

Mandamos que los indios de esta ciudad, sean examinados y que tengan cuenta y razón en estos dichos oficios y se señalen para ello personas las más hábiles y suficientes que entre ellos se hallaren, para hacer el dicho examen y se nombren cada año, un Alcalde y dos Veedores, para que éstos tengan cuenta de examinar a todos los oficiales de estos dichos oficios, para que las obras que los dichos indios hicieren, vayan bien acertadas.

Ningún oficial puede trabajar donde otro lo está haciendo, hasta que se termine dicho contrato.

Mandamos que ningún oficial de los dichos oficios no sea osado de ir a labrar obra con ningún señor, a donde otro oficial labrare ni haya labrado hasta tanto que sepa del oficial y del señor de la obra, que ha acabado la obra que tenía comenzada y que no se debe nada del que concertó con él, y lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común, aplicados según y conforme arriba está dicho.

(f. 193v)

Se permite a las viudas mantener la tienda hasta seis meses después de muerto el marido (En las correcciones se suprime el tiempo y se exige la

Mandamos que cualquier mujer de carpintero, de entallador, ensamblador o violero, quedare viuda y quisiere tener tienda del dicho oficio en esta ciudad, pueda tener obreros para sustentar la dicha tienda como si su marido fuese vivo, por tiempo de

presencia de un  
oficial examinado).

seis meses, y que en este tiempo pueda be  
neficiar las obras que su marido dejare  
comenzadas, así de fuera como de la tienda  
da, y que pasados los dichos seis meses,  
no pueda usar el dicho oficio, ni tener  
los dichos obreros, so pena de diez pesos  
de minas aplicados según y conforme arriba  
está dicho.

Condiciones para  
que los oficiales  
puedan valuar las  
obras.

Mandamos que las obras que los ofici  
ciales hacen o hubieren hecho en esta ciudad  
dad o fuera de ella, ningún oficial de los  
dichos oficios no vaya a preciar ninguna  
de las dichas obras, aunque sea llamado  
por los señores de ellas, sin que se halle  
presente el maestro que hubiere hecho la  
dicha obra, para que diga lo que ha labrado  
do y el señor de ella diga si es verdad  
que lo labró, y el dicho oficial entonces  
podrá apreciar las dichas obras; si lo  
apreciare sin estar las partes delante como  
dicho es, incurra en pena de treinta pesos  
de oro, aplicados según y conforme arriba  
está dicho.

Las cosas de que se han de examinar  
los carpinteros, así de la tienda como de  
obras de fuera de lo que cada uno alcanza

(f. 194)

re, así mismo de las cosas que tocan a la Geometría el que de ellas se quisiere examinar tocante a la carpintería, es lo siguiente:

Primeramente Geometría: Ha de saber hacer una cuadra de media naranja, de lazo liso y una cuadra de mocárabes, cuadrada u ochavada, amedinado y sepa hacer una bastida y un ingenio Real y puentes y compuertas con sus alzas y currueñas y albarradas y (.....) de lombardas y de otras tiras muchas y si esto todo no supiere, le examinen de aquello que diere cuenta y razón.

Si el que esto no supiere y fuere lacero, y supiere hacer una cuadra ochavada de lazo liso, con sus pechinas o alhorios a los rincones, y el que esto hiciere hará todo lo que toca al lazo, y en el de aquí abajo anexo a ello tocante.

El que no fuere lacero y supiere hacer una pieza de pares perfilados, con sus limacomares a los astiales, con su guarnición de molduras, podrá entender de aquí abajo, en todas las otras obras; fuera donde se entiende una armadura de limabordón, una puerta, una ventana de molduras y un pólpite y de aquí abajo todo lo anexo y

Requisitos  
para el examen  
que acreditaba  
como carpintero  
de lo blanco.

perteneciente.

El que fuere tendero para examinar se, ha de saber hacer una caja de lazo de (.....) o de puntilla, cono su basa de molduras al romano; otra caja fajada de las dichas molduras y la faja medio labrada. Sepa hacer una mesa de seis piezas, con sus cabezas y bisagras; sepa hacer unas puertas con su postigo y una media moldura a dos haces. Si este tal tendero, en algún tiempo supiere hacer alguna cosa de las obras de fuera, los dichos examinadores lo examinen de aquello que supiere y diere razón, pagando lo que la primera vez.

(f. 104 v.)

Pago de derechos por examen.

Que los oficiales de estos dichos officios que se vinieren a examinar, paguen de derechos al alcalde y examinadores, seis pesos de oro común, y para la caja dos pesos del mismo y el escribano los derechos que le cupieren.

Distribución del dinero obtenido por cada examen.

Si en algún tiempo, el tal oficial que se hubiere examinado o hubiere depreñado más de lo que la primera vez, se examine y quisiere tornar de examinar de lo demás que supiere, los dichos examinadores sean obligados a tornar a examinar y

Los carpinteros te nían una segunda oportunidad para examinarse.

le den su carta de examen de lo que diere cuenta y razón, pagando otro tanto como la primera vez.

Si algún oficial carpintero, se examinase de la tienda y de las obras de fuera juntamente y quisiere usar de ellas, sea obligado a pagar los derechos doblados.

Mandamos que los dichos examinadores sean obligados a tener un libro en que se asienten por escrito todos los oficiales que se examinaren; al tiempo que lo dieren por examinado, se asiente la facultad de que cada uno fuere examinado para que no sea necesario de ir al escribano a preguntárselo, sino que aparezca el día, mes y año; lo firmen de sus nombres los otros examinadores y el que se examinare, porque más claro esté. El libro esté metido de continuo en una caja dedicada, para que se recoja el dinero del dicho oficio; esta caja ha de estar en poder del dicho alcalde y ha de tener los examinadores y el dicho alcalde, teniendo cada uno la suya para que todo ello esté mejor guardado y cuando algún otro se hubiere de hacer, en

Libro donde se asientan todos los nombres de los maestros examinados y control del mismo.

(f. 195)

servicio de Dios y del oficio, los dichos examinadores den parte a todos los oficiales, a los más de ellos y los llamen para que se junten en la parte donde les fuere dicho que se han de juntar; si lo contrario hicieren incurran en pena de diez pesos de oro común para la dicha caja el dicho Alcalde y veedores.

En el día de año nuevo, sean obligados el Alcalde y los veedores a juntarse con todos los demás oficiales examinados en la parte que para ello estuviera nombrada, para que allí se nombren los veedores para el año de adelante y no se pueda nombrar ninguno para el dicho oficio, que no tenga su casa y tienda. Sea hombre de buena fama y conciencia, como arriba está dicho y nombrados los nuevos y los viejos, irán el primer día que haya Cabildo en la ciudad, para que hagan su juramento solemne y se les dé facultad para usar el dicho oficio. Lo contrario haciendo, incurran en pena de diez pesos de minas repartidos según y como arriba está dicho.

En lo que toca al oficio de los entalladores, por ser como son adornadores del Credo Divino, hay muy gran necesidad

Condiciones para el nombramiento anual de los veedores; juramento en el Cabildo.

(f. 195.) de que los tales maestros sean examinados

Los entalladores son considerados "adornadores del Credo Divino" y se establece la necesidad de que se examinen (En las correcciones de las listas adornadores del culto divino).

porque las obras que hicieren sean decentes para ser adoradas, porque hasta ahora somos informados que por ser tierra nueva y haber habido falta de maestros del dicho arte, hay muchos que tienen por granjería de nombrarse y no lo son; van a engañar a los pueblos de los indios, se conciertan y reciben dineros y compran la obra hecha a los indios, sin ser buena ni decente para el dicho ornato, para lo cual mandamos que ninguna persona o personas, puedan comprar, ni usar el dicho arte si no fuere examinado por tal maestro; lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común reparados según y como ahora está dicho.

Las cosas en que se han de examinar los maestros que hubieren de usar el dicho arte:

Requisitos para el examen de los entalladores: retablos.

Primeramente el tal maestro para ser examinado, ha de saber ordenar, dibujar, trazar, elegir y sacar de una montea, una planta o plantas si hubieren muchos cuerpos; la dicha monte gobernándolo todo por razón conforme a buena arquitectura, de la cual arquitectura se le ha de tomar cuenta por

(f. 195<sup>v</sup>) de que los tales maestros sean examinados

Los entalladores son considerados "adornadores del Credo Divino" y se establece la necesidad de que se examinen (En las correcciones se les llama adornadores del culto divino).

porque las obras que hicieren sean decentes para ser adoradas, porque hasta ahora somos informados que por ser tierra nueva y haber habido falta de maestros del dicho arte, hay muchos que tienen por granjería de nombrarse y no lo son; van a engañar a los pueblos de los indios, se conciertan y reciben dineros y compran la obra hecha a los indios, sin ser buena ni decente para el dicho ornato, para lo cual mandamos que ninguna persona o personas, puedan comprar, ni usar el dicho arte si no fuere examinado por tal maestro; lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común reparados según y como ahora está dicho.

Las cosas en que se han de examinar los maestros que hubieren de usar el dicho arte:

Requisitos para el examen de los entalladores: retablos.

Primeramente el tal maestro para ser examinado, ha de saber ordenar, dibujar, trazar, elegir y sacar de una montea, una planta o plantas si hubieren muchos cuerpos; la dicha monte gobernándolo todo por razón conforme a buena arquitectura, de la cual arquitectura se le ha de tomar cuenta por

Talla de imágenes.

(§ 196)

ticularmente de los miembros de ella, con lo que tocara a los cinco géneros que son: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto; asimismo ha de ser examinado de la talla y de la escultura, tomando razón de cada cosa por práctica y teórica y demostración para que en todo en lo que está facultado, quedare examinado, podrá usar el dicho arte y tener tienda y tomar obras de todo lo de ello antedicho. El que no diere cuenta y razón de todo lo arriba dicho, que no pueda tomar obra de menor cantidad del que fuere examinado, así de madera como de piedra, y el que lo contrario hiciere, incurra en pena de veinte pesos de oro de minas repartidos según y como arriba está dicho.

Se utilizan sabon términos: entallador y escultor.

El alcalde de los carpinteros nombra un oficial entre los entalladores para que en unión con los veedores

Para examinar el tal maestro de entallador y escultor, pueda el Alcalde del dicho oficio de los carpinteros, nombrar un oficial de los que tuvieran tienda en esta ciudad, para que examinen bajo juramento. El tal oficial para que use el dicho arte de entallador y escultor y el tal maestro para hacer el dicho examen, se junta con el alcalde y los veedores del dicho oficio de los carpinteros; el oficial que fuere llama

de los carpinteros, presidan los exámenes de los entalladores.

Obligación de formar parte de los jurados de exámenes.

Se prohíbe a los pintores hacer trabajos de talla y viceversa.

do y no quisiere venir, incurra en pena de diez pesos de oro común, aplicados según y como arriba está dicho y otro tanto al oficial que tuviere tienda o hiciere las dichas obras en esta ciudad o fuera de ella, o en cualesquiera pueblo de indios o españoles es o sea entallador o carpintero, que siendo llamado y requerido dentro del término que le fuere puesto, sea obligado a venir a dar cuenta de las dichas obras que se hicieren, vayan más bien acertadas, y lo contrario haciendo incurra en la pena dicha.

Mandamos que ningún oficial pintor, ni dorador, no pueda tomar a su cargo hacer alguna obra de talla, ni ensamble, ni obra de madera tocante del dicho oficio de entallador o ensamblador, so pena de treinta pesos de minas aplicados según y como arriba está dicho por la primera vez, y por la segunda, la pena doblada y diez días de cárcel. Asimismo se entiende que el dicho entallador no pueda tomar obra de pintura, ni doradura so las penas de uso declaradas.

(f. 196v.)

Requisitos para el examen de ensamblador (En las correcciones, no se le denomina así sino también se le llama entallador).

Mandamos que el que se hubiere de examinar del oficio de ensamblador, ha de saber un escritorio con dos tapas y su basa de molduras; una silla francesa y una de caderas ataraceada; una cama de campo torneada y ataraceada; una mesa de seis piezas con sus cuerdas y sillas de ataraceas. El tal oficial que no supiere todas las cosas de uso declaradas, se examine de las cosas que supiere y diere cuenta; en tanto que no se examinare de las dichas cosas, no pueda usar de ninguna de ellas, ni tener tienda del tal oficio hasta tanto que sea examinado y dado por tal maestro, so pena de incurrir en la pena de uso declarada.

Mandamos que el oficial carpintero de lo prieto, para ser buen oficial, se ha de examinar de las cosas siguientes:

Requisitos para el examen de carpintero de lo prieto.

Para examinarse ha de saber hacer un muelle o ruedas de aceñas y atahonas; hacer una rípa de molino de aceite, con su husillo y los demás aderezos para estar bien aparejado. Ha de saber hacer un husillo para lajar de vino y un rodezno abierto o cerrado; un cubo para moler tri

(f. 197)

go, un carro herrado y una carreta; una noria y una bomba de cualquier manera que le fuere pedida y otros cualesquiera ingenios que le fueren pedidos para beneficiar las minas. El tal oficial sabiendo todas estas dichas cosas, se podrá examinar del oficio y tener tienda como los demás y tomar cualesquiera obras de las de arriba declaradas; no lo sabiendo lo examinen de aquello que supiere y no de más hasta aquella cantidad que pueda tomar la dicha obra y hablar en ella. Para examinarse el tal oficial, el Alcalde del dicho oficio de los carpinteros y Diputados que entonces fueren elegidos en esta ciudad, llamen un oficial de lo prieto, el que mejor que a la sazón se hallare en esta ciudad de México examinado; juntamente él y el Alcalde diputado, examinen al tal oficial y el tal oficial de lo prieto que para esto fuere llamado y no quisiere venir, incurra en pena de diez pesos, repartidos según y como están declarados; asimismo incurra en la dicha pena, el oficial que pusiere tienda de esto sin ser examinado, o hiciere obras

sin que esté examinado.

Mandamos que el oficial violero, para saber bien su oficio y ser singular de él, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes: que sepa hacer un clavicordio, un clavecínbalo y un monocordio; un laud, una vihuela de arco, un arpa, una vihuela grande de piezas con sus ataraceas y otras vihuelas que son menos que todo esto. El oficial que todo esto no supiere hacer, lo examinen de aquello que diere razón y diere por sus manos bien acabado, y para examinarse el tal oficial, el alcalde carpintero y los dos diputados, tomen consigo un oficial de los sobredichos para que él, el Alcalde y Diputados examinen al tal oficial que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho, y si el tal oficial que para eso fuere llamado, no quisiere venir, incurra en pena de diez pesos de oro común repartidos según y como arriba está dicho; asimismo incurra en la misma pena el oficial que pusiere tienda o hiciere obras sin ser examinado. El menor examen que ha de hacer para poner la dicha tienda, ha de ser examinado de una vihuela grande de piezas,

Requisitos para el examen de violero.

(§. 197.v.)

como dicho es, con una labor de talla de  
incomas con buenas ataraceas y con todas  
las cosas que le pertenecen para buena  
obra, a contento de los examinadores que  
se la vean hacer; que no le enseñe nadie  
a la sazón y el tal oficial que se vinie  
re a examinar y no diere cuenta de ninqu  
na de las dichas cosas, no pueda poner  
tienda en esta ciudad, ni fuera de ella,  
hasta tanto que deprenda las dichas pie  
zas o cualesquiera de ellas, y si el tal  
oficial pusiere la dicha tienda, incurra  
en la dicha pena arriba contenida.

El alcalde y los  
veedores deberán  
hacer inspeccio  
nes cuatrimestra  
les para contro  
lar la calidad -  
de la producción  
de los integran  
tes del gremio.

Mandamos que para que mejor todos en  
tos exámenes, de todos estos oficios, co  
mo son los carpinteros, entalladores, en  
sambladores, violeros y carpinteros de lo  
prieto, usen estos oficios, conviene que  
para que las obras vayan bien hechas de  
todos estos dichos oficios, han de tener  
cuidado el tal Alcalde y veedores, de vi  
sitar de cuatro en cuatro meses a las  
tiendas y obras de fuera, para que no pug  
dan hacer ninguna de las dichas obras,  
falsas ni mal acondicionadas, y que si la  
tal obra estuviere falsa o mal hecha, de

nuncien de ella ante los fieles ejecutores, para que conforme a justicia hagan y despachen en ello.

(f. 198)

Sobre quíénas debían  
presenciar los exámenes.

Mandamos que cada y cuando que se hubiere de examinar algún oficial de los dichos oficios, el alcalde y veedores lo hagan saber a los fieles ejecutores para que uno de ellos, o entre ambos, se hallen presentes de hacer el dicho examen y lo contrario haciendo, incurran en pena de diez pesos de oro común, aplicados según y como arriba está dicho.

Prohibido a los carpinteros realizar obras de albañilería y viceversa.

Mandamos que ningún carpintero, de ninguno de estos dichos oficios, pueda entender en ninguna obra de albañilería, ni dar trasa, ni hacer condiciones en ninguna de ellas, si no fuere en la facultad que le fuere dada de su carpintería.

Asimismo mandamos que ningún albañil, ni cantero, que no pueda dar trasa, ni hacer condiciones, ni hablar, ni tomar a su cargo ninguna de las dichas obras, so pena de cien pesos de minas, a cualesquiera de estos dichos oficios que lo contrario hicieren aplicados según y como arriba está dicho.

Mandamos que si alguno se examinare de todos estos dichos oficios de albañilería y carpintería, que dando cuenta y razón de todas las cosas tocantes y anexas a ellos, lo examinen de todo ello porque así conviene para el bien de esta República.

En la ciudad de México, estando el ilustre Señor (...) en su Ayuntamiento se vieron estas ordenanzas y mandaron que el escribano del Ayuntamiento las lleve al muy excelente Señor Virrey de esta Nueva España, para que vistas por su Excelencia, provea y mande lo que fuere servido conforme a lo que su Magestad proveyó, y mandado puso ante mí, Pedro de Salazar, Escribano público.

(Concuerda con su original Sebastián García Tapia.

(f. 198v.) Es fiel traslado de las que se hallan en el Libro Becerro antiguo de Ordenanzas a foja 203 vuelta).

En la ciudad de México, veintiseis días del mes de octubre de mil quinientos sesenta y ocho años, los señores Presidente y Oidores de la Audiencia Real de la Nueva España, visto lo pedido por parte

La Audiencia confirma y aprueba estas primeras ordenanzas en octubre de 1568.

de los veedores de carpinteros y entalladores de esta ciudad, sobre que se confirman y aprueben las Ordenanzas que fueron hechas para los dichos oficios, dijeron que confirman y confirmaron las dichas Ordenanzas, las cuales mandaron se guarden, cumplan y ejecuten en todo y por todo según y como en ellas se contiene, hasta tanto que otra cosa se prevea y mande lo contrario y así lo mandaron asentar por auto.

Pasó ante mí, Sancho López de Agurto.

(f.199)

En la ciudad de México, cuatro días del mes de noviembre de mil quinientos sesenta y ocho años, ante mí, Antonio Manzo, escribano público de número de esta ciudad por su Magestad, estando en la Plaza Mayor de esta dicha ciudad, delante de la Audiencia Pública y de la Diputación, por voz de Juan Banegas y de Juan de Simancas pregoneros públicos de esta ciudad, delante de la Audiencia Pública y de muchas personas, a altas voces se pregonó lo contenido en estas Ordenanzas según y como en ellas se contiene, siendo testigo Francisco Sánchez, Alonso Moreno y Andrés de Morales, estantes en México y otras personas. Ante mí Antonio

Alonso, Escribano público.

Muy poderoso señor: Bernardino de Aguilar y Pedro de Adonatto, veedores de los oficios de carpinteros y entalladores de esta ciudad, decimos que por el Cabildo y Ayuntamiento de ella se hicieron y ordenaron ciertas Ordenanzas sobre lo tocante a los dichos oficios y conforme a los que V. Ilma. tiene proveído y mandado por parte del dicho Ayuntamiento, se pidió y suplicó al Presidente y Oidores de la Real Audiencia que en vuestro Real Nombre las confirmase para que se pudiesen cumplir y ejecutar, por ser cosa que conviene al bien de esta República y se comitió al Doctor Villalobos vuestro oidor, que en aquella ocasión era semanero, el que las vio y quiso algunas de ellas; en otras enmendó algunas cosas que le pareció que así convenía y hasta entiende que están aprobadas y confirmadas, no se pueden, ni deben guardar, cumplir ni ejecutar.

Se menciona quién fue el oidor que hizo las enmiendas a estas primeras ordenanzas.

De la f. 199 v., a la f. 205 v., se copiaron nuevamente las ordenanzas con cambio de redacción. Seguramente este texto es lo que en los originales debe estar "entre líneas".

(f. 206)

Lunes, treinta días del mes de agosto de mil quinientos y sesenta y ocho años, estando el ilustre Señor (.....) en su Cabildo y Ayuntamiento, vistas estas ordenanzas, mandaron que el escribano de Cabildo de esta

En agosto de 1568 se manda al escribano del Cabildo que traslade las ordenanzas para que la Audiencia las confirme.

Se explica que las enmiendas aparecen entre las líneas del texto original.

dicha ciudad en cumplimiento de lo que por su Magestad está proveído y mandado, haga relación de ellas a la Real Audiencia de esta Nueva España para que vistas, pareciendo ser justas, las manden confirmar para que se puedan pregonar, guardar y cumplir, Pasó ante mí, Pedro de Salazar, escribano público.

Muy poderoso señor, Pedro Donato veedor de los carpinteros y entalladores de esta ciudad de México, digo que el Doctor Villalobos, vuestro oidor, vido las Ordenanzas hechas por el Cabildo de esta ciudad para el uso y ejercicio y en lo que le pareció y debajo de lo que así en ellas enmendó de los dichos oficios y las enmendó y están trasladadas y escritas como por ellas consta y, parte de las cuales hago presentación.

A vuestra Excelencia pido y suplico las mande confirmar para que se pueda guardar y cumplir lo que en ellas contenido y en ello recibiere bien y merced con justicia la cual pido. Pedro Donato.

Es fiel traslado de las que se hayan en el Libro Becerro Antiquo de Ordenanzas (.....) Entre renglones lo que le pareció y debajo de lo que así en ellas enmendó.

ORDENANZAS SOBRE  
LOS ENTALLADORES Y ESCULTORES

1589

(4.207)

El Cabildo, Justicia y Regimiento de esta ciudad de México, dice: Que por parte de los maestros del arte de escultores, en talladores y arquitectos, se ha hecho relación a esta ciudad, que por no haber ordenanzas hechas para los dichos oficios en esta ciudad, se han seguido y siguen muchos daños e inconvenientes a esta República, por causa que muchas personas que no saben, ni entienden los dichos oficios, porque solamente siendo carpinteros y alumnos examinados, se encargan de obras de imaginaria y devoción conque demás de la indecencia (por ser las más cosas de la Iglesia), engañan y defraudan a las partes y muchas veces, no pudiendo salir con las obras, ni acabarlas, se huyen con ellas y con el dinero que para ello se les ha dado. Para aliviar todos los dichos daños y excesos nos pedían y suplicaban mandásemos se hicieran ordenanzas para todo lo susodicho, y habiéndose comuni

El Cabildo explica al virrey la necesidad de que existan ordenanzas específicas que rijen el trabajo de los escultores, entalladores y arquitectos.

cado y consultado por comisión de esta ciudad, con personas peritas y expertas y maestros examinados en lo que a esto tocan, se han hecho y ordenado las ordenanzas siguientes para que Vuestra Excelencia se sirva mandar vean; vistas y siendo cual convienen, las mande aprobar y confirmar para que se pregonen, guarden y cumplan.

Primeramente, que en principio de cada año, el Cabildo y Regimiento de esta (f.201v) ciudad, nombre dos personas para veedores del dicho arte, para todo el año, los cuales juren en el dicho Cabildo, en forma y conforme a derecho de usar bien y fielmente su oficio de veedor y en todo y por todo, hacer que se guarden y cumplan estas ordenanzas, y de lo que en contrario de ellas se hicieren, dar noticia a la Justicia y fieles ejecutores de esta ciudad para que se castiguen conforme a ellas.

De la manera como se debían elegir a los veedores cada año.

Requisitos para el examen de escultor.

Los otros veedores han de examinar a los que les pidieren carta de examen de escultor, de una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y con

postura de ella, por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida, con buena gracia y sabiendo ésta como conviene para ser maestro examinado, se le puede dar título y carta de examen de aquello que fuere examinado maestro ante el escribano del Cabildo y quede la otra carta asentada en el libro de este Cabildo, donde se asientan los exámenes que se hacen en esta ciudad.

Requisitos para el examen de entallador.

Los otros veedores nombrados por esta ciudad, han de examinar los que quisieren ser examinados del oficio y arte de entalladores, de un chapitel corinthio y una columna revistada de talla y follajes de uso romano; de un serafin y de un pajarito; de cortar bien la madera, guardar los campos de la dicha obra y que la sepa dibujar. Siendo maestro hábil en lo susodicho, los dichos veedores puedan dar carta de examen al tal examinado, por la orden de uso contenida.

Lugar donde debían realizarse los exámenes.

Que los dichos exámenes se hayan de hacer y hagan cada uno de ellos, en la casa del veedor que fuere maestro examinado del

(f. 208) arte que pidiere. El examen por causa que pueda obrar y hacer de mano las piezas que se requieren, para que vean cómo las sabe hacer y es hábil para ser maestro examinado.

De cómo se distribuía la multa que se aplica, a los que tenían tienda sin estar examinados.

Que ninguna persona pueda tener tienda de lo susodicho, ni de cualquiera de ello, sin ser examinado por los veedores, nombrados, so pena de pérdida de la obra que en ella tuviere y treinta pesos de minas aplicados por cuartas partes: Cámara, Ciudad, Juez y Denunciador por la primera vez; por la segunda, doblada y por la tercera, la dicha pena doblada y destierro de esta corte por dos años.

Nadie puede realizar ningún trabajo, aunque sea en privado, a menos que esté examinado.

Que ninguna persona, de ningún estado o condición que sea, aunque sea pintor o carpintero, no sea osado, sin ser examinado de lo susodicho, a admitir ni encargarse de hacer obra, así de retablos, como camas u otra cualquiera cosa que toque de ello, para hacer y obrar en su casa, ni en otra ninguna en público, ni a escondido aunque lo haga en casa de maestro examinado; ni puede tener indios de los dichos oficios

en su casa, de suerte que no se haya de encargarse de hacer la tal obra, ninguno que no sea maestro examinado, so la pena de uso contenida, aplicada como dicho es.

Los indigenas quedan liberados de las ordenanzas y pueden realizar su oficio libremente.

Porque a los dichos indios naturales no se puede obligar que en sus oficios y obras que por sus manos hacen, a guardar estas ordenanzas, se declara que: no se entiende con ellos la prohibición y penas susodichas, sino que libremente hagan sus oficios con que ningún español, aunque sea

(f. 308 v) maestro examinado, pueda comprar obra hecha por los dichos indios para volverla a ver en sus tiendas, ni fuera de ellas, so la dicha pena aplicada como dicho es.

Los veedores debían realizar visitas periódicas para constatar la calidad de las obras; aquellas mal ejecutadas serían retiradas de su exhibición.

Que los dichos veedores sean obligados a visitar y visiten las tiendas y casas de las personas que usan el dicho arte, cada quince días o antes si se ofreciere caso urgente y necesario por donde parezca convenir y cualquiera que hallaren que no está hecha y acabada con toda proporción y decencia conforme a buena obra, den razón de ello en la diputación de esta ciudad, para que sea castigado y la justicia y fieles ejecutores, condenen la tal obra

por perdida y en veinte pesos de oro de mi  
nas aplicados por cuartas partes: Cámara,  
Ciudad, Juez y Denunciador y los dichos ve  
dores sean obligados a hacer las dichas vi  
sitas cada quince días por lo menos, so pe  
na de un peso de minas por cada vez que de  
jaren de hacer las dichas visitas, aplica  
dos para los pobres de la cárcel de esta  
ciudad.

Los maestros extran  
jeros debían acredi  
tarse como tales  
ante el Cabildo  
mediante su carta  
de examen.

Que ningún oficial escultor, ni enta  
llador que viniere de fuera de esta ciudad,  
asi de los reinos de Castilla como de otra  
cualquier parte, aunque sea examinado de  
los dichos oficios, no pueda tener tienda  
abierta de los dichos oficios, sin que pri  
mero y ante todas las cosas, haya presenta  
do y presente la carta de examen que truje  
re ante el Cabildo y Regimiento de esta  
ciudad; que conste ser el contenido y re  
frendada la dicha carta y asentada en el  
libro de los exámenes de este Cabildo,  
pueda tener y tenga la tienda abierta de  
los dichos oficios de que fuere examinado  
y no en otra manera, so pena de treinta  
(f. 209) pesos de oro de minas, aplicados por cuar  
tas partes, como dicho es.

Dada en México, a diecisiete días de abril, de mil quinientos ochenta y nueve años; el Licenciado Pablo de Torres, Andrés Vázquez de Aldana, Gaspar Pérez, Alonso Gómez de Cervantes y Alonso Domínguez. Ante mí, Martín Alonso de Fernández, escribano mayor del Cabildo.

En la ciudad de México, a dieciocho días del mes de agosto de mil quinientos ochenta y nueve años, don Alvaro Manrique de Edñiga, Marqués de Villamanrique, Virrey Lugarteniente del Rey nuestro Señor y su Gobernador y Capitán General en esta Nueva España y Nuevo Reino de Galicia y Presidente de la Audiencia y Chancillería Real que en ella reside, habiendo visto estas ordenanzas hechas por el Cabildo, Justicia y Regimiento de esta ciudad sobre los oficios de escultores y entalladores y aprobó y confirmó y mandaba y mandó se guarden y cumplan, y ejecuten en todo y por todo, según y como en ellas se contiene, las justicias de su Magestad no consientan que se excedan, ni vaya contra ellas, y para que nadie las ignore, se pregonen pública

El 18 de agosto de 1589 el virrey Marqués de Villamanrique confirmó las ordenanzas.

mente. El Marqués: Ante mí Juan de Cueva.

El 2 de septiembre de 1589, se pregonaron las ordenanzas junto a los portales de la Audiencia.

En la ciudad de México, a dos días del mes de septiembre de mil quinientos ochenta y nueve años, ante mí, Martín Alonso de Fernández, escribano mayor del Cabildo de esta ciudad, estando en el puente que va de la plaza de esta ciudad, a la calle de San Agustín, junto a los Portales de la Audiencia ordinaria de esta ciudad, en haz de mucha gente, por voz de Melchor Ortíz pregonero público de esta ciudad, se pregonaron las ordenanzas atrás contenidas, hechas por el Cabildo de esta ciudad en dos hojas.

(f.209v.) La confirmación de ellas, hecha por el Virrey de esta Nueva España Marqués de Villamanrique, siendo testigos: Alonso Fernández de Flandes, Diego de Dueñas, Gregorio de Paredes, Miguel Gerónimo y otros muchos. Martín Alonso de Flandes, Escribano Mayor del Cabildo.

Concuerda con su original: Sebastián García de Tapia. Es fiel traslado de las que se hayan en el Libro Becerro Antiquo de Ordenanzas a fojas 27 j.

OTRAS ORDINANZAS

SOBRE LOS ENTALLADORES

1703

Don Francisco Fernández de la Cueva  
Henríquez, Duque de Albuquerque, Marqués  
de Cuellar, Conde de Ledesma y de Güelma,  
Señor de las Villas de Momblotrán la Codo-  
zosa, Sansatía, Mijares, Pedro Bernardo  
Aldrid Dávila, Esteban Villarejo y las  
Cuevas, Comendador de Guadalcanal en la  
Orden de Santiago y de Bentsyan en la de  
Alcántara, Gentilhombre de la Cámara de su  
Majestad, de su Consejo y Capitán General  
(f.210) de esta Nueva España y Presidente de la  
Real Audiencia de ella: Por cuanto don  
Juan de Rojas y otro maestro del arte de  
entallador, por memorial que ante mí pre-  
sentaron, me hicieron relación diciendo  
que, en virtud de mi despacho, me servir  
en contradictorio juicio, de mandarlos se-  
parar y segregar del oficio de carpintería,  
para que cada uno viniese separado debajo  
de sus reglas y preceptos, y que esta no-  
bilísima ciudad les formase ordenanzas.

El maestro entalla-  
dor Juan de Rojas  
solicita al virrey  
Duque de Albuquer-  
que que separe a  
los entalladores  
del gremio de los  
carpinteros.

Las ordenanzas para el gremio de los entalladores pueden usarse en las expedidas anteriormente.

Teniendo presentes las hasta aquí hechas, en cuyo obediencia se habían hecho y formado las que en debida forma presentaban para que me sirviese de mandarlas aprobar y confirmar, por convenir así al servicio de Dios, bien de la causa pública y utilidad de dicho arte; mandando asimismo se observen, guarden y cumplan; pregonando se para ello. Que se vuelvan a esa nobilísima ciudad para que se asienten en sus libros sobre que pedían justicia; dichas ordenanzas son en la forma siguiente:

El 20 de septiembre de 1703, el virrey mandó separar a los entalladores del gremio de los carpinteros.

En cumplimiento de lo resuelto por el Excelentísimo señor Duque de Albuquerque, Virrey gobernador y Capitán General de esta Nueva España, por su decreto de veinte de septiembre de este año, en que se sirvió de mandar separar a los maestros del arte de entallador, del gremio de los carpinteros, para que cada uno corra separado y que se formen ordenanzas teniendo presentes las hechas hasta aquí. Se sirvió V.S. de cometernos la disposición de ellas, para que vistos los capítulos que se hicieren proveer lo conveniente, en cuya conformidad, habiendo conferido y platicado la ma

teria, no sólo con maestros del otro arte,  
(f.210v) sino con personas de inteligencia y buen  
celo de fuera de él; hechas las diligencias  
convenientes para su acierto, se han discu-  
rrido los capítulos siguientes:

Se mandan que se cum-  
plan las ordenanzas  
expedidas en 1589.

Primera, que se guarden y cumplan  
las ordenanzas que para el buen regimiento  
y gobierno de este arte, hizo y formó esta  
nobilísima ciudad, en diecisiete de abril,  
de mil quinientos ochenta y nueve; en su  
conformidad, cada uno hagan elección de dos  
veedores, en la forma que las hacen los de-  
más gremios.

Se señalen los requi-  
sitos para el examen  
de entallador.

El que se hubiere de examinar en este  
arte de entallador, ha de ser de todas las  
cinco órdenes de que se componen la arquitec-  
tura, que son: toscana, dórica, jónica,  
corintia y compósita de un cuerpo. Sacar  
plantas y montes con todo arte y dibujos;  
señalar macizos, descubrir miembros, dise-  
ñar cuerpos, proporcionar remates y todo  
lo que pertenece al dicho arte como lo en-  
señan las buenas reglas.

No puedan los veedores hacer ningún  
examen si no es estando presentes los maes-

Los veedores deberán hacer los exámenes en presencia de todos los maestros.

Los entalladores pueden esculpir en cualquier material.

Sólo los maestros examinados pueden participar en las subastas y concursos.

tros que se hayaren en esta ciudad, por excusar la malicia que puede haber en ellos y ser necesario mucho cuidado; el que no se hiciere en esta forma, sea nulo y no corra y habiendo avisado los tales veedores a los maestros por escrito, o de palabra, y señalándoles día y lugar en no asistiendo o faltando, aunque el mayor número de los maestros o todos, puedan proceder los veedores a su examen porque procediendo citación, no le ha de parar perjuicio al que pide examen.

Los maestros examinados de este arte, puedan hacer esculturas, talla y arquitectura en cualquier materia como lo hacen comunmente en lo que le es tocante y pertinente a su arte y ha sido costumbre.

Cada y cuando que acaeciere que alguna obra salga a la almoneda a rematarse, no pueda hablar, ni hacer postura en olla, el que no fuere examinado en este arte, pena de diez pesos oro común aplicados por tercias partes: Cámara de su Magestad, Juez y denunciador.

Por quanto los retablos y esculturas

Se insiste en vigilar de manera especial las esculturas de los retablos para que estén hechas conforme lo establece la devoción.

Se quitarán de los retablos las imágenes que estén mal hechas y se le dará al autor un lapso de seis meses para que se examine si es que no lo está.

de imágenes, como cosa de tanta devoción y del culto divino, deben hacerse con toda perfección y arte y se experimentan en muchos pueblos y ciudades, que se han hecho y hacen retablos de imágenes tan imperfectos que quitan la devoción engañando los que los hacen a los pobres indios y también a los españoles llevándoseles el dinero con que pudieran hacer perfectas las obras en corrieran por maestros y personas peritas. Por tanto, para remedio de este engaño y daño conocido, se pone por ordenanza que los veedores que fueren de dicho arte, puedan ellos, o uno o dos personas maestras que nombren, salir a los pueblos y ciudades a ver y reconocer dichas obras y hayando que no están dispuestas conforme el arte, ni por maestro examinado, las quite a quien las hiciere y las acabe y perfeccione; si el que corriere con las tales obras, fuere oficial hábil y capaz para ser examinado, ni se le moleste, pero se le aperciba se examine dentro de seis meses y no lo haciendo, no se les permita hacer otra obra, antes se procederá contra él a lo que

hubiere lugar en derecho, en visto de lo cual les acudan las justicias, dándoles (f.211v.) el auxilio que pidieren y necesitaren.

Se tomen como base las ordenanzas para pintores de 1686 y se prohíbe también que los indios hagan esculturas de imágenes de santos, sin estar examinados.

Los indios pueden realizar libremente tallas de cualquier tema, que no sean imágenes santas, sin estar examinados.

Por cuanto en las ordenanzas de los pintores y doradores, hechas el año pasado de mil seiscientos ochenta y uno, con firmadas por el Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, en diecisiete de octubre de mil seiscientos ochenta y seis, una ordenanza del tenor siguiente:

Ningún indio pueda hacer pintura, ni imagen alguna de santos, sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado, con tal que no se le lleven de rechos algunos, esto es por la suma irreverencia que hacen pena de que serán quitadas, pero como no hagan pinturas de imágenes de santos, se les permite sin ser examinados que pinten en tablas de flores, frutas, animales, pájaros, romanos y otras cualesquiera cosas como no sean imágenes de santos que solamente para esto han de ser examinados y aprender este arte para que lo hagan con perfección. Porque la misma naturaleza sigue este arte que el

de la pintura, se entienda lo mismo con él, la dicha ordenanza para que los indios no hagan imagen alguna de santos, sin que haya aprendido este arte, y en lo demás lo hacen conforme en la pintura y se lleve a debido efecto y ejecución la ordenanza, como si para este efecto se hubiera prevenido.

Los entalladores formarán su propia cofradía bajo el patrocinio de San José, en la iglesia del Espíritu Santo.

(f.212)

Aunque los maestros de este arte concurrían con algunas limosnas a los carpinteros para la fiesta del Señor San José en su capilla sita en el convento de San Francisco, por excusar algunas inconveniencias, formarán una cofradía con el título también de Señor San José en la iglesia del Espíritu Santo, para lo cual harán su diligencia donde toca.

En el modo de comprar las maderas para sus fábricas, quedan sujetos a las ordenanzas que hablan sobre los regatones de ellas, para que hagan las compras de las que necesitaren, sin que su oficio les sirva de pretexto para regatonearlas con las penas de dichas ordenanzas.

Cuyos capítulos nos han parecido conve-

nientes y V.S. sobre ellos proveerá lo que juzgare más útil, así a la causa pública como a la conservación de este arte. México, diciembre once de mil setecientos tres años. Don Pedro de Castro y Cabrera, don Diego Reynoso Altamirano de Borja; a que el Cabildo de esta nobilísima ciudad proveyó el decreto siguiente:

Cabildo de México, diciembre catorce de mil setecientos tres años, el señor Procurador mayor, Gabriel de Mendieta Rabollo y el procurador mayor con vista de estas ordenanzas formadas, consultados los peritos del arte de entallar, en conformidad de lo decidido por su Excelencia, dice: Que no haya reparo que embarace, el pedir a su Excelencia su confirmación como pide, así se le suplique por ser justas conforme a razón y rectitud, reglas de arte y dictámenes de sus peritos, proveerá a V.S. lo que hiciere por más de justicia que pido. México, dieciocho de diciembre del mil setecientos tres años. Don Miguel de Cuentas Dávalos y Luna; el dicho Cabildo proveyó este decreto: Cabildo de México, diciembre veinte de mil setecientos tres años. Vistas

El Cabildo acepta presentar las ordenanzas al Virrey por considerar que están correctas.

El 20 de diciembre de 1703, el Cabildo solicita al virrey la confirmación de las ordenanzas.

El virrey confirmó estas ordenanzas y se insiste en que los exámenes sean estrictos para que no se hagan imágenes erróneas.

estas ordenanzas y la respuesta del señor procurador, se acuerda se presenten al Excelentísimo señor Virrey, pidiéndole se sirva aprobarlas y confirmarlas y hecho, se devuelvan para que pregonadas se guarden, observen y asienten en el libro que toca. Gabriel de Mendieta Rebollo, Escribano del Cabildo y por mí visto. Por el presente acuerdo y confirmo las referidas ordenanzas y mando se guarden, cumplan y ejecuten debajo de las penas en ellas contenidas; con aclaración de que los exámenes se hagan precisamente con asistencia de dos maestros examinados y con los veedores, sin otra circunstancia que la facultad que en ellas se da, para que las obras de las imágenes que se hallaren sin la debida perfección, se puedan quitar sea y se entienda con aquéllas que no estuvieran colocadas en los templos donde se les hubiere dado {.....} En esta forma y con esta modificación, se practicarán dichas ordenanzas, y para que venga de noticia de todos los que estén obligados a su observancia, mando al corregidor de esta nobilísima ciudad los haga publicar en las partes y

en la forma que acostumbra y hecho, se asentarán en los libros del Cabildo de esta dicha ciudad para su previa ejecución. México, enero cuatro del mil setecientos cuatro años. El Duque de Albuquerque, por mando de su Excelencia, don Francisco Morales.

En la ciudad de México, a doce días del mes de enero de mil setecientos cuatro años. El señor don Miguel Díez de la Mora, Caballero de la Orden de Calatrava, Corregidor de esta dicha ciudad, por su Magestad, habiendo visto el mandamiento de su Excelencia de las fojas antecedentes, en que se sirve confirmar las ordenanzas de los entalladores, le obedeció con el ordenamiento debido, y mandó se pregonen para que se guarden y cumplan con las que se sitan, que también se pregonen y hecho se asienten, en el libro de ordenanzas que está en el oficio y secretaría de Cabildo de ésta muy noble ciudad y así lo proveyó y firmó don Miguel Díez de la Mora, Gabriel de Mendieta Rebollo, Escribano Mayor del Cabildo.

El 12 de enero de 1704, el virrey Duque de Albuquerque confirmó estas ordenanzas.

(f. 215) En la ciudad de México a quince días del mes de enero de mil setecientos cuatro años, estando en el puente de la Audiencia

El 15 de enero de 1704 se pregonaron estas ordenanzas en el puente de la Audiencia.

ordinaria y Plaza Mayor en concurso de mucha gente, por voz de Diego Velásquez, pregonero público, se pregonaron las ordenanzas convenidas en el mandamiento del Excelentísimo Señor Virrey, de las hojas antecedentes y las que se asientan. También se pregonaron en la esquina de San Francisco y en la esquina de Providencia, siendo testigos Juan de Torres, Antonio Florido, Agustín Rodríguez y otras muchas personas presentes; de ellas doy fe. Ante mí, Rafael Caballero, Escribano de su Magestad. Concuerta con su original Gabriel de Mendieta Rebollo.

Es fiel traslado de todas que se hayan en el Libro Becerro Antiquo de Ordenanzas a fojas 27.

**ADVERTENCIA**

A continuación se presentan las piezas seleccionadas de la colección de esculturas del Museo Nacional del Virreinato. Con respecto a la procedencia, las iniciales que se utilizaron indican los sitios de donde se trasladaron o la forma en que se integró cada obra al Museo.

- I.N.A.H. - Instituto Nacional de Antropología e Historia
- M.N.V. - Museo Nacional del Virreinato, I.N.A.H.
- M.A.R. - Museo de Arte Religioso, I.N.A.H.
- M.N.H. - Museo Nacional de Historia, I.N.A.H.
- M.N.A. - Museo Nacional de Antropología, I.N.A.H.
- D.R.C.P. - Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural
- D.M.R. - Departamento de Museos Regionales, I.N.A.H.
- M.R.C. - Museo Regional del Carmen, I.N.A.H.
- M.R.T. - Museo Regional de Teotihuacán, I.N.A.H.
- Adq. - Por Adquisición
- Dec. - Por donación

## CRISTOS

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Proog. Gencia	Observaciones
1	Cristo en la cruz	10-96323	151 x 135	XVII	Adq.	
2	Cristo en la cruz	10-73368	150 x 110	XVIII	Adq.	Tallado en una sola pieza.
3	Mazareno	10-12655	200	XVIII	M.A.R.	
4	Ecce - Homo	10-96329	69.5	XVIII	Adq.	
5	Cristo a la columna	10-241086	27	XVIII	M.A.R.	
6	Cristo en la cruz	10-12461	55 x 50	XVIII	M.A.R.	Técnica guatemalteca.
7	Mazareno	10-240481	168	XVIII	M.A.R.	
8	Cristo en la cruz	10-12459	73	XIX	M.A.R.	Firmado: Mariano Ica

## NIÑO DIOS

No.	Nombre de la Píeza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Proog dencia	Observaciones
1	Niño Dios de la Premonición	10-240093	50	XVII	Dec.	
2	Niño Dios	10-12470	40	XVIII	N.A.R.	
3	Niño Dios con mundo	10-240098	43	XVIII	Dec.	
4	Niño Dios	10-12496	44.5	XVIII	N.A.R.	
5	Niño Dios	s/n	42	XIX	s/p	Firmado: Mariano Saa (1847)

VIRGEN MARIA

No.	Nombre de la Piesa	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	Purísima Concepción	10-96345	204	XVI	Adq.	
2	Virgen Maria con Niño Jesús	10-12397	119	XVI	M.A.R.	Obra ejecutada en España y enviada a la Nueva España durante la época virreinal. Aparece mencionada por primera vez en <u>La Escultura Colonial Mexicana</u> (1942).
3	Purísima Concepción	10-12499	200	XVII-XVIII	M.A.R.	La imagen es copia de la que se veneró en Santa María la Redonda y que perteneció al antiguo priorato benedictino de Nuestra Señora de Montserrat.
4	Virgen de Loreto	10-241311	62.5	XVIII	M.N.V.	Perteneció al colegio de S. Francisco Javier
5	Purísima Concepción	10-241309	73	XVIII	M.A.R.	Técnica guatemalteca
6	Virgen Dolorosa	10-241089	31.5	XVIII	M.N.H.	Técnica guatemalteca

VIRGEN MARIA (2)

No.	Nombre de la Pista	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
7	Virgen María con Niño Jesús	10-241318	87	XVIII	M.N.V.	Perteneció al colegio de S. Francisco Javier
8	Virgen Dolorosa	10-240448	28	XVIII	Dec.	
9	Virgen Dolorosa	10-12594	31.5	XVIII-XIX	M.A.R.	Perteneció a la Parroquia de Santa Catalina
10	Virgen de la Soledad	10-12604	140	XVIII	M.A.R.	Aparece mencionada en <u>Escultura Mexicana</u> (1950) Perteneció a la parroquia de Santa Catalina.

## ANGELLES

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	S. Rafael Arcángel	10-96344	200	XVII	Adq.	Sin policromía
2	S. Miguel Arcángel	10-241310	126	XVII	Dec.	
3	S. Gabriel Arcángel	10-241315	107	XVIII	Dec.	
4	S. Miguel Arcángel	10-54189	69	XVIII	N.N.H.	
5	S. Miguel Arcángel (?)	10-96341	49.5	XVIII	N.N.H.	May repintado

## SANTOS (1)

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	Santiago Matamoros	10-96324	190	XVI-XVII	Adq.	Ojos de vidrio y dientes naturales.
1A	Caballo	10-96324	168 x 230	XVI	Adq.	
2	S. Antonio de Padua	10-12602	180	XVI	M.A.R.	
3	S. Francisco de Asis	10-96321	145	XVI	Adq.	Muy repintada; no se aprecia policromía original.
4.	S. Pedro	10-169944	181	XVI-XVII	M.N.A.	La pareja de esta escultura el S. Pablo, está en custodia del M.N.A. El primero que menciona estas esculturas en su lugar original (7) Capilla de San Juan Huacalco, D.F., fue Moreno Villa en su libro <u>La Escultura Colonial Mexicana</u> (1942).
5	S. Jacinto	10-12450	138	XVII	M.A.R.	
6	S. Luis Rey	10-241312	117	XVII	Dec.	
7	S. Francisco de Asis	10-96347	128	XVII	Adq.	
8	S. Juan Evangelista	10-96310	143	XVII	Adq.	
9	S. Juan Evangelista	10-12468	169	XVII-XVIII	M.A.R.	Firma base, cara interior.
10	S. Pablo Miqui	10-12451	150	XVII (7)	M.A.R.	No se pudo verificar si el estofado fue ejecutado en

No.	Nombre de la Píez	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
						la Nueva España; la talla es oriental.
11	S. Nicolás Tolentino	10-54645	36	XVIII	M.N.H.	
12	S. Francisco recibiendo los estigmas	10-12500	146	XVIII	M.A.R.	
13	S. Agustín	10-15223	122	XVIII	M.R.T.	
14	S. Juan Evangelista	10-12448	120	XVIII	M.A.R.	
15	S. José	10-73378	128	XVIII	M.A.R.	Aparece publicado por primera vez en <u>Imaginería Colonial</u> . (1941)
16	Santiago Matamoros	10-96325	107	XVIII	M.A.R.	
16A	Caballo	10-96325	28 x 100	XVIII	M.A.R.	
17	S. Francisco Javier	10-96348	165	XVII	M.R.C.	
18	S. Joaquín	10-15224	157	XVIII	M.R.T.	
19	S. Antonio Abad	10-241081	50	XVIII	Dec.	Se observa inscripción en la cara posterior, hecha con lecre rojo; aunque no se lee claramente parece indicarse también una fecha. También conocido como San Diego de Alcalá. La primera vez que se publicó esta imagen fue para el <u>Catálogo 20 Siglos de Arte Mexicano</u> (1940).
20	S. Juan de Dios	10-73369	37	XVIII	M.A.R.	

## SANTOS (3)

No	Nombre de la Piesa	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Proog dencia	Observaciones
21	S. Joaquín con la Virgen Niña	10-12472	57 x 38	XVIII	M.A.R.	
22	S. Jerónimo	10-54644	22	XVIII	M.N.H.	
23	S. Juan de Dios	10-54649	80	XVIII	M.N.H.	
24	S. Felipe de Jesús	10-12466	193 x 93	XVIII	M.A.R.	
25	S. Juan Evangelista	10-240472	115	XVIII	Adq.	
26	Sta. Evangelista	10-241094	34.5	XVIII	Dec.	
27	S. Joaquín	10-240063	67	XVIII	Dec.	
28	S. Francisco Javier	10-93363	168	XVIII-XIX	M.N.V.	Seguramente estas dos imágenes fueron mandadas ejecutar en la última estancia jesuita.
29	S. Ignacio de Loyola	10-96362	172	XVIII-XIX	M.N.V.	
30	S. Juan Nepomuceno	10-96340	130	XIX	Adq.	

## SANTAS

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	S. Rosa de Lima	10-12377	140	XVII	M.A.R.	
2	Sta. Rosalia	10-12449	105	XVIII	M.A.R.	
3	Sta. Ana	10-241087	110	XVIII	Dec.	
4	Sta. Rosalia	10-133950	49	XVIII	M.M.V.	Recientemente fue trasladada a otro sitio.
5	Sta. Ana	98	59	XVIII	Dec.	
6	Sta. Gertrudis	10-240081	53	XVIII		

## CONJUNTOS (1)

No.	Nombre de la Piesa	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1A	Virgen María	10-12497	210	XVI	M.A.R.	Encontradas en la parroquia de Santa Catalina; se piensa provenían del convento de Sto. Domingo. La policromía y el estofado son del siglo XVIII.
1B	S. Juan Evangelista	10-12498	208	XVI	M.A.R.	
2A	S. Bartolomé	s/n	181 x 81.5	XVI	Dec.	Relieves que pertenecieron al retablo de la capilla piosa de S. Juan Bautista del convento franciscano de S. Andrés en Calpan, Pue.
2B	S. Juan Bautista	s/n	176 x 87.5	XVI	Dec.	
2C	Sto. Domingo de Guzmán	10-241314	140 x 84	XVI	Dec.	
2D	S. Antonio de Padua	10-241313	138 x 82	XVI	Dec.	
3A	S. Pedro Apóstol	10-7129	98 x 43	XVI-XVII	D.M.R.	Proviene del convento agustino de S. Agustín de Acolman, Edo. de México.
3B	S. Pablo Apóstol	10-7130	97 x 44	XVI-XVII	D.M.R.	
4A	El taller de Nazareth	10-240113	45 x 50	XVII	Dec.	Proviene de la parroquia de San José en Amecameca, Edo. de México.
4B	La huida de Egipto	10-240114	45 x 50	XVII	Dec.	
5A	Juan Diego y la aparición	10-240455	58 x 51	XVII	Dec.	
5B	Juan Diego y la aparición	10-240452	58 x 51	XVII	Dec.	

## CONJUNTOS (2)

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
5C	Juan Diego y Ja. aparición	10-240454	58 x 51	XVII	Dec.	
5D	Juan Diego ante el obispo	10-240453	58 x 51	XVII	Dec.	
6A	San José	10-240094	67	XVII	Dec.	Seguramente el conjunto formaba parte de un "Nacimiento". El grupo se completa con un elefante y dos caballos.
6B	Ray Mago Negro	10-240055	70	XVII	Dec.	
6C	Ray Mago Blanco	10-240054	70	XVII	Dec.	
7A	Virgen María	10-96435 (1/3)	101	XVII-XVIII	Adq.	
7B	S. José	10-96435 (2/3)	104	XVII-XVIII	Adq.	
7C	Niño Jesús	10-96435	49.5	XVII-XVIII	Adq.	
8A	Santo Novicio Jesuita	10-6840	98 x 59	XVII-XVIII	M.N.V.	En fotografías antiguas se observan en el retablo de la Capilla Doméstica. Desconocemos por qué no se colocaron cuando se restauró el conjunto.
8B	Santo Novicio Jesuita	10-6841	98 x 59	XVII-XVIII	M.N.V.	
9A	San José	10-24643	21	XVIII	M.N.H.	Formaban parte de un "Nacimiento"; falta el Niño Jesús.
9B	Virgen María	10-241099	20	XVIII	M.N.H.	

## CONJUNTOS (3)

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
10A	Santa Margarita	10-36612	27 x 20	XVIII	M.N.H.	
10B	Santa Ursula	10-36613	27 x 19	XVIII	M.N.H.	
11A	S. Miguel Arcángel	10-54211	32	XVIII	M.N.H.	
11B	S. Rafael Arcángel	10-54213	30	XVIII	M.N.H.	
11C	S. Uriel	10-54190	31	XVIII	M.N.H.	
12A	S. Gabriel Arcángel	10-6931	104	XVIII	M.N.V.	Pertenece al conjunto escultórico de la Capilla de Loreto.
12B	S. Rafael Arcángel	10-6930	104	XVIII	M.N.V.	
13A	Virgen María	10-54212	19	XVIII	M.N.H.	Creemos que su técnica es guatemalteca. Están repintadas y se aprecia poco de su policromía original. Falta el Niño Dios.
13B	S. José	10-54210	20	XVIII	M.N.H.	

REPRESENTACIONES TEMATICAS

No.	Nombre de la Piesa	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	Santisima Trinidad	10-241317	149 x 138	XVII	Dec.	Proviene de un convento dominico del Estado de Oaxaca (?)
2	El Patrocinio de la Virgen a la orden S. Agustín	10-96322	158 x 132	XVII.	Adq.	
3	Cristo y Sta. Lutgarda (?)	10-96467	140 x 104	XVIII	Adq.	
4	La Piedad	10-96343	148 x 203	XVIII	D.R.P.C.	Se dice proviene de la Parroquia de la Soledad.
5	San Joaquín y Sta. Ana	10-96306	71 x 50 x 31 c/e 42	XVIII	M.N.V.	Proviene del colegio de S. Francisco Javier. Parece ser formaron parte del retablo de la capilla de la Virgen de Loreto. Posiblemente completaba la representación, la imagen de la Virgen niña.

## PERSONAJES

No.	Nombre de la Pieza	No. Inv.	Medidas (cm)	Epoca	Procedencia	Observaciones
1	D. Pedro Ruiz de Ahumada.	10-6839	128 x 59 x 50	XVII	M.N.V.	Gracias al donante se construye el colegio de S. Francisco Javier. La obra es mencionada por vez primera en el artículo de Manuel Toussaint "La Escultura Funeraria en la Nueva España" (1944)
2	Pastor	10-54646	23	XVIII	M.N.H.	Posiblemente formó parte del conjunto de un "Nacimiento".
3	Cabeza de santo (?)	10-12678	31	XVIII	M.A.R.	
4	Cabeza de santo (?)	10-24022	35	XVIII	M.N.V.	
5	Sacerdote judío.	10-96294	193	XVIII	M.N.V.	Forma parte de un conjunto de obras que se refieren a la Pasión de Jesucristo.

Durante la primera etapa de esta investigación, se idearon estas formas para concentrar la información de cada obra.

NÚMERO 5

## I. GENERALIDADES

1. Nombre de la escultura Virgen María con Niño Jesús
2. Localización actual M.N.V. (10-12397) Sala S.XVI
3. Autor Anónimo
4. Técnica Madera tallada policromada y estofada
5. Época S. XVI
6. Origen Español
7. Dimensiones 119 cm
8. Historial (Consignado en el archivo del Museo)

"Fue hallada entre los escombros de la iglesia carmelita de San Joaquín hacia 1928; se supone que originalmente se encontraba en otro sitio. Más tarde pasó a los sótanos de la Catedral para ser posteriormente exhibida en el Museo de Arte Religioso. Se le regaló al M.N.V. a partir de su fundación en 1964".

### 9. Estado de conservación

El estado general de la escultura es de gran deterioro; presenta faltantes importantes como brazos y dedos de las manos. El estofado original casi se perdió bajo la actual policromía, lo cual dificulta la apreciación de los diseños originales.

## II. DESCRIPCIÓN FORMAL E ICONOGRÁFICA

La Virgen sentada en un sillón recuerda a las Virgenes medievales entronizadas. Sostiene al Niño Jesús en su brazo izquierdo, el cual al apoyarse en el sillón, hace que la pequeña figura aparezca reclinada con las piernas ligeramente flexionadas; es en este detalle donde puede apreciarse cierto movimiento.

El cuerpo de María es robusto; bajo el ropaje se aprecia la anatomía. El Niño Jesús dirige su mirada al frente y cubre su cuerpo con el paño de pureza; en la mano izquierda lleva la esfera del mundo.

### III. OFICIO Y MATERIALES DE LA OBRA

#### 1. Rostro y Cabello

Magnífica talla, muy buen oficio. La Virgen se destaca por su rostro "regordete" y la amplitud de la zona ocular; ojos grandes tallados en forma de almendra y policromados; nariz amplia y recta. El cabello cae con "madejas" ligeramente rizadas. El Nº no lleva el cabello distribuido en mechones.

#### 2. Manos y pies

Muy deteriorados; lo poco que se aprecia presenta formas voluminosas; en los dedos se señalan falanges y uñas.

#### 3. Paños

La túnica y el manto de la Virgen caen en ángulos y se doblan sobre las rodillas "pesadamente".

### IV. POLICROMIA

#### 1. Estofado

Poco queda de la labor original; sólo se ven algunas marcas de punzón.

#### 2. Encarnación

Muy repintada, aunque se aprecian zonas con bruñido.

### V. OBSERVACIONES

El investigador de la Universidad de Sevilla, doctor Jorge Bernalles, al observar la pieza ofreció hacer nos llegar la publicación que está por salir, con el documento que refiere cuándo se envió la obra a la Nueva España.

Fecha: Febrero 1980.

ESULTURAS EN LAS QUE SE  
OSERVO TECNICA GUATEMALTECA

Virgen Dolorosa (10-241089)

Corroboramos su procedencia cuando tuvimos oportunidad de estudiar la exposición de imaginería guatemalteca que vino a México el pasado año de 1987. En dicha exposición observamos dos ejemplares muy semejantes, puede decirse que, verdaderamente, se siguió un modelo para la iconografía de este tema mariano. (Fig.22)

Cristo en la Cruz (10-12461)

Imagen finamente tallada con policromía bruñida; se observa en el cendal la característica decoración a base de florecitas realzadas en color blanco. (Fig.23)

Purísima Concepción (10-241309)

También con un trabajo magnífico de talla, deja ver la destreza de su ejecutor. En cuanto al estofado se distingue la común distribución guatemalteca de los motivos florales a base de rombos y las pinceladas que dan relieve a ciertas áreas de la decoración. (Fig.24)

ESCUPTURAS CONSIDERADAS DE MANUFACTURA ESPAÑOLA:

SIGLO XVI-XVII

1. Virgen María con Niño Jesús (10-241318)

Única obra debidamente confirmada por el investigador español Jorge Bernales, quien relaciona con algún "seguidor de Jerónimo Hernández"; sobre la documentación de cuándo se envió la pieza a la Nueva España, estamos en espera de que se publique la investigación que está llevando a cabo un discípulo de Bernales.

Independientemente de esta comunicación, la escultura mariana presenta los rasgos que hemos estudiado como europeos: En primer lugar, su representación iconográfica recuerda a la llamada "Virgen trono", que tiene sus remotos antecedentes en la época medieval y que continuó hasta bien entrado el siglo XVII. Además, aunque la talla está destruida, deja ver un oficio cuidadoso que muestra la anatomía bajo los ropajes. (Fig.25)

2. Purísima Concepción (10-96345)

Reune las características arriba mencionadas en cuanto a los rasgos faciales. Su representación en general nos recuerda a la imagen mariana que ocupa el nicho central último del retablo de Xochimilco, a la vez que fue trabajada como las llamadas esculturas "de chuleta", aunque actualmente ha perdido el tablón, -si es que lo

tuvo- que cerraba la gran oquedad central. Está muy deteriorada la policromía original. (Fig.26)

3. San Antonio de Padua (10-12602)

La manera de tallar estas imágenes nos recuerda, una vez más, a las llamadas "de chuleta"; a la vez su porte hierático es semejante a los santos que hemos observado en algunos retablos, tales como Xochimilco y Huejotzingo por lo que pensamos que puede pertenecer a retablos de la misma época. (Fig.27)

4. S. Pedro y S. Pablo (10-7129 y 10-7130)

Los relieves provienen del convento agustino de Acolman y Tovar de Teresa menciona un documento de 1576 donde se asienta la hechura de un retablo para la iglesia de dicho lugar, por lo que ve la posibilidad de que estos relieves sean de esa época. La talla guarda las características mencionadas ya, especialmente en cuanto a los rasgos del rostro; las manos y los pies, a pesar de que están desproporcionados en relación a las dimensiones del cuerpo, son de muy buena factura al igual que la vestimenta. (Fig. 28)

5. S. Pedro (10-163944)

Junto con su imagen compañera de S. Pablo, que se lo

caliza en el Museo Nacional de Antropología, fueron dadas a conocer, por primera vez, por José Moreno Villa en 1942; él las localizó en San Juan Huascalco, D.F. y él mismo reconoció que eran piezas con gran influencia europea. Por nuestra parte hemos observado características evidentes en trabajos semejantes de ciertos escultores españoles como Juan de Mesa y Alonso Cano, en cuyas obras se percibe el carácter que el escultor imprimió a la imagen del S. Pedro a través del rostro pleno de dignidad en el que se acentúa el rehundimiento de los ojos y de las mejillas. Ambas imágenes muestran cuerpos robustos bajo la amplia vestimenta que se caracteriza por sus pliegues de caída suave. Son notables las manos que, aunque ya muy destruidas, permiten apreciar todos sus detalles anatómicos, a la vez que es innegable la fuerza de su expresión. (Fig. 25 a 32)

#### SIGLO XVII-XVIII

6. S. Luis Rey (10-241312)

Esta obra desgraciadamente presenta serios deterioros por la carcoma, lo cual impide apreciar su policromía original, tiene un magnífico trabajo escultórico en que se destacan el rostro, las manos y el tratamiento general de la vestimenta donde los paños muestran la peculiar talla angulosa propia de esta época. (Fig. 33)

7. S. Francisco de Asis (10-96347)

Hemos observado que el estofado del hábito del santo franciscano fue hecho a la manera española de algunas obras de su tiempo, a base solamente del rayado. El rostro está enmarcado por cabellera y barba rubias; es de finos rasgos; los ojos policromados en color claro contribuyen a la expresión de sereno misticismo. (Fig.34)

8. Cabeza de S. Juan de Dios (10-73369)

La escultura más conocida de la colección que estudiamos desde que se encontraba bajo la custodia del Museo de Arte Religioso. Su imagen se ha publicado en diversas ocasiones; en la breve guía de dicho museo se menciona que procede del templo de santa Teresa.

Dentro del arte español correspondería al tipo de trabajos de artistas como los de Alonso Cano, quien realizó cabezas, inclusive con el tema de S. Juan de Dios, en las que solamente con el rostro comunica diferentes sentimientos al espectador.

La encarnación de la pieza que estudiamos, es del tipo bruñido y su trabajo de talla deja ver un artista en tremadamente cuidadoso y conocedor de su oficio; la expresión de místico arrobamiento se logra a partir de tra bajar un rostro anguloso y con tensión, lo que se prolon

ga a los músculos del cuello. Los materiales auxiliares como los ojos de vidrio, la lengua de pasta y los dientes naturales, son en definitiva elementos que, en este caso, complementan una de las esculturas más sobresalientes de la colección de Tepotzotlán. (Fig. 35)

OBRAS SELECTAS NOVOHISPANAS

A través de la presente selección se pretende mostrar cuáles fueron algunas de las obras que, a nuestro juicio, ejemplifican el quehacer escultórico novohispano de buen oficio, tanto por su talla como por su policromía. En los casos de conjuntos y series temáticas, se tomó solamente una de las obras, a la vez que se organizó la muestra de acuerdo a su cronología.

SIGLOS XVI - XVII

- F. 36 Relieves de la Capilla pose de Calpan, Pue. (10-2413-13 al 14)
- F. 37 Las Apariciones de la Virgen de Guadalupe (10-240452 al 55)
- F. 38 Relieves del antiguo retablo de la Parroquia de San José de Amecameca (10-240113-14)
- F. 39 Don Pedro Ruiz de Ahumada (10-6839)
- F. 40 Santiago Matamoros (10-96325)
- F. 41 Cristo en la Cruz (10-96323)
- F. 42 Santísima Trinidad  
F. 43 (Detalle del estofado) (10-241317)
- F. 44 El Patrocinio de la Virgen a la Orden de San Agustín (10-96322)
- F. 45 San Jacinto de Polonia (10-12450)
- F. 46 Niño Dios de la Premonición (10-240093)
- F. 47 Reyes Magos (10-240054-55)
- F. 48 Arcángel San Miguel (10-241310)

SIGLO XVIII

F. 49	Cristo en la Cruz	(10-73368)
F. 50	Relieve de la Piedad	(10-96343)
F. 51	San José	(10-73378)
F. 52	San Francisco de Asís	(10-12500)
F. 53	Arcángeles	(10-6930-31)
F. 54	San Joaquín	(10-15224)
F. 55	Sta. Rosalía	(10-133950)
F. 56	Sta. Ana	(10-241087)
F. 57	Cristo a la columna	(10-241086)
F. 58	Santos Novicios Jesuitas	(10-6840-41)
F. 59	Arcángeles	(10-54190, 211, 213)
F. 60	San Jerónimo	(10-54644)
F. 61	Nacimiento	(10-241099-643)
F. 62	San Juan Evangelista	(10-12468)
F. 63	San Joaquín y Sta. Ana	(10-96306)
F. 64	Jesús Nazareno	(10-12455)
F. 65	San Antonio Abad	(10-241081)

SIGLO XIX

F. 66	Cristo en la Cruz	(10-12459)
-------	-------------------	------------