KORPUS21
REVISTA DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 2683 2682

Vol. 6, 2026, e226
http://dx.doi.org/10.22136/korpus212026226

Artículo

El retablo de la Virgen de los Dolores de San Nicolás de Tolentino, Lerma, México

The altarpiece of la Virgen de los Dolores of San Nicolas de Tolentino, Lerma, Mexico

Luis Manuel Cortéz Hernández
Investigador independiente, México
luismanuelch.1996@gmail.com

Abstract

The aim of this article is to analyze, from the history of art perspective, the altarpiece of la Virgen de los Dolores, an 18th-century work located at the parish church of San Nicolás de Tolentino in the municipality of Lerma, Mexico. To this end, the analysis draws on Panofsky's iconography-iconology method, and also takes into account the work of other specialists in the field. Furthermore, the study compares other graphic sources the painter drew upon to create some of the scenes on the canvases, such as three engravings by Jerónimo de Nadal, a Jesuit priest.

Keywords: *art; painting; sculpture; altarpiece; Lerma.*

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar, desde la perspectiva de la historia del arte, el retablo de la Virgen de los Dolores, una obra del siglo XVIII ubicada en la parroquia de San Nicolás de Tolentino en el municipio de Lerma, México. Para ello, se parte del método iconográfico e iconológico de Panofsky y también se toma en cuenta el trabajo de otros especialistas en el área. Además, se compara otras fuentes gráficas que el pintor retomó para crear algunas de las escenas de los lienzos, como es el caso de tres grabados del jesuita Jerónimo de Nadal.

Palabras clave: arte; pintura; escultura; retablo; Lerma.

EL COLEGIO MEXIQUENSE a.c.

Esta obra está protegida bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional

CC BY NC ND

Recibido: 5 de noviembre de 2024 / *Aceptado:* 23 de septiembre de 2025 / Publicado: 21 abril de 2026

CÓMO CITAR: Cortéz Hernández, Luis Manuel (2026), "El retablo de la Virgen de los Dolores de San Nicolás de Tolentino, Lerma, México", *Korpus 21*, 6, e226, http://dx.doi.org/10.22136/korpus212026226

Introducción

Como es bien sabido, la producción artística durante el periodo novohispano tuvo una importancia notable en la representación de temas sacros relacionados con la vida y la enseñanza de diversos santos, cuya devoción fue difundida en la Nueva España. Este fenómeno respondió a distintos problemas y preocupaciones que enfrentaba la sociedad de la época. En este sentido, los retablos formaron parte fundamental de la práctica religiosa, ya que atendieron la necesidad de discursos devocionales integrados a la vida cotidiana, los cuales, en la actualidad, conservan una función similar. De este modo, "los santos, por sus cualidades, significaron para los individuos y la colectividad más que devoción e identificación porque también en sus figuras y descripciones hagiográficas materializaron simbólica y explícitamente sus anhelos" (Vences, 2019: 18).

La inclinación devocional promovida por las autoridades eclesiásticas se expresó mediante la producción artística. El caso que ocupa este escrito es el retablo lateral dedicado a la Virgen de los Dolores, resguardado en la parroquia de San Nicolás de Tolentino, ubicada en el poblado de San Nicolás Peralta, en el municipio de Lerma. Dicho conjunto presenta características formales del barroco anástilo y su elaboración podría datarse en la segunda mitad del siglo XVIII. Además de esta obra, en la iglesia se conservan otros dos conjuntos: el principal de modalidad estípite, dedicado a San Nicolás de Tolentino, y otro lateral, también de características anástilas, cuya advocación es el Señor de la Caña; ambos del mismo periodo. Es probable que dichos conjuntos hayan pertenecido a la Orden de los Carmelitas Descalzos, ya que en el discurso iconográfico de las composiciones se identifican motivos afines a esta orden, como las representaciones artísticas de la Virgen del Carmen y de santa Teresa de Ávila. Aunado a esto, la parroquia fue administrada por los carmelitas durante este siglo.

El presente artículo tiene como objetivo principal realizar el análisis iconográfico e iconológico del retablo de la Virgen de los Dolores; por ello, la metodología empleada en este estudio corresponde al campo de la historia del arte, principalmente al método iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky. Como señala este autor, la iconografía se encarga del análisis de la estructura general de una obra de arte, en la que se identifican líneas, colores y volúmenes de carácter elemental y de fácil comprensión; en tanto que la iconología

se ocupa de la interpretación basada en la identificación de motivos, imágenes, historias y alegorías presentes en la composición analizada (Panofsky, 1983).

Para complementar este apartado metodológico se consideraron otros especialistas en el tema, como Julio Amador Bech, quien llevó a cabo una revisión de la teoría de Panofsky y la amplió para lograr una interpretación iconológica en la que deben contemplarse los aspectos básicos que integran un conjunto, ya que la descripción y el análisis de una obra de arte resultarían incompletos sin considerar los elementos y las funciones que la conforman dentro de una estructura visual (Amador, 2008). Para el caso de la lectura general de la obra, se retoma la forma en que usualmente son leídas estas composiciones, en la cual la narración comienza en el ángulo inferior izquierdo, pasa al derecho y sigue el movimiento de lado a lado en forma ascendente (Bargellini, 1998).

Esta metodología permitió estudiar del retablo de la Virgen de los Dolores mediante una descripción iconográfica de las esculturas y los lienzos, así como el análisis iconológico a partir de las características formales identificadas y de su relación con otras representaciones plásticas que tratan motivos similares. Asimismo, se consideró el contexto histórico y sociocultural en el que este mueble fue elaborado.

Este estudio contribuye a la difusión de la producción de arte sacro novohispano que resguarda la parroquia de San Nicolás de Tolentino, con el fin de concientizar e invitar a la población a procurar el cuidado y la conservación de estas piezas, pues, hasta el momento, no se cuenta con investigaciones publicadas que aborden de manera específica estos retablos. La importancia del retablo de la Virgen de los Dolores radica en su valor artístico, en el cual se observa una clara influencia del discurso iconográfico de la Orden de los Carmelitas Descalzos, así como la referencia visual a algunos grabados de la publicación póstuma del libro *Imágenes de la historia evangélica,* de Jerónimo de Nadal, en particular de tres composiciones: *La adoración de los Reyes, La circuncisión de Jesús y Jesús entre los doctores.*

En la historiografía del arte novohispano se ha estudiado el uso de fuentes grabadas y su relación con la práctica pictórica en el virreinato desde distintas perspectivas. Las investigaciones de María Isabel Grañén profundizan en la importancia de los grabados en la Nueva España. En su artículo, "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI", la autora analiza la historia de las fuentes gráficas a la par de las imprentas que se establecieron en el territorio novohispano, pues la necesidad de imágenes resultó fundamental para distintas tareas evangelizadoras (Grañén, 1994).

Entre otras investigaciones sobre grabados, aquéllas relacionadas con el compilado de Jerónimo de Nadal han sido abordadas por Luisa Elena Alcalá (1993), Alena Robin (2006) y Clara Bargellini (1998). Sus escritos profundizan en el traspaso de escenas del grabado a lienzos de mayor formato, comúnmente pinturas que rodean a un retablo, como ocurre en el caso de las tres escenas del retablo de la Virgen de los Dolores estudiadas en este artículo. Sus aportaciones resultaron fundamentales para el análisis de las escenas y la comprensión de la relevancia de la obra de Nadal en la plástica novohispana. Las tres autoras concuerdan en que *Imágenes de historia evangélica* gozó de gran popularidad desde su publicación en 1593 debido a su fácil acceso y a la gran cantidad de referentes visuales ligados al Evangelio. Por ello, tanto pintores europeos como novohispanos se apoyaron en su contenido para elaborar representaciones pictóricas de temas vinculados con la infancia de Jesús y la Pasión.

La parroquia de San Nicolás de Tolentino

San Nicolás Peralta es un poblado que pertenece al municipio de Lerma, en el Estado de México, y se ubica aproximadamente a 25 kilómetros al este de la capital mexiquense. En esta comunidad se encuentra la parroquia dedicada a San Nicolás de Tolentino, que es uno de los pocos vestigios que aún se conservan de una hacienda que perteneció a la familia Peralta durante el siglo XVII y fue administrada por la Orden de los Carmelitas Descalzos hacia finales de este siglo y a lo largo del siguiente. Sobre esta hacienda se menciona que:

> Esta hacienda recibió los nombres de San Nicolás Tolentino, San Nicolás Chichicuautla y, el más conocido, San Nicolás Peralta a partir del siglo XVII cuando empezó a ser renombrada con el apellido de su propietario don Pedro Goñi de Peralta. Sus orígenes se remontan a la época posterior a la conquista cuando el pueblo de Chichicuautla formó parte de la encomienda otorgada a Juan Enríquez. [...] Durante el siglo XVIII, esta hacienda estuvo en el poder de los religiosos de la orden del Carmen; aunque no contamos con datos que revelen cuándo detentaron la posesión o, igualmente a partir de qué momento dejó de pertenecer a ellos (Chávez y Arzate, 2022: 187-191).

De acuerdo con la cita anterior, la escasez de documentación sobre la hacienda no permite proponer una fecha exacta para la construcción de la parroquia; no obstante, las características formales de la fachada son propias del barroco estípite, modalidad que alcanzó mayor popularidad a mediados del siglo XVIII. En este sentido, la hacienda debió fundarse en el siglo XVII y el templo se edificó

durante el siglo XVIII (García, 1999). Por otra parte, Vicente Mendiola, en sus estudios dedicados a la arquitectura del Estado de México, sostiene en su descripción que el templo contaba con cuatro columnas toscanas (Mendiola, 1985); sin embargo, dichas características no se observan actualmente.

Como se mencionó, la parroquia resguarda un conjunto de tres retablos, en los que se destacan representaciones escultóricas y pictóricas de eclesiásticos carmelitas y santos de la orden, como san Elías, la Virgen del Carmen y santa Teresa de Ávila. De esta última se conservan lienzos que representan escenas de su vida y que rodean la obra dedicada a San Nicolás de Tolentino. En general, es notable la presencia de advocaciones propias de la orden en el arte del lugar.

La llegada de la Provincia de san Alberto de Indias de los Carmelitas Descalzos a la Nueva España se dio de manera tardía en comparación con otras órdenes religiosas. Los carmelitas arribaron al virreinato el 27 de septiembre de 1585, cuando la tarea evangelizadora del territorio ya era atendida por otros frailes. Realmente, la principal actividad de esta orden no se relacionó con una labor misionera, sino con una vida contemplativa desarrollada en lugares apartados de la sociedad, a los que llamaron desiertos. Con el paso del tiempo, la constante convivencia con la gente acaudalada de la época derivó en su participación activa en el patrocinio de obras artísticas (Martínez, 1982).

En el Estado de México se han identificado hasta 15 propiedades pertenecientes a la orden, entre las que destacan haciendas y huertos; en general, estas posesiones se caracterizaron por una sólida organización económica (Báez Macías, 1979). En el caso de la propiedad de San Nicolás Peralta, ésta parece estar conectada con la de Santa Catarina, posiblemente debido a la cercanía geográfica entre ambos lugares, como se señala a continuación:

> Quien quiera estudiar la propiedad urbana de los carmelitas tendrá un trabajo ímprobo. Pero más lo tendrá quien se ocupe de sus haciendas, cuya administración demuestra muy a las claras el poder inmenso que alcanzó la provincia en el campo económico. De ellas podemos mencionar las de Santa Catarina, San Nicolás y Cocoapa, en la jurisdicción de Lerma (Martínez, 1982: 490-491).

Con base en lo anterior, es plausible que la hacienda de San Nicolás Peralta haya pertenecido a la familia Peralta durante gran parte del siglo XVII y después fuera administrada por la Orden de los Carmelitas Descalzos, debido a la cercanía con la propiedad de Santa Catarina. Con el paso del tiempo, parte de los retablos de la orden se resguardaron en la parroquia dedicada a San Nicolás de Tolentino, entre los que destaca el objeto de estudio que ocupa el presente artículo.

Descripción del retablo

El retablo de la Virgen de los Dolores tiene una dimensión aproximada de 5.3 metros de alto por 4.6 metros de ancho; sus características remiten a las propias del barroco anástilo. En la Nueva España, estas obras surgieron principalmente a partir de mediados del siglo XVIII. El término fue acuñado por Francisco de la Maza para referirse a composiciones de este tipo que no contaban con soportes en sus estructuras (Vargaslugo, 2004). Las particularidades de esta modalidad se distinguen de otras, como la salomónica o el estípite, porque las columnas o pilastras pasaron desapercibidas. En este sentido:

> El retablo anástilo supone una reacción contra la trama arquitectónica dejando de lado los elementos estructurales con preferencia hacia las superficies más planas. Los estípites se retraen dentro del cuerpo del retablo mientras que las calles avanzan ligeramente, perdiéndose el concepto tradicional de las calles laterales (formadas por dos soportes y una superficie con hornacinas) como contraposición al vano principal de la calle central se proyecta hacia el exterior (Halcón, 2016: 142).

Es posible identificar estos elementos formales en la composición aquí analizada. No obstante, aunque comúnmente en los retablos anástilos las calles no se encuentran claramente delimitadas y se pierden en el conjunto, en este caso dichos rasgos son algo perceptibles. Cabe señalar que los elementos formales observados permiten plantear la posibilidad de que el retablo haya sido adaptado al espacio arquitectónico que hoy ocupa.

En general, la obra se caracteriza por la basta cantidad de roleos que se aprecian a lo largo del conjunto, motivo por el cual carece de columnas, pilastras o fustes. Del mismo modo, no presenta entablamento, pero sí cuenta con un remate. En cuanto a su materialidad, se trata de una estructura de madera dorada, en la que resaltan los lienzos que la rodean, los cuales abordan temas relacionados con la vida de María y la infancia de Jesús. Hasta el momento se desconoce el autor o taller que fabricó este mueble; sin embargo, respecto a las pinturas, se han identificado grabados del libro *Imágenes de la historia evangélica,* de Jerónimo de Nadal, que sirvieron como referencia para el pintor (fotografía 1).

Fotografía 1
Retablo de la Virgen de los Dolores

Fuente: fotografía del autor.

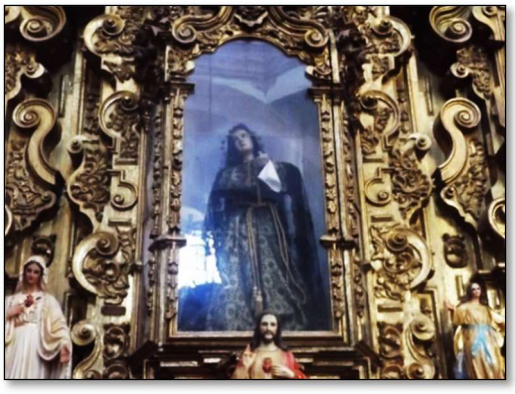
En el conjunto se distribuyen seis esculturas de bulto; además, en la parte superior se observan representaciones más pequeñas de clérigos, mientras que en la parte inferior hay tres medallones, de los cuales el central simboliza el Sagrado Corazón de Jesús y María. Sin embargo, debido al paso del tiempo, varias esculturas perdieron atributos.

En la parte inferior izquierda del retablo se observa una santa de identidad desconocida, de cabello corto y rizado, que viste túnica y cuyas manos indican una posición de plegaria y consuelo (fotografía 2). A la derecha se encuentra la Virgen de los Dolores, la cual, en comparación con las demás esculturas, es de mayor tamaño y se resguarda en un nicho protegido por un cristal con características distintas a las del retablo, lo que sugiere que fue integrado posteriormente. Se trata de una escultura policromada y sobrevestida con los colores tradicionales de esta advocación: el negro y el morado; aunque su indumentaria puede presentar variaciones, ya que los encargados de su cuidado tienden a cambiarla constantemente. Sus manos se disponen en actitud de plegaria a la altura del pecho y su semblante afligido remite a la imagen de una madre que ha presenciado la Pasión y muerte de su divino hijo (fotografía 3).

Fotografía 2
Santa sin identificar

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 3
La Virgen de los Dolores



Fuente: fotografía del autor.

La advocación de la Virgen Dolorosa tiene sus orígenes en la empatía que esta devoción mariana generó entre los fieles, principalmente por su relación con la reflexión sobre la Pasión de Jesús. Los dolores de María derivan de los sufrimientos anunciados por Simeón durante la presentación de Jesús; por esta razón, la celebración de su culto se enmarca en los días de la Semana Santa y el 15 de septiembre, fecha en la que se conmemoran los siete dolores marianos (Peña Espinosa, 2023).

Sobre este punto se menciona que:

> Ambas fiestas tienen por objeto el martirio de la Madre de Dios y su participación en los sufrimientos de su Hijo, aunque en un principio, lo que se celebraba principalmente en la fiesta de la semana de la Pasión era la participación de María con Cristo al pie de la cruz, mientras el 15 de septiembre se conmemoran más bien los Siete Dolores (Carol, 1964: 261).

De acuerdo con lo anterior, a pesar de que ambas celebraciones dedicadas a la Virgen de los Dolores tienen intenciones diferentes, están relacionadas. Por ejemplo, en el festejo de la Semana Santa se enfatiza el sufrimiento de una madre al ver el destino de su hijo; en cambio, en la festividad conmemorada en septiembre se privilegia la empatía y un efecto piadoso de ternura emocional (Carol, 1964).

El culto a esta imagen alcanzó mayor esplendor durante el siglo XVIII, principalmente en territorio español, lo que a la postre contribuyó a la llegada de la advocación a la Nueva España, donde tuvo un profundo arraigo debido a los milagros que se le atribuyeron. Además, la empatía que generaba entre los

fieles por ser una madre que sufría permitió que se considerara como una figura de consuelo y piedad en momentos difíciles (Rojano y Méndez, 2023).

A partir de lo expuesto, la escultura del retablo tiene la intención de propiciar comprensión hacia la Virgen de los Dolores en su papel de madre, lo que se refuerza con la festividad de los siete dolores, pues las escenas que rodean el conjunto no se relacionan con los episodios de la Pasión. Por otra parte, en las pinturas se representaron temas como la *Presentación de Jesús*, *La huida a Egipto* y *Jesús entre los doctores*, sucesos que forman parte de los dolores marianos.

A la derecha de la Virgen de los Dolores se observa a otra santa de identidad desconocida, que comparte características físicas con la primera escultura del conjunto: muestra un rostro maduro y viste una túnica que cubre gran parte de su cuerpo, a excepción del rostro y las manos, las cuales se encuentran juntas e inclinadas hacia su lado izquierdo, a la altura del vientre (fotografía 4). En la parte superior del retablo se observa a san Joaquín, padre de la Virgen María, representado como un hombre adulto, calvo y barbado. Su rostro es serio y porta un hábito con capa en tonalidades rojas y doradas; la posición de sus manos sugiere que en algún momento sostuvo un atributo, posiblemente un bastón. Es probable que la escultura haya sido intervenida, ya que la mano izquierda no guarda proporción con el resto de la escultura (fotografía 5).

Fotografía 4
Santa sin identificar

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 5
San Joaquín

Fuente: fotografía del autor.

A la derecha se ubica santa Teresa de Ávila, quien porta la vestimenta carmelita y no presenta atributos perceptibles. Cabe señalar que sus manos muestran un notable deterioro debido al paso del tiempo, pues no cuenta con algunos dedos. La posición de sus brazos indica que en algún momento sostuvo un libro y una pluma, mientras que de su pecho emergen algunas flamas (fotografía 6).

Fotografía 6
Santa Teresa de Jesús

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 7
Santa Ana

Fuente: fotografía del autor.

La relevancia de santa Teresa radica en ser considerada fundadora de la Orden de los Carmelitas Descalzos y doctora de la Iglesia, distinción otorgada por sus escritos, en los que destacan sus visiones místicas, las cuales, de acuerdo con su biografía, comenzaron desde el inicio de su vida religiosa (Valero, 2014). Precisamente, la escultura de este retablo se relaciona con esta faceta de santa Teresa de Ávila como escritora, característica que fue difundida en diversos medios gráficos con el propósito de impulsar su proceso de beatificación en 1591, el cual culminó con su canonización en 1622, alcanzando rápidamente una gran popularidad entre los devotos. Sobre la importancia de la santa de Ávila en el catolicismo se menciona que:

> La imagen mediática de la santa se volvió incuestionable, no sólo en la Península Ibérica y sus colonias sino para todo el ámbito católico. Junto con Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila constituiría en un símbolo de hispanidad y catolicidad, en el emblema de la lucha del imperio contra las potencias protestantes secuaces del demonio (Rubial García, 2018: 106).

Cabe resaltar que su dimensión intelectual no es el único aspecto que sobresale en su iconografía, destacan de igual forma representaciones pictóricas de sus visiones místicas, su comunión y transverberación, aunque en dichos casos también se suelen mostrar sus atributos como la pluma o el birrete.

La última escultura ubicada en la parte superior corresponde a santa Ana, madre de María. Fue esculpida como una mujer madura, con una mano sobre su pecho, a la altura del cuello, y la otra mano sobre su vientre; su postura se relaciona con la esperanza del mundo que lleva en su cuerpo (Réau, 1997) (fotografía 7). Las representaciones de san Joaquín y santa Ana suelen aparecer juntas y son recurrentes en la producción artística relacionada con los carmelitas. La devoción hacia los padres de María surgió desde la Edad Media y ambos son considerados como protectores de esta orden (Valero, 2014).

Fotografía 8
Personaje eclesiástico

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 9
Personaje eclesiástico

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 10
Personaje eclesiástico

Fuente: fotografía del autor.

Antes de llegar al remate del retablo se observan tres medallones; no obstante, no fue posible identificar a los personajes representados, aunque sus vestimentas permiten inferir que se relacionan con algún rango eclesiástico. En el medallón superior izquierdo, se aprecia un anciano de barba larga, que usa mitra y casulla de tonalidad blanca, con capa en colores rojo y dorado; sus manos están extendidas, lo que sugiere que en algún momento sostuvo un objeto que en la actualidad no tiene; sobre su rostro se distingue la cabeza de un querubín.

En el medallón de la parte central se representa a un joven que viste un hábito que se puede vincular con la Orden de Predicadores de santo Domingo, por su tonalidad negra con dorado y blanco. Al igual que la escultura anterior, tiene las manos extendidas sin atributos visibles; es plausible que en algún momento haya sostenido un libro y una pluma o una flor, elementos asociados a la iconografía de santo Domingo de Guzmán (Schenone, 1992); aunque no hay elementos suficientes para sustentar esta idea.

La última representación corresponde a un eclesiástico de edad avanzada que comparte características en la vestimenta con la primera figura descrita, pero la casulla y el hábito tienen tonos rojos con dorado. En su pecho se observa una cruz de color áureo y también se ve el rostro de un querubín sobre su cabeza (fotografías 8, 9 y 10).

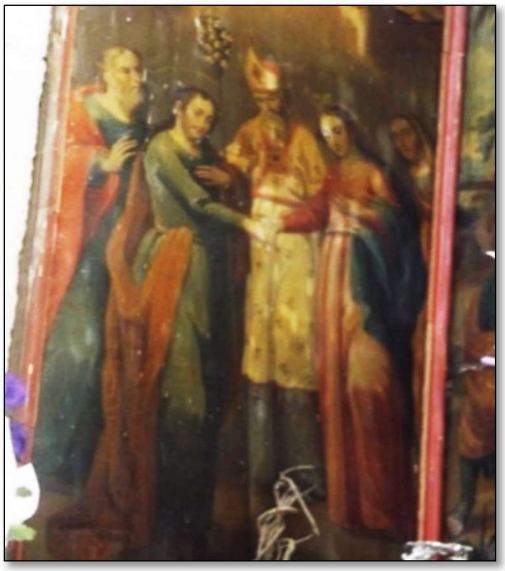
Descripción de las pinturas

Alrededor de la obra se distribuyen 11 lienzos que tratan temas de la vida de María y de la infancia de Jesús; no obstante, éstos no concuerdan con un discurso iconográfico cronológico de los sucesos representados, tomando en cuenta la composición general del retablo. Como sucedió generalmente en la Nueva España, las características formales de la pintura del siglo XVIII difieren de las de la centuria anterior. En este sentido, autores como Toussaint (1983) sostienen que se produjo una decadencia en el ejercicio de la pintura, fenómeno que no sólo se manifestó en este virreinato, sino en todo el mundo. A este argumento se suma el de Ruiz (1992), quien señaló una serie de cambios en el dibujo y en la paleta de colores de la pintura del siglo XVIII en comparación con la del XVII. De acuerdo con este autor, la plástica novohispana mostró una inclinación hacia un dibujo menos definido y el uso de tonos más tenues en favor de una pintura más decorativa y dulce.

A la luz de la información disponible, los argumentos de ambos historiadores del arte son debatibles, particularmente respecto a considerar que el cambio en el carácter formal de la pintura novohispana estuvo condicionado por el paso del tiempo y que cada sociedad lo experimentó del mismo modo. Asimismo, la función de un carácter meramente decorativo de las representaciones pictóricas es contraria a la intención del discurso iconográfico de un retablo, el cual responde a un propósito definido, en el que los elementos que se añaden cuidadosamente para resaltar una devoción en particular, en este caso, la de la Virgen de los Dolores.

Considerando el contexto en el que se desarrolló la pintura novohispana del siglo XVIII, el primer lienzo corresponde a *Los desposorios de María y José,* ubicado en la parte inferior izquierda del conjunto. Los protagonistas de la escena son María y José, quienes aparecen tomados de las manos en un acto de unión. Ambos están representados en una edad joven y portan los colores tradicionales de sus respectivas advocaciones: María viste una túnica de alba rosa con manto azul, su cabello es rizado y fija su mirada hacia su mano derecha; mientras que José usa una túnica y manto en tonos verdes con rojo, su antebrazo sostiene parte de su capa y un ramo de lirios, atributo característico que simboliza su castidad.

Fotografía 11
Los desposorios de María y José



Fuente: fotografía del autor.

Detrás de ellos se sitúa una autoridad eclesiástica que viste casulla arzobispal y mitra en colores blanco y rojo, con sus manos dispuestas en señal de bendición. A los costados de la escena están san Joaquín y santa Ana. El padre de María aparece como un anciano vestido con túnica y manto en tonos similares a los del justo varón; por otra parte, a la madre de la Virgen se le representó como una mujer adulta que asoma la cabeza y dirige su mirada hacia el espectador, luce una vestimenta dorada y cubre su cabeza con un velo negro. Coronando la escena, en la parte superior se observa un rompimiento de gloria del que emerge una luz celestial (fotografía 11).

A lo largo de la historia del arte, la imagen de san José ha sufrido cambios en su iconografía respecto a su apariencia física. Mientras que algunos pintores optaron por representarlo como un anciano, en la Nueva España tanto los artistas como el clero se inclinaron, en su mayoría, por un aspecto joven que reflejara la fortaleza para cuidar y guiar a su familia, elementos que se observan en los lienzos de esta obra. Las características de la composición aquí analizada guardan similitud con los tratados de pintura del siglo XVII que difundieron la representación joven del justo varón. Tal es el caso de Pacheco (1649), quien consideró que en los desposorios María y José debían ser pintados como figuras hermosas, tomados de las manos, con túnicas y mantos de los colores acostumbrados y situados en medio de un sacerdote.

La configuración general de la escena se deriva de los evangelios apócrifos, fuente que sirvió a los artistas para la representación de la vida de los santos. La pintura de este retablo guarda similitudes con una obra de Sebastián López de Arteaga, realizada en 1652, que trata la misma escena. En ésta, la Virgen aparece vestida con saya rosa y manto azul (Ruiz *et al*., 2004). No obstante, a diferencia de la pintura aquí estudiada, aquélla no incluye la presencia de los padres de María, sino que en su lugar se pintaron distintos ángeles. Cabe resaltar que, tanto en grabados como en otras configuraciones plásticas, pueden o no aparecer estos personajes que acompañan la escena.

El lienzo que representa *La huida a Egipto* corresponde a los hechos posteriores a la natividad y muestra un paisaje al aire libre, dispuesto sobre un camino lleno de árboles (fotografía 12). En el centro de la composición se observa a María montada sobre un burro color marrón, al que se le nota el cansancio. La Virgen conserva las mismas características que en el lienzo anterior y sostiene en sus brazos al Niño Jesús, quien viste de blanco y con su mano

derecha toca la barbilla de su madre, en tanto que con la izquierda sostiene unas flores. A la par de ellos se encuentra José, quien porta los colores tradicionales de su imagen; su personificación indica que es el guía de su familia, pues sobre su hombro izquierdo reposa un bastón, mientras que con su otra mano indica el camino que deben seguir.

Fotografía 12
La huida a Egipto

Fuente: fotografía del autor.

Llama la atención que en el lado derecho de la escena se ubica un ángel vestido con un manto rojo, representado como un joven de cabello rizado, cuya mirada si dirige al espectador; con una de sus manos toca al burro y con la otra señala al cielo. Contrario al caso anterior, este episodio sí es parte de los textos canónicos. En relación con este punto se menciona que:

> Después de marchar los magos, el Ángel del señor se le aparece en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Quédate hasta que yo te avise porque Herodes buscará al niño para matarlo.
>
> José se levantó aquella misma noche tomó al niño y a su madre y partió a Egipto permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes. Así se cumplió lo que había anunciado el señor por boca del profeta. Llamé de Egipto a mi hijo (Mateo 2, 13-14) (Hurault, 2005: 12-13).

http://dx.doi.org/10.22136/korpus212026226

La iconografía de este tema comprende principalmente la presencia de la Sagrada Familia; no obstante, en algunas pinturas suelen añadirse otros personajes, como algunos ángeles, el asno —que sí se observan en la pintura aquí analizada—, Santiago el menor o Salomé (Andrade Campos, 2009). Llama la atención que esta escena forma parte de un ciclo iconográfico conformado por otros pasajes en los que también destaca el aviso del ángel a san José (Schenone, 1998).

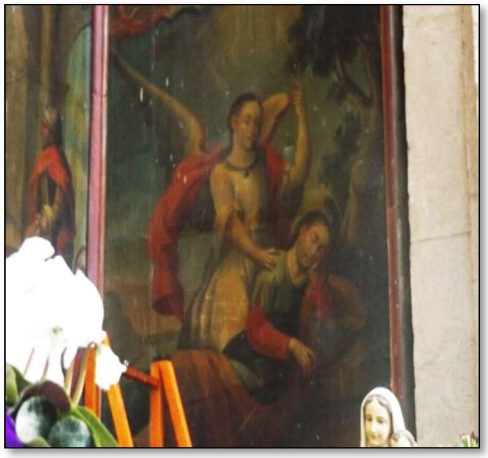
Del lado inferior derecho se observa el tema de *Jesús entre los doctores* (fotografía 13), considerada como la escena final de las representaciones del ciclo de la infancia.

En la parte central se representa a Jesús sentado y vestido de blanco; sus manos sostienen un libro mientras realiza un ademán. A su alrededor, los maestros de la ley muestran interés ante lo que está pasando en la escena. En total hay seis personajes masculinos y, del lado izquierdo, también se ve una mujer con rostro de asombro ante lo que está presenciando.

Fotografía 13
Jesús entre los doctores

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 14
El sueño de san José



Fuente: fotografía del autor.

En la parte inferior izquierda aparecen María y José, quienes llegan al templo en busca de su hijo; ambos cruzan miradas de sorpresa por lo que sucede. Esta composición se basó en el Evangelio de san Lucas, en el que se relata que los padres de Jesús iban cada año a Jerusalén para celebrar la Pascua. Cuando Jesús cumplió 12 años, también los acompañó, pero se quedó en la ciudad al terminar las festividades sin que sus padres lo advirtieran. María y José

volvieron a Jerusalén en búsqueda de su hijo y lo hallaron en el templo, sentado en medio de los maestros de la ley (Lucas 2, 41-50) (Hurault, 2005).

En comparación con las escenas anteriores, este cuadro presenta una mayor iluminación. Conviene señalar la capacidad del pintor para crear un entorno que genera la sensación de profundidad, perceptible, por ejemplo, en los escalones que conducen hacia Jesús, en el paisaje visible a través de las puertas y en la ubicación de María junto a José en primer plano, lo que sugiere su entrada al templo. La escena se enfoca en dos momentos: Jesús entre los doctores y el hallazgo por parte de sus padres, elementos recurrentes en la iconografía tradicional de la escena, aunque también existe un tercer momento que no se representa comúnmente, es decir, el retorno de la Sagrada Familia a Nazareth (Schenone, 1998).

El siguiente lienzo representa *El sueño de san José* (fotografía 14). La escena sucede al aire libre y en ella se observa al carpintero de Nazaret, vestido con un ropaje rojo y azul; tiene el cabello largo y reposa dormido apoyando la cabeza sobre su mano izquierda. Detrás de él aparece un ángel de rasgos jóvenes, cabello corto, vestido de blanco, con un manto rojo y sus alas extendidas; una de sus manos toca el hombro de José, mientras que la otra señala hacia el cielo.

En un primer momento se consideró que la pintura se relacionaba con el pasaje en el que el Señor envía a un ángel a decirle a José que no dude de la virginidad de María; no obstante, con base en los temas de todo el conjunto, parece que se trata del episodio en el que un ángel advierte a san José del peligro y lo incita a huir a Egipto junto con su familia. Sobre este tema se menciona que:

> Después de marchar los Magos, el Ángel del señor se le apareció en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al niño y huye a Egipto. Quédate allí hasta que yo te avise, porque Herodes buscará al niño para matarlo (Mateo 2, 13) (Harault, 2005: 12)

Llama la atención que este tema tuvo poca influencia en la plástica novohispana, puesto que no son comunes los lienzos que lo abordan. En este sentido, la primera aparición del ángel a san José, es decir, la anunciación, tuvo mayor trascendencia dentro del arte novohispano (Schenone, 1998).

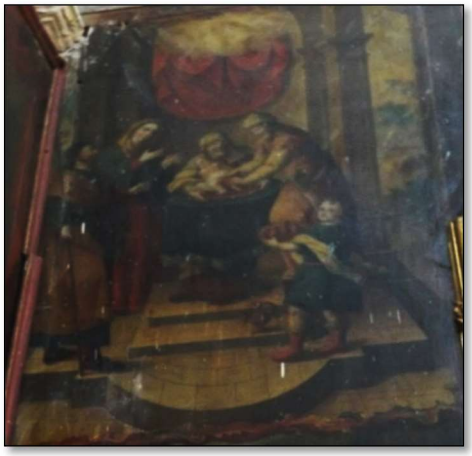
En la parte superior derecha se observa el tema de *Santa Ana enseñando a leer a María* (fotografía 15). Llama la atención la atmósfera de tonalidades oscuras que rodea la escena, ya que el pintor concentró la poca luminosidad en el centro, donde se observa a María en compañía de sus padres. Santa Ana se ve como una mujer joven, sosteniendo un libro en su regazo y sentada en una silla; viste de

azul con un manto marrón y un velo que cubre su cabeza. María fue pintada en edad adolescente, con el cabello claro y rizado; su vestimenta es similar a la observada en escenas anteriores. Su mirada se dirige al libro que sostiene con ambas manos mientras pasa las hojas. A su derecha está san Joaquín, representado como un hombre adulto, calvo y barbado; viste de azul con manto rojo. Llama la atención su presencia, ya que no es común que aparezca acompañando de su esposa e hija en este tipo de representaciones. El juego de luces empleado por el pintor también dotó a la escena de un efecto de profundidad mediante las líneas del piso de la habitación, lo que provoca que el espectador centre su atención en los protagonistas.

Fotografía 15
Santa Ana enseñándole a leer a María

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 16
La circuncisión de Jesús



Fuente: fotografía del autor.

Después se encuentra el lienzo de *La circuncisión de Jesús* (fotografía 16). La escena se desarrolla en el interior de un templo, donde hay seis personajes: cuatro adultos y dos infantes. A la izquierda está José, vestido con sus colores característicos y portando los atributos que lo identifican; a su lado se observa a María, quien viste un ropaje azul y rojo, y cubre su cabeza con un manto de tono amarillo. Sus manos se posicionan a la altura del pecho a la vez que observa el acto de la circuncisión. En la parte central, dos hombres sostienen a Jesús al tiempo que realizan la operación. A la derecha, un infante sujeta una canasta con el instrumental necesario. Según los Evangelios canónicos, a los ocho días de nacido Jesús fue circuncidado y ese mismo día recibió este nombre

elegido por Dios y anunciado por al ángel en el momento en que María quedó embarazada (Lucas 2, 21) (Hurault, 2005).

Este tema fue uno de los más difundidos durante los siglos XVI y XVII, ya que la Iglesia otorgó a este pasaje una fiesta asociada con el culto del Dulce Nombre de Jesús. En sus investigaciones sobre la iconografía de Jesús, Schenone menciona que:

> Aunque no hay una iconografía definida, la acción tiene lugar en el ámbito del Templo de Jerusalén, el Niño, puesto sobre una mesa o altar cubierto por un tapete y un mantel blanco, es sostenido por un anciano y circuncidado por el Sacerdote, que puede estar sentado o de pie. En la mayoría de los casos María y José están a un lado o a una prudente distancia, lo cual también es históricamente inexacto. No faltan casos en que la escena es iluminada por el Espíritu Santo o el Nombre de Jesús irradiante. Esto se debe a que, a partir del siglo XVI, la fiesta se desdobló para celebrar en ese mismo día el Santísimo Nombre de Jesús (Schenone, 1998: 52).

Estos elementos iconográficos descritos por Schenone pueden observarse en el lienzo del retablo; sin embargo, algunas de sus características suelen diferir debido a la distribución del espacio que el artista utilizó en la composición.

La siguiente pintura es *La presentación de Jesús* (fotografía 17). En ella aparece un hombre que asoma la cabeza para mirar el suceso. A su lado está Simeón conversando con otro varón en tanto observan al Niño Jesús, quien reposa sobre un altar en el que hay un libro. A la derecha de la escena se encuentran María y José: ella sostiene una pequeña canasta con dos palomas blancas que entrega a dos hombres.

Fotografía 17
La presentación de Jesús

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 18
La visitación de la Virgen

Fuente: fotografía del autor.

Este pasaje se relaciona con un evento canónico en la vida de la Sagrada Familia, ya que todo primogénito debía ser presentado ante el Señor. En una acción profética, Simeón le dijo a María: "Mira, este niño traerá a la gente de Israel caída y resurrección. Será una señal de contradicción, mientras a ti misma una espada te atravesará el alma" (Lucas 2, 34-35) (Hurault, 2005: 133). En comparación con las demás pinturas, esta obra parece ser de menor dimensión en parte porque una sección de la escena no resulta perceptible a causa del deterioro de los pigmentos.

Según la iconografía propuesta por Schenone, la presentación de Jesús constituye el primero de tres momentos que conforman este pasaje, junto con la purificación de María y el canto de Simeón, temas que no se identifican en la pintura. No obstante, las características formales de la escena concuerdan con la descripción dada por este autor, particularmente en el escenario, los personajes que participan y la postura de María, quien aparece de rodillas ante el altar, así como la figura de José que sostiene una canastilla con aves (Schenone, 1998).

Del lado superior derecho se encuentra el lienzo *La visitación de la Virgen a su prima Isabel* (fotografía 18). La prima de María viste de azul y está con los brazos extendidos para recibir a María, aunque su postura sugiere una acción apresurada. Frente a Isabel se encuentra la Virgen, ataviada con ropajes en tonos rosa y azul, quien responde al gesto abriendo los brazos en señal de acogida. Detrás de ellas está Zacarias, representado como un anciano, calvo y de barba larga, quien saluda a un joven José, con indumentaria azul y roja.

Fotografía 19
Ángel

Fuente: fotografía del autor.

En la parte superior del retablo se ubica una pintura de menor tamaño, en forma de arco de medio punto, en la que se observa la figura de un ángel (fotografía 19). Se trata de un joven de cabello rizado, vestido de azul con un manto rosa, y calza botas rojas que cubren gran parte de sus pies y pantorrillas; en sus manos sostiene un atributo poco perceptible. El fondo del lienzo da la impresión de que el ser angelical está en el cielo, efecto que el artista logró mediante el uso de tonalidades azules y blancas que simulan un espacio celestial.

En la parte superior media se aprecia un lienzo de gran formato dividido en tres escenas, cuya descripción se realiza de izquierda a derecha. La primera corresponde a *La adoración de los pastores* (fotografía 20). En ésta se representa al Niño Jesús recién nacido, recostado en un pesebre, quien es el centro de atención de las miradas de sus padres y de los pastores que lo rodean. Se distingue a María sosteniendo un pañal, mientras que José permanece al otro extremo del pesebre con sus manos en señal de oración, y en medio de ellos se encuentra un ángel con las alas desplegadas, cuyas manos adoptan una postura de plegaria. Los demás personajes son los pastores a quienes el ser angelical anunció que el Mesías había nacido en la ciudad de Belén (Lucas 2, 11) (Hurault, 2005). Finalmente, en la parte superior de la composición se observan dos pequeños ángeles que sostienen la leyenda *Gloria in excelsus deo,* que significa "gloria a Dios en las alturas"; asimismo, en la zona inferior aparecen tres corderos recostados.

Fotografía 20
La adoración de los pastores

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 21
Lienzo deteriorado

Fuente: fotografía del autor.

Este tema pertenece al ciclo de la natividad y comprende varias situaciones, entre las que destacan la adoración de los padres, la presentación del Niño por María y José, la adoración y presentación de san Miguel, la adoración de los ángeles, así como el anuncio y la adoración de los pastores. No obstante, no todas estas escenas suelen aparecer en un mismo retablo; sino que los temas suelen ser representados según su jerarquía y no por orden cronológico (Schenone, 1998).

La escena ubicada en el centro resulta complicada de analizar debido al deterioro que presenta, pues la pintura se perdió por completo aunque, a partir del discurso iconográfico del conjunto, es probable que tratara el tema de *La anunciación* (fotografía 21). A la derecha se observa *La adoración de los Reyes* (fotografía 22), cuya escena se desarrolla en el campo, con la presencia de la Sagrada Familia junto con los tres Reyes. De derecha a izquierda, primero se identifica a Melchor, representado como un anciano que viste capa naranja y está de rodillas ante el Mesías; lo acompañan tres niños sirvientes, vestidos de amarillo, quienes sostienen cofres que, de acuerdo con la tradición, contienen oro. Después se distingue a Gaspar, un joven de cabello largo y barba, con ropaje azul y capa roja, quien se inclina ante el Niño y es acompañado por infantes que cargan cofres con incienso. Finalmente, se representa a Baltazar, quien, a diferencia de los anteriores, está de pie frente a Jesús; su indumentaria es amarilla y también lo acompañan ayudantes que cargan cofres con mirra. El significado de estos obsequios se relaciona con la realeza de Jesús (oro), su divinidad (incienso) y el destino que le aguardaba al morir para la redención de la humanidad (mirra) (Réau, 1996).

Fotografía 22
La adoración de los Reyes

Fuente: fotografía del autor.

Fotografía 23
Ángel

Fuente: fotografía del autor.

Vale la pena señalar que la representación del tema en la Nueva España no difiere sustancialmente de las convenciones europeas en cuanto al número de reyes, las posturas que adoptaron ante el Mesías y los obsequios que ofrecieron; sin embargo, en la pintura novohispana existen algunos casos en los que se sustituye la imagen tradicional de Baltasar por la de un indígena americano (Schenone, 1998).

La última representación corresponde a otro ángel. Si bien presenta características particulares, como el cabello largo, la indumentaria azul con un manto rojo y las alas desplegadas, su composición es similar a la del ángel de la fotografía 19. Su mano derecha reposa sobre una columna, a la vez que la izquierda está extendida (fotografía 23).

Con base en la descripción de las pinturas, cabe resaltar la presencia de san José en varias de las escenas que rodean el retablo. Su aparición se puede justificar por ser el protector y guía de la Sagrada Familia, aun cuando la devoción hacia al justo varón también fue relevante tanto para los carmelitas como para la sociedad novohispana. Ello se debe a que su patronazgo comenzó en la Nueva España hacia mediados del siglo XVI, específicamente en la celebración del Primer Concilio Mexicano de 1555, en el cual fue nombrado protector de la naciente Iglesia mexicana (Sánchez Reyes, 2009).

Dicha devoción fue promovida por autoridades eclesiásticas, entre las que destacaron varias órdenes religiosas, como la de los Carmelitas Descalzos, que lo consideraba como una de sus principales advocaciones, en parte por tratarse de una devoción impulsada por santa Teresa (Rubial García, 2021). A lo largo de los siglos XVI y XVII, la importancia de san José creció en el virreinato debido a que la advocación josefina no se limitó a iglesias, capillas o patronatos locales, sino que también motivó la fundación de cofradías en su honor. Para el siglo XVII, el rey Carlos II lo nombró protector de España y de sus territorios, hecho sobre el cual se menciona que:

> La efímera jura que el rey Carlos II hizo en 1678, poniendo a san José como patrono de sus dominios y la impugnación a dicho patronato por parte de la catedral de Santiago de Compostela, debió afianzar aún más la vinculación del Patriarca con la Nueva España, en cuyo territorio se hizo caso omiso a la impugnación compostelana y donde san José siguió siento visto como patrono del imperio. Esto favoreció a que en el siglo XVIII se popularizaran las imágenes que representaban su patrocinio… (Rubial García, 2021: 199 y 200).

La aceptación del culto a san José propició la difusión de sus representaciones artísticas durante la época virreinal. Se le reconoce como patrono de los carpinteros y de la buena muerte. Los atributos con los que se le identifica se relacionan con la castidad y la obediencia; por lo que sus imágenes varían dependiendo la intención con la que se realizaron las composiciones. En este sentido, las pinturas que rodean el retablo de la Virgen de los Dolores se vinculan con su papel como padre amoroso, protector de su familia y ejemplo de obediencia a Dios.

Los grabados del libro *Imágenes de la historia evangélica* de Jerónimo de Nadal

Tres lienzos del conjunto presentan similitudes con grabados pertenecientes al compilado de ilustraciones del jesuita Jerónimo de Nadal, *Imágenes de la historia evangélica* (1593), los cuales sirvieron como referencia para el artista novohispano en la creación de las escenas correspondientes a los temas de *La adoración de los Reyes*, *La circuncisión de Jesús y Jesús entre los doctores*.

Este libro fue fundamental en el quehacer de los pintores españoles a lo largo del siglo XVII, pues usaron sus ilustraciones como modelos para la representación de pasajes derivados de los Evangelios. La creación de este compilado estuvo a cargo de diferentes frailes, y su primera publicación fue en 1593 por la imprenta de Platino, en Amberes; posteriormente, la obra tuvo otras reimpresiones a lo largo del siglo XVII (Alcalá, 1993). Cabe señalar que, aunque varios autores participaron en esta compilación, la autoría se atribuyó a Jerónimo de Nadal. Sobre este punto se menciona que:

> Esta obra surgió como el resultado de un proyecto iniciado en 1562 por San Francisco de Borja, tercer general de la Compañía, quien no llegó a completar la obra durante su vida. Pasó después a manos del Padre Nadal, quien ya había trabajado con Borja en la preparación del libro. El objetivo era que este libro, esencialmente una colección de imágenes acompañadas de unas anotaciones se utilizara para la enseñanza y educación de los novicios. En 1575 Nadal había terminado las notas y meditaciones que ilustrarían las correspondientes imágenes. Tras su muerte en 1580, el proyecto quedó en manos de su amigo y secretario, el P. Diego Jiménez, a quien se le encomendó que encargará a varios artistas la confección de los grabados (Alcalá, 1993: 48).

El libro alcanzó tal grado de popularidad que se convirtió en uno de los ejemplares más difundidos en España, por lo que era sólo cuestión de tiempo para que llegara a la Nueva España, donde sirvió como medio didáctico en las tareas

de evangelización de los misioneros jesuitas. En el virreinato, estos grabados gozaron de gran aceptación entre los artistas que representaron los pasajes de la vida de Jesús. Llama la atención que, a pesar de que su autor fue jesuita, su libro fue aceptado por diferentes órdenes religiosas, principalmente al plasmar las escenas relacionadas con la Pasión de Cristo. Al respecto se menciona que: "si nos detenemos a reflexionar en las evidencias de circulación de Nadal en las bibliotecas conventuales y sus rastros en las propias obras pictóricas, la obra del jesuita mallorquín era de fácil acceso para los pintores novohispanos y sus patronos" (Robin, 2006: 56).

El fácil acceso a la obra y la claridad que mostraban sus grabados contribuyeron a su popularidad entre los artistas; además, el libro incluía anotaciones en la parte inferior de las imágenes, las cuales ayudaron a la comprensión del Evangelio:

> Se trata, de hecho, de imágenes —con sus títulos arriba— en las que la narración central del episodio del evangelio, correspondiente a la misa de cada domingo del año, ocupa el lugar central. A su vez, el lector de las imágenes, apoyado en su propio conocimiento del texto bíblico acerca de la imagen central como en las anotaciones escritas debajo de ella, llega a una serie de pensamientos ilustradas en otros episodios a los lados y en el fondo el conjunto y explicados en los textos de las meditaciones que sigue. Se logra así un movimiento entre ver, leer y meditar, pero la imagen visual, curiosamente ausente en el título del libro, es sin duda el motor inicial, sirve para llegar a la meditación aun sin palabras, si el lector no tiene algún conocimiento del evangelio (Bargellini, 2016: 140-141).

La probabilidad de que el pintor del conjunto de la Virgen de los Dolores de la parroquia de San Nicolás de Tolentino se basara en las ilustraciones del libro de Jerónimo de Nadal es alta, debido a la clara similitud que existe entre los grabados y las pinturas; no obstante, esto no implica que el pintor novohispano se limitara a copiar los modelos provenientes de Europa. Por el contrario, al enfrentarse a problemas comunes dentro de su práctica pictórica, debió emplear sus conocimientos y habilidades para resolver el traslado del dibujo de un grabado a un lienzo de mayor formato.

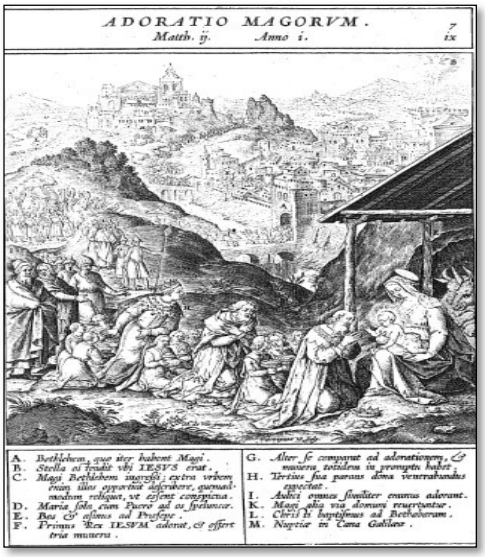
Cabe señalar la existencia de un retablo dedicado a la Virgen de los Dolores, que proviene de la Hacienda de santa Lucia y fechado por Clara Bergellini hacia 1690. En éste se observa una escena basada en el grabado de *La circuncisión* de J. Wierix, que procede del libro de Nadal, lo que indica que el compilado de ilustraciones seguía siendo un referente importante hacia finales del siglo XVII (Alcalá, 1993). No obstante, las composiciones del conjunto de la

Virgen Dolorosa resguardado en la parroquia dedicada a San Nicolás de Tolentino muestran que su uso se prolongó aún durante el siglo XVIII.

El pintor añadió y destacó elementos formales que respondieron a su intención compositiva; un ejemplo de ello es el grabado de *La adoración de los Reyes,* atribuido a Martín de Vos y J. Wierix (figura 1), en el que se observa, al fondo de la escena, una ciudad, elemento que no se aprecia en el lienzo. Del mismo modo, en la obra de Nadal no se encuentra la figura de José, personaje que sí está presente en la pintura.

El segundo grabado que sirvió de referencia es *La circuncisión de Jesús*, de J. Wierix (figura 2). La forma en que se representó la escena es similar a la usada en la pintura, particularmente en cuanto a la arquitectura de la sinagoga donde se realizó el acto, aunque el pintor omitió la presencia de algunos personajes. Asimismo, la nube ubicada en la parte superior fue retomada en la composición pictórica, pero se excluyó el escudo de la Compañía de Jesús.

Figura 1
La adoración de los Reyes



Fuente: Nadal (1596).

Figura 2
La circuncisión

Fuente: Nadal (1596).

El tercer grabado corresponde a *Jesús entre los doctores*, también de J. Wierix (figura 3). De las imágenes anteriores, ésta guarda mayor similitud con la escena representada en la pintura, tanto en la distribución del espacio como en los personajes que participan en la escena.

http://dx.doi.org/10.22136/korpus212026226

Figura 3
Jesús entre los doctores

Fuente: Nadal (1596).

En función de lo anterior y a partir de la descripción iconográfica del retablo, considero pertinente realizar un análisis sobre la composición general, centrando el argumento en la forma de representación de las escenas. En el caso del aspecto iconológico, se proponen dos puntos a tomar en consideración, los cuales se desarrollan a continuación:

1) En primer término, que es algo que se halla presente en los gestos faciales y corporales de las figuras humanas representadas en las imágenes. Para su estudio y comprensión debemos considerar el cuerpo como un todo y esa multiplicidad de gestos, actitudes y en general, a la disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos o implícitos que pueden ser descifrados con cierto grado de precisión. Entramos aquí en el terreno de la comunicación no verbal que estudia al cuerpo humano en un conjunto, a partir de la capacidad de producir significados.
2) Sin embargo, la significación expresiva no se reduce a la comunicación gestual de las figuras de la imagen: muy por el contrario, está presente en todos sus elementos, en la forma, en el color, en la materia y en toda la organización interna y visibles de los componentes de la imagen (Amador, 2008: 49).

De acuerdo con la postura de este autor, la expresión que el artista logró en las pinturas del retablo se adecuó al momento que se quería representar. De esta forma, las composiciones relacionadas con la vida de la Sagrada Familia fueron cuidadosamente tratadas para mostrar al espectador el pasaje bíblico que se trató de comunicar, ya que se representaron episodios basados tanto en los Evangelios canónicos como en los apócrifos.

En este caso, los temas que corresponden a *Los desposorios de María y José, La huida a Egipto, Santa Ana enseñando a leer a María, La visitación de la Virgen a su prima Isabel, La adoración de los pastores y La adoración de los Reyes* se caracterizan por la construcción de un ambiente cálido, logrado mediante la disposición de los personajes y el entorno en el que se desarrollan las escenas. En estas composiciones, los rostros denotan cariño o asombro por lo que experimentan los protagonistas. Ejemplo de ello es la postura de María y José al contraer matrimonio, la forma en que María sostiene a su hijo en brazos al huir a Egipto, la paciencia de santa Ana al enseñarle a leer a su hija, el asombro de Isabel al recibir a María en un abrazo, así como la actitud de veneración de los pastores al observar al Mesías recién nacido y la de los Reyes Magos en su visita a Jesús.

Por otra parte, en las temáticas de *La circuncisión de Jesús, La presentación de Jesús, Jesús entre los doctores* y *El sueño de san José,* el posicionamiento corporal y las expresiones faciales de los personajes difieren dependiendo de la escena representada, pues denotan un grado de preocupación, concentración o asombro.

Como es sabido, el discurso iconográfico que representan la escultura y las pinturas del conjunto guarda relación con la advocación de la Virgen de los Dolores al resaltar diversos pasajes de su vida como una madre amorosa. Aunque las escenas no siguen una secuencia lógica de narración, este factor no es un problema para identificar la escena: cada pintura muestra por sí sola un tema específico que los devotos pueden reconocer a partir de su conocimiento del Evangelio.

Desde el discurso de las artes, se proponen dos puntos de análisis: el primero se refiere a la definición de los elementos y su relación con la narrativa visual, mientras que el segundo se vincula con la confrontación y equiparación entre el relato visual y el verbal. Sobre este planteamiento se menciona que:

> Debemos considerar a los dos como discursos que nos dicen algo por medio de sus elementos constitutivos y de la organización interna de los mismos. Desde el punto de vista de su aspecto narrativo, el discurso y las imágenes nos dicen algo a través de ciertos medios: estructuras organizadas o mejor de frases —en un caso— o de figuras, motivos y temas: *composiciones,* en el otro. En este terreno, estudiamos al discurso —visual y verbal— a partir de las constantes que presenta su *organización interna:* los elementos que lo componen, las relaciones entre éstos, las reglas de su operatividad, su combinatoria en tanto a *significantes* de un *significado, expresiones de un contenido.* [...] las imágenes artísticas son estudiadas como *estructuras narrativas* a partir de su capacidad de comunicar un concepto [...] nos interesan las formas en las que, por medio de una *estructura visual significativa,* transmiten una idea, un concepto o la información acerca de un suceso determinado (Amador, 2008: 133).

Con base en lo anterior, a pesar de que los temas son entendibles si se observan de manera individual, al formar parte de un conjunto de composiciones, es probable que en un momento determinado hayan tenido un orden lógico distinto al que en la actualidad se observa en el retablo. Por otra parte, los encargados de reensamblar estas piezas a donde hoy en día se encuentran debían conocer el discurso iconográfico relacionado con la advocación de la Virgen de los Dolores.

Conclusiones

A manera de conclusión, el estudio que se realizó sobre el retablo de la Virgen de los Dolores de la parroquia de San Nicolás de Tolentino muestra en su discurso iconográfico características formales propias del arte novohispano de mediados del siglo XVIII. Este acercamiento se fundamenta en la identificación de elementos propios del barroco anástilo, perceptibles de manera general en la composición del conjunto aquí estudiada.

Un aspecto que se debe resaltar es el lugar que ocupa el retablo y la forma en que está ensamblado, ya que el conjunto no parece concordar con las dimensiones del edificio. Aunado a esto, las pinturas no siguen una narración lógica o cronológica de los motivos representados. Estos factores permiten inferir que el retablo no es original de la parroquia, sino que fue reensamblado de manera posterior cuando llegó al lugar que hoy ocupa. Asimismo, y en función de la información con la que se cuenta, este retablo, junto con los dedicados al Señor de la Caña y San Nicolás de Tolentino, muestran representaciones relacionadas con la Orden de los Carmelitas Descalzos, lo que sugiere que las obras pudieron haber llegado al lugar junto con los carmelitas, cuando éstos asumieron la administración del lugar en el siglo XVIII.

Por otra parte, el análisis del retablo hecho desde la historia del arte brinda información sobre algunas esculturas distribuidas en el mueble, como es el caso de la Virgen de los Dolores, san Joaquín, santa Teresa de Ávila y santa Ana; no obstante, otras figuras no pudieron ser identificadas debido a la pérdida de atributos ocasionada por el paso del tiempo. Del mismo modo, al aplicar la metodología de lectura de un retablo, se hizo evidente que las escenas no siguen una secuencia narrativa, aunque todas se articulan en dos temas generales: la vida de María y la infancia de Jesús, destacando la presencia de san José.

En este sentido, la advocación de la Virgen de los Dolores tiene como propósito hacer que el devoto muestre empatía hacia la figura de una madre que sufre. En función de ello, las pinturas que rodean el conjunto se relacionan directamente con la fiesta de los siete dolores, pues en ellas se observan temas como la profecía de Simeón, la huida a Egipto y Jesús perdido en el templo, pasaje del que se deriva la composición de *Jesús entre los doctores*. Si bien la Virgen Dolorosa también se vincula con la celebración de la Semana Santa, tanto en los lienzos como en las esculturas no se aprecian motivos que remitan directamente a dicha festividad.

Asimismo, se identificaron tres grabados de Martín de Vos y de J. Wierix, incluidos en el catálogo *Imágenes de la historia evangélica,* de Jerónimo de Nadal, que sirvieron como modelos de referencia para el pintor. Dichos grabados corresponden a los temas de *La adoración de los Reyes, La circuncisión de Jesús y Jesús entre los doctores*. Al comparar las composiciones, se aprecia que el pintor novohispano resolvió de manera particular el tema de la visita de los Reyes al Niño Jesús, pues en el grabado se observa un fondo distinto al de la pintura; además, el artista integró la figura de san José a la escena, ausente en la obra de Nadal. Lo mismo sucede con el tema de *La circuncisión*, en el que se omitió el escudo de la Compañía de Jesús, orden a la que perteneció Nadal, pero que no tendría sentido en una pintura solicitada por los carmelitas.

La influencia de los grabados del compilado del jesuita Nadal fue común en la plástica novohispana, especialmente en aquellos temas relacionados con la vida y la Pasión de Jesús. La importancia de su obra en la Nueva España se debió, en gran medida, al fácil acceso que los artistas tuvieron para consultar sus ilustraciones; sin embargo, como sucedió frecuentemente, el trabajo del pintor no fue sólo copiar el modelo llegado de Europa, sino interpretarlo y adaptarlo a las necesidades sociales, devocionales e históricas de su contexto para crear sus escenas. De esta forma, el libro circuló entre los artistas novohispanos durante los siglos XVII y XVIII. En este caso, destaca el caso de otro retablo de la Virgen de los Dolores, fechado en 1690 y procedente de la Hacienda de Santa Lucía, que cuenta con un lienzo basado en las escenas de *La presentación* y *La circuncisión* derivadas de las ilustraciones de *Imágenes de la historia evangélica*, caso similar al caso estudiado en este artículo.

El análisis iconográfico e iconológico permitió identificar el tema general del discurso pensado en la devoción de los fieles, aunque sin perder de vista que este conjunto sigue cumpliendo una función dentro de la práctica religiosa del

lugar. Las escenas representadas resultan de fácil comprensión para los devotos y, desde una lectura formal, es posible establecer un orden lógico de narración: *Santa Ana enseñando a leer a María*, *El sueño de san José*, *Los desposorios de María y José*, *La Anunciación* —posiblemente es el lienzo que no es perceptible—, *La visitación de la Virgen*, *La adoración de los pastores*, *La adoración de los Reyes*, *La circuncisión de Jesús*, *La presentación de Jesús* y *Jesús entre los doctores.* Flanqueando la obra se encuentran los lienzos en forma de arco de medio punto, donde se muestran las representaciones de ángeles.

Fuentes consultadas

Alcalá, Luisa Elena (1993), "Las imágenes de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 16 (64), 47-55. https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1993.64.1664

Amador Bech, Julio (2008), *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Andrade Campos, Alejandro Julián (2009), "Apuntes para la historia del patrimonio histórico universitario", *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, 20, 1-8.

Báez Macías, Eduardo (1979), "El retablo de fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Estado de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 13 (49), 73-78.

Bargellini, Clara (2016), "Consideraciones sobre imágenes jesuitas en la Nueva España y sus fuentes grabadas", *Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Societa*, 3 (2), 137-152.

Bargellini, Clara (1998), "'Monte de oro' y 'Nuevo cielo': composición y significado de los retablos novohispanos", en Martha Fernández y Louise Noelle (Eds.), *Estudios sobre arte: sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (pp. 127-135), Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Carol, J. B. (1964), *Mariología,* Biblioteca de autores cristianos.

Chávez Gómez, Octavio y Arzate Becerril, Jesús (2022), *Haciendas y ranchos… Testimonios del Valle de Toluca,* Editorial Tirant lo Blanch.

García Vázquez, Sonny (1999), *Lerma. Monografía municipal,* Instituto Mexiquense de Cultura-Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales.

Grañén, María Isabel (1994), "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI", *Historias,* (31), 99-112, https://acortar.link/3nkipk

Halcón, Fátima (2016), "Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito novohispano", en Ana Celeste Glória (Coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografía* (pp. 135-148), Instituto de História da Arte-Universidad Nova de Lisboa.

La Biblia (2005), traducción de Bernardo Hurault, Editorial Verbo Divino.

Martínez Rosales, Alfonso (1982), "La provincia de San Alberto de Indias de Carmelitas Descalzos", *Historia Mexicana,* 31 (4), 471-543.

Mendiola Quezada, Vicente (1985), *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX,* Gobierno del Estado de México.

Nadal, Jerónimo (1596), *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae,* Antuerpiae, https://acortar.link/01psLn

Pacheco, Francisco (1649), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, https://acortar.link/oZ2QmO

Panofsky, Erwin (1983), *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial.

Peña Espinosa, Jesús Joel (2023), "Identidad y tradición del culto a la Virgen de los Dolores", *Relacionarte desde la Práctica Curatorial,* 3 (3), 6-11.

Réau, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: de la A a la F* (Tomo II, Vol. 3), Ediciones del Serbal.

Réau, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento* (Tomo I, Vol. 2), Ediciones del Serbal.

Robin, Alena (2006), "El retablo de Xaltocán: las imágenes de Jerónimo de Nadal y la monja Ágreda", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 28 (88), 53-70.

Rojano Robledo, Joel y Méndez González, Meztly Aidé (2023), "El culto a la dolorosa en la Ciudad de Puebla. La persistencia de la devoción urbana a través del patrimonio", *Relacionarte desde la Práctica Curatorial,* 3 (3), 32-42.

Rubial García, Antonio (2021), "Patronos, clientela y patrocinio. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 43 (119), 169-208, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.119.2760

Rubial García, Antonio (2018), "El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 40 (112), 99-131.

Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly y Cuadriello, Jaime (2004), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, Patronato del Museo Nacional de Arte-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ruiz Gomar, Rogelio (1992), "La pintura de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII", en Roberto Alarcón Cedillo, María del Rosario García de Toxqui y Ana Joaquina Montalvo de Morales (Coords.), *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tomo I. Primera parte: siglos XVI, XVII y principios del XVIII* (pp. 33-37), Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional del Virreinato-Amigos del Museo Nacional del Virreinato.

Sánchez Reyes, Gabriela (2009), "San José, esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos: un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte", en Elisa Speckman Guerra, Claudia Amalia Agostoni Urencio y Pilar Gonzalbo Aizpuru (Coords.), *Los miedos en la historia* (pp. 291-317), El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México.

Schenone, Héctor (1998), *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Fundación Tarea.

Schenone, Héctor (1992), *Iconografía del arte colonial. Vol. I*, Fundación Tarea.

Toussaint, Manuel (1983), *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Valero Collantes, Ana Cristina (2014), "Arte e iconografía de los conventos carmelitas de la provincia de Valladolid", tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, repositorio institucional, https://acortar.link/TeuMjn

Vargaslugo, Elisa (2004), "Recordando a Francisco de la Maza", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26 (84), 189-204.

Vences Vidal, Magdalena (2019), *Imágenes de San Luis Bertrán: entre el viejo y el nuevo mundo*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México.

Reseña curricular

Luis Manuel Cortéz Hernández. Licenciado en historia y maestro en Humanidades, con orientación en Estudios Históricos, por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Actualmente se desempeña como investigador independiente. Sus líneas de interés se centran en el estudio del arte sacro de la Nueva España. Ha participado como organizador y ponente en coloquios y mesas redondas sobre historia e historia del arte, entre los que destacan la Semana de la Historia (organizador), realizada en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx (2018 y 2024) y en el Museo Virreinal de Zinacantepec (2023); Arte y religiosidad en la Nueva España (organizador y ponente), celebrada en el Museo de Bellas Artes de Toluca (2024); Conversatorio de tradiciones y costumbres de Lerma (ponente), llevada a cabo en el Museo Zanbatha (2025). Asimismo, impartió el curso Pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII, organizado por la Facultad de Humanidades de la UAEMéx (2025).