



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO



TESIS
"ESCULTURA, PINTURA Y BAJO RELIEVE.
SAN PEDRO GUADALCÁZAR,
SIGLO XVII Y XVIII"



PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA

Coyolxauhqui Pineda Rico
POSTULANTE

Gandalupe Salazar González
ASESOR

Alejandro I. Galván Arellano
Arturo de la Serna Estrada
SINODALES

AGOSTO 2007

INTRODUCCIÓN

1. GUADALCÁZAR	01
1.1. Guadalcázar y sus templos.....	03
1.2. Ubicación de las piezas de escultura y pintura en el siglo XVIII y XIX.....	07
1.3. Los altares actuales.....	09
2. UN RETABLO BARROCO EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO.....	12
2.1. Época del retablo.....	16
2.2. Análisis del retablo.....	19
2.2.1. Ficha Técnica.....	19
2.2.2. Descripción del retablo.....	20
2.2.3. Análisis iconográfico e iconológico.....	34
3. ESCULTURA EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO	
3.1 Las piezas. Su caracterización.....	42
3.1.1. Proceso de búsqueda de piezas.....	46
3.1.2. Ficha Técnica y primeros resultados.....	51
3.1.3. División de esculturas, con atributos, los posibles y los no santos.....	52
3.2. Movimientos de la escultura.....	53
3.3. Características de la escultura del siglo XIX y XX.....	57
3.4. Escultores en San Pedro Guadalcázar.....	60
4. PINTURA EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO	
4.1. Registros anteriores de la pintura en San Pedro.....	61
4.2. Localización de las piezas.....	63
4.3. Breve Análisis de los cuadros.....	64
4.4. Francisco Martínez en la Parroquia de San Pedro.....	106
5. BAJO RELIEVE EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO.....	108
5.1. Método para realizar el archivo fotográfico.....	108
5.2. Referencias históricas de los Guachichiles.....	109
5.3. Técnica del punzado.....	111
5.4. Análisis de los dibujos en los muros.....	112
CONCLUSIÓN.....	119
ANEXO I	
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

El estado de San Luis Potosí es un contenedor de distintos lugares que atraen cada año a turistas de varios estados. Se hipnotizan con el Teatro de la Paz, la hermosa fachada del Templo del Carmen y sus retablos, las pinturas en San José y no se diga todo lo relacionado con lo franciscano. Incluso con este último las personas que lo visitan, al igual que los mismos potosinos, se maravillan con su contenido religioso y por el lado académico, es uno de los más trabajados.

Si bien nuestros edificios puede resultar ser el mejor portador histórico de investigadores y personas en general, los municipios que tienen su propia leyenda son ligeramente descartados. Así tenemos a Guadalcázar, en donde lo único por lo que se le conoce es por sus grutas para un buen día de campo y que por desgracia, no es el único municipio catalogado como recreativo.

Este proyecto se realiza para dar elementos y formar conciencia al igual que para al menos, ser una fuente de información histórica o más bien artística sobre lo que dicho municipio tiene que ofrecer en estos aspectos.

Guadalcázar es uno de los municipios más grandes de San Luis Potosí, tiene una extensión territorial de 4,244 km² y sus horizontes se rodean con los municipios de Matehuala, Villa de Guadalupe, Villa Hidalgo, Cerritos y Ciudad del Maíz al igual que con los estados de Nuevo León y Tamaulipas. (FIG.1)



Fig. 1 Localización Geográfica de Guadalcázar, SLP.

Por carretera la vía más conocida es hacia el municipio de Matehuala y al llegar al kilómetro 120 se encuentra el entronque para llegar a Guadalcázar, pero también se puede llegar por la carretera rumbo al municipio de Cerritos.

Al llegar a Guadalcázar lo primero que se observa es la Capilla de la Purísima Concepción, y personas que se percatan de la variedad de los estilos, conciben que se trata del templo principal, pero no es así. Justo en frente de la capilla se observa con su sola torre, la Parroquia de San Pedro, y en su interior del lado izquierdo, su retablo dorado. Este retablo con doce pinturas y tres esculturas merece un momento de contemplación, pero ahí no parte el origen de este trabajo sino en la parte trasera del altar mayor, en el camarín. (FIG. 2)

Antes de ser el museo al que hoy se puede acceder fácilmente, ese pedacito del complejo, contenía una serie de esculturas “muertas” acomodadas en una fila o apoyadas en cuatro mini altares en la pared. Así fue como las vi la primera vez, solas y sucias. Algunas con sus manos o cabezas y hasta cabello junto a los pies. Otras detrás de herrería de desecho y en las mismas condiciones. (FIG.3)



Fig. 2 Esculturas en el camarín

Con la asesoría de Guadalupe Salazar González decidimos que sería un buen tema para el proyecto para lograr la titulación en Historia del Arte Mexicano y así la investigación tomó forma.

El primer paso fue la hipótesis que después de ser meditada, finalizó en lo siguiente: Cada pieza detrás del camarín tuvo sí no es que su sitio dentro del retablo dorado que hoy se conoce, lo tuvo al menos en alguna parte del orden original de la Parroquia de San Pedro.

Lo primero que se tenía que hacer era buscar los antecedentes relacionados con las esculturas, como inventarios, documentos parroquiales y la misma historia potosina con relación a Guadalúzar. Por lo tanto el primer capítulo habla de precisamente sobre el origen del lugar, como sus primeros pobladores, quienes le dieron el nombre con el que hoy se le conoce, la historia de la parroquia y por consiguiente el de la capilla.

El segundo capítulo tiene como tema particular todo lo referente al retablo de la Virgen del Rosario, pues de ahí parte la hipótesis, donde se trabajó desde sus antecedentes históricos hasta el objeto mismo; se hizo también una descripción, un breve análisis para identificar las piezas y sus posibles relaciones dentro de un programa iconográfico.

Seguido de esto se tiene una tercera parte básica, la escultura. Esta parte del proyecto fue una de las partes que más tiempo tomó, porque se tuvo que catalogar desde la parroquia y el complejo hasta los templos de sus alrededores, en los que se incluye la Capilla.

Otra etapa fue el proceso que se tuvo que hacer para identificar cada escultura. Si bien es probable que el método químico haya sido necesario, la idea de este proyecto era la identificación, como primera tarea, de todas las piezas. Entonces se buscó personas que trabajaron este tema y que sus investigaciones arrojaran detalles que se complementaron unos con otros, por ejemplo las características físicas a considerar de la escultura que van desde Toussaint en su *Arte Colonial* en México hasta Maquivar en estudio más reciente: *Imaginería Novohispana*. Así como el apoyo histórico que los inventarios proporcionaron. Fue un dilema basarnos simplemente en un estudio físico de la escultura, pero creo que los resultados fueron positivos. Hubo complicaciones como en el caso de las piezas "restauradas", pero al menos la esencia de cada pieza novohispana ha perdurado hasta ahora y por así decirlo, tuvimos que hacer que los objetos mismos nos hablaran.

El siguiente capítulo fue retomar un segundo análisis para las pinturas. Esto porque ya que no era el tema principal pero al menos se debía tener la idea básica de los antecedentes de la pintura de la parroquia. Fue aquí en donde el estudio previo de Salvador Gómez Eichelmann fue de gran ayuda, al ser reconocido como un especialista de la pintura en San Luis Potosí, quien ya había realizado el registro de todas las piezas, y aunado a esto, con los inventarios fue más sencillo lograr su identificación.

En la ejecución del proyecto, en el trabajo de campo, nos encontramos con otros elementos artísticos: unos grabados en bajo relieve en los muros exteriores de la parroquia, los cuales están en gran riesgo de desaparecer. Este hallazgo, si bien no estaba contemplado estudiar, al menos exigía su registro y un pequeño acercamiento a explicarlos.

Estos bajo relieves en San Pedro es un tema que hasta la fecha no ha sido tratado a profundidad. En la historia de de San Luis Potosí, ni en el trabajo de Primo Feliciano ni en el de Pedraza existe dato alguno. El primer autor se centra específicamente en el lado histórico de Guadalcázar y el segundo en una sinópsis del municipio.

Entonces el rastro o el origen de estas manifestaciones artísticas no tienen antecedentes de investigación. Para este proyecto se plantearon las hipótesis siguientes: que los dibujos esgrafiados fue un trabajo hecho por indígenas locales de Guadalcázar; que probablemente se trate de una historia en cada muro o que se trate de meros elementos decorativos para el lucimiento de la Parroquia.

De este modo. Podemos ver con lo anterior que, algo que comenzó como una investigación de un tema en particular, obligó a involucrar varios temas como la pintura y los grabados. La intención realmente fue comprobar específicamente la hipótesis, pero alguien dijo: el estudio de las humanidades va más allá de una hipótesis, aparecen nuevas y hay que tratar de resolverlas todas, si no, al menos quedarán los antecedentes para un nuevo estudio.



Fig. 3 Las esculturas se encuentran del lado derecho en fila.
Cunurín de la Parroquia de San Pedro

GUADALCÁZAR Y SU OBRA ARTÍSTICA

Para conocer el presente de Guadalcázar hay que contar un poco de su historia. Como varios municipios en San Luis Potosí, su nombre sufrió varias transformaciones, el primero es el de Villa y Minas de San Pedro en 1608, mencionado así por don Luis de Velasco II y en 1616, Pedro de Salazar nombrado Alcalde Mayor de San Luis, lo modificó a Real de Guadalcázar¹. (FIG. 4)

Pedraza dice que, en 1616 se forma la Alcaldía Mayor de Guadalcázar logrando así, independizarse de la localidad de Villa de los Valles a través de un crecimiento de la población que tuvo entre los años de 1616-1620 y por ser uno de los proveedores de minerales de la Corona.²



Fig. 4 Escudo de Armas de Guadalcázar

Sin embargo, en uno de los mapas levantado en 1881 que contiene el archivo parroquial, dice que gracias al mineral se empezó a poblar por los años de 1614 a 1620, en el tiempo que gobernaba la Nueva España el Virrey D. Diego Fernández de Córdova, quien hizo donación de tres sitios de terreno a D. Carlos Zuñiga con fecha de 3 de octubre de 1613. El mapa informa también de los límites de Guadalcázar, la producción, industria, división y minería.

¹ PEDRAZA M., José Francisco. *Sinopsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio de Guadalcázar*, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/AHESLP, SLP, 1993, pp. 4-5.

² *Ibidem*, p. 7.

En lo que a la minería se refiere dice lo siguiente:

Siendo la principal industria daré una ligera idea extractando algunos datos del informe sobre el mineral de Guadalcázar publicado en 1878 por el Sr. Ingeniero de Minas Santiago Ramírez. Poblado este mineral por los años de 1614 a 1620 su trabajo su aumento 1622 con motivo del desarrollo de los trabajos en minas viejas, en 1722 una manga de agua inundó todas las minas.

De 1743 a 1749 se hicieron nuevos descubrimientos y en 1753 se hallaron en explotación más de 80 minas.

Los acontecimientos de 1810 a 1821 armaron a Guadalcázar y desde entonces el movimiento minero consiste en frecuentes denuncias de minas en general abandonadas, cuyo número de mayo de 1848 hasta 1878 ascendía a los 103. En la Actualidad ignoro el número que sea por falta de datos.

Las principales minas son las siguientes: Guadalupe, que se haya en la falda sur del Cerro de San Cristóbal, a los dos o tres metros sobre el nivel de la plaza de la población sur y es de 2.5 a 3 marcas por montón de 30 quintales cada uno al suroeste de esta mina se haya la de San Pedro el Alto.

Por otro lado, se le atribuye el nacimiento del Real de Guadalcázar a Pedro de Salazar porque fue el primero en nombrarlo así, cuando se dirigía a una excursión por aquellos lugares, en honor al virrey con motivo de la repartición de bienes, esto por el año de 1616.³

Para 1620 en un documento a favor de Francisco Silos Gutiérrez, Pedro de Salazar se nombra fundador,⁴ primero llamó al sitio San Pedro de Guadalcázar y al final permaneció el título de Real y minas de Guadalcázar.

En lo que se refiere a la población de Guadalcázar, a principios del siglo XVIII consistía en solares distribuidos por Salazar a familias adineradas y que trabajaban en las minas, pero que sus alrededores, se dice que estaban poblados por indígenas chichimecas, – se sabe que por cada región en donde se instalaban el nombre se modificaba – en San Luis Potosí se les conocía como guachichiles. Éstos se encontraban “[...] en el área que comprende un círculo de 100 km de diámetro limitado por la ciudad de San Luis Potosí al

³ VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, Tomo I, 2ª Edición, AHESLP, San Luis Potosí, 2004, p. 547.

⁴ *Ibidem*, p. 549.

oeste, Guadalcázar al norte, Rioverde al este y el estado de Guanajuato al sur.⁵ Incluso se dice que existía una ranchería de indios chichimecos a dos leguas de dicho real.⁶

Por otro lado, Guadalcázar atraería mano de obra al negocio minero, pero cuando éste se redujo, los trabajadores tuvieron que buscar una nueva forma de subsistir y para ello recurrieron a las labores agrícola y ganadera; actividades que hasta el día de hoy se siguen ejecutando.

No sería sino hasta el año de 1756 que las minas volverían a ser ocupadas por órdenes del marqués de las Amarillas, quien instauró una Real Caja dirigida de forma personal, por turno y por los oficiales reales dependientes de la de San Luis.

1.1 Guadalcázar y sus templos

Para 1639, los rastros de la Parroquia emergen en el mapa publicado por el cronista Gil González Dávila, en donde dice que se pueden ver las parroquias de Guadalcázar, Armadillo, Cerro de San Pedro, Mexquitic, San Luis Potosí, Villa de Reyes y Santa María del Río.⁷ En el texto de *Michoacán en el siglo XVII*,⁸ se menciona a Guadalcázar como un Real de minas y bajo el control de clérigos, se tiene el cura que lo administra.

Se habla también de un caso sobre la administración con los frailes franciscanos de Río Verde, en el cual el Virrey falló a favor de Guadalcázar.

Dentro de los textos del libro de las Providencias, se dice que en 1680 el Obispo de aquel entonces se molestó por no tener una Parroquia decente a la cual llegar y pidió que se iniciara la construcción de un templo trabajado con cantería. En los libros de bautizos dice en la contraportada que es una iglesia parroquial de españoles, mestizos, negros, mulatos e indios; que empieza a correr el primero de enero de 1694.

⁵ MONROY, María Isabel y Tomás Calvillo Unna, *Breve Historia de San Luis Potosí*, El Colegio de México/FCE, México, 1997, p.43.

⁶ LÓPEZ Lara, Ramón, *El Obispado de Michoacán*, FIMAN Publicistas, México, 1973 (Colección "Estudios Michoacanos III), p. 64.

⁷ MONTEJANO y Aguiñaga, Erección de la Diócesis de San Luis Potosí, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y estadística*, México, T. LXIII, no.2, marzo abril de 1947, p. 580.

⁸ LÓPEZ Lara, Ramón, *op. cit.*, pp. 63 – 64.

Con el fallo a favor de Guadalcázar se define que el templo no acepta monjes, por lo tanto la Parroquia nace con las raíces del clero secular.⁹ Esto significa que su contenido religioso, ya sea de esculturas y pinturas, no obedecen a un patrón específico de santos y santas como sería con los franciscanos, dominicos y otras órdenes religiosas, que tienen sus propias figuras de culto.

Pedraza dice que la Parroquia de San Pedro surge a partir del descubrimiento de la mina de San Rafael en 1727, los ingresos aumentaron y se decidió aportar desde la construcción de la Parroquia hasta quedar habilitada para sus servicios, esto durante nueve años.¹⁰ Lo interesante de esto es que existe la fecha grabada en uno de los colaterales del templo, detrás de la torre a tres metros del piso aproximadamente, un círculo en que se hace referencia a la fecha de 1726. Al igual que en los libros de cofradías se habla de los primeros gastos realizados para la construcción del templo parroquia que comenzó el 15 de noviembre de 1708. Con todos estos datos y fechas, es probable que la construcción en sí haya sido un levantamiento lento apoyado económicamente de distintas formas. (FIG. 5)

Por el momento no se ha encontrado – al menos en los textos del archivo de San Pedro - un documento que determine la fecha exacta de la primera piedra o de la última, lo único seguro es su erección en el primer cuarto del siglo XVIII. En lo que se refiere al nombre de San Pedro es probable que se nombrara así por el hecho de considerarse fundador a Pedro de Salazar, porque del primer templo sólo se encuentran textos relacionados con La Parroquia, sin título.

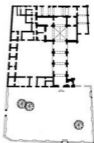


Fig. 5 Planta de la Parroquia de San Pedro, Guadalcázar, SLP

⁹ De hecho a los diez años de fundada una misión, ésta debía de convertirse en parroquia, pero en algunas regiones siguieron al poder de los regulares durante toda la dominación española. MACEDO ORTIZ, Luis, *Cuarenta siglos de la Plástica Mexicana*, Editorial Herrero, Verona, 1970, p. 245.

¹⁰ PEDRAZA M., José Francisco, *op. cit.*, p. 11.

Al ser terminado y por dictamen, se realizaban inventarios generales de los templos del Estado de San Luis Potosí pertenecientes al Obispado de Michoacán. Guadalcázar no fue la excepción y uno de estos inventarios realizado por el visitador del Obispado Jerónimo López Llergo describe la fachada y las partes en las que se divide la Parroquia de San Pedro:

[...] una iglesia de cal y canto de bóvedas y cimborrio con cincuenta y una varas⁷ de largo y de ancho nueve varas, de un crucero a otro veinte y una varas y de ancho nueve varas, y el alto de dicha iglesia trece varas, con once ventanas con sus vidrieras y enrejado de alambre y en el cimborrio ocho y cuatro en la literilla. Una sacristía con diez varas de largo, cinco y media de ancho. Una antesacristía, tiene de largo nueve varas de ancho cinco, una y otra de bóveda y tiene una ventana de fierro. Una sala en la que se guarda el monumento y otras cosas, tiene de largo once varas y tres cuartos, de ancho cinco varas, techada de tejamanil con su tapanco de tablazón. Una cochera de doce varas de largo y cinco de ancho, de terrado en que se guarda la estupha⁸ del Señor Sacramentado. Una torre de tres cuerpos, cruz de fierro arriba con cuatro campanas. Una esquila y otra campana más en la sacristía.¹¹

Cabe mencionar que por la falta de comprensión de la arquitectura en aquella época, el autor del inventario no distingue las diferencias en los cuerpos de la torre, ya que no son tres sino dos lo que se contemplan, sólo que “[...] remata un cupulín ochavado, pero tan peraltado que tiene pretensiones de ser un tercer cuerpo.”¹² (FIG. 6)

Lo que respecta a la Capilla de la Purísima (FIG. 7), al ser destruida la primera edificación, los que pidieron su construcción fueron indios, mestizos y mulatos al grado de llevar el control de gastos y aportaciones para el levantamiento que empieza en 1749.

Realmente ha sido una obra de trabajo muy desigual en cuanto a estilos se refiere y hasta la fecha no ha logrado ser terminada, prueba de ello es que al ser observada a detalle no se logra apreciar un conjunto arquitectónico o una época en particular, pareciera que por cada periodo que ha sobrevivido se le han agregado varios detalles.

⁷ En la actualidad una vara consiste en 33 pulgadas equivalente a 75-92 cm. aprox., o bien su equivalente a la vara castellana de 83 a 59 cm. aprox.

⁸ Se considera que se refiere al carro que transportaba el presbítero con la sagrada comunión, el agua bendita y/o los santos óleos.

¹¹ AHMCR, Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, caja 500, exp. 52, 6/213 fojas, año 1765, del cual se extrajo la información del inventario realizado por el doctor y maestro don Jerónimo López Llergo, en el año de 1765.

¹² PEDRAZA M., José Francisco, *Sinopsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio de Guadalcázar, op. cit.*, p. 13

Una muestra de lo anterior está comprobado por un documento de 1876 que describe a don Francisco de Araujo, nativo de Guadalcázar y persona eminente del pueblo que tuvo el generoso rasgo de gastar de su peculio personal en el arreglo, compostura y ornato de la Plazuela¹³ con una remodelación casi total de los interiores y dejándola sólo como la capilla principal. (FIG. 8)

Como detalles arquitectónicos se describe lo siguiente:

[...] se aprecia desde luego que el remate de la fachada es obra posterior. Debe puntualizarse que las pilastras de la fachada de esta capilla son unos estípites parados pero ya muy degenerados, ya no quieren serlo. Es natural, una estaba muriendo la pilastra estípite cuando se construyó esta obra. El arco de acceso al templo también revela este sentimiento, ya no quiere ser mistilino y las dovelas superiores son de base totalmente horizontal.¹⁴

Los registros son una buena forma de identificar la economía de un sitio descubierta por medio de sus templos. En el caso de Guadalcázar al menos la parroquia y la capilla principal, al principio tuvieron buenos ingresos. Los ornamentos de las esculturas son una buena forma de demostrarlo, porque la mayoría de las diádemas de las esculturas, cacles, varas y cruces – por decir algunos – estaban hechos de plata y plata dorada. Por ejemplo, existe un registro en donde la granada de San Juan de Dios era de plata y que las Virgenes tenían aretes y collares de oro o de perlas de barruecos¹⁵, y si eran de vestir no era cualquier tela, sino vestidos hechos con tela de Bretaña¹⁶.

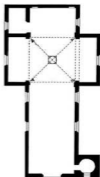


Fig. 8 Planta de la Capilla de la Purísima
Guadalcázar, SLP

¹³ *Ibidem*, p. 28

¹⁴ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁵ Perla irregular.

¹⁶ Tela de seda o lino muy fina y transparente. Velo muy fino para ocultar una cosa material.



Fig. 6 Parroquia de San Pedro



Fig. 7 Capilla de la Purísima Concepción

1.2 Ubicación de las piezas de escultura y pintura en el siglo XVIII y XIX

Antes de continuar es necesario mencionar que los documentos de inventarios para esta parte fueron los de los años 1765 y 1836. Este último se utilizó como referencia para ver si existieron cambios en los altares; por ejemplo se observa en el Plano de 1836 (FIG.9), que se había levantado el Retablo de la Pasión, y que en 1765, las pinturas se encontraban en la sacristía. Fuera de este cambio la mayoría consistió solamente en los cambios de la advocación principal, como en el caso del altar de Ntra. Sra. de la Soledad, que para 1836 forma parte del mismo altar, pero ahora dedicado al altar del Descendimiento.

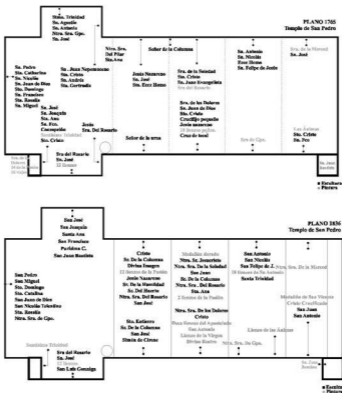


Fig. 9. Orden de los altares en 1765 y en 1836. Parroquia de San Pedro

Con estas dos bases como referencia y la búsqueda de la escultura y la pintura que ya se realizó, prosigamos a la ubicación de las piezas y al posible diseño de la estructura de los retablos.

Las esculturas y pinturas que faltaron por ordenar son piezas que se fueron agregando con el tiempo. Por ejemplo algunas aparecen entre inventarios, van y vienen en los registros,

otras se mantenían guardadas o dentro de los cuartos como actualmente se puede observar, por lo tanto no es probable acomodarlas de forma precisa en cada espacio.

Las vírgenes y los cristos no se les encasilló y fijó en un altar porque son piezas versátiles, pues con el cambio de un solo atributo cambia la advocación; por ejemplo, las vírgenes son para vestir y en el caso de que se le cambiara la cabeza, la pieza se transforma en otra advocación fácilmente; también si sólo tiene un niño u otra corona o accesorio, con ello cambia su significado. En el caso de los Cristos, por las dimensiones similares, cualquiera pudo estar en los altares.

Ahora bien, para comparar es necesario tener una visión general del retablo en la actualidad porque así tenemos todas las versiones necesarias para un análisis completo en lo que a los retablos y altares se refiere. Además se puede saber si se cuentan con algunas de las advocaciones desde 1765 hasta 1836.

Los altares actuales

Para el año de 1868, se dice que al menos ocho de las esculturas que se quitaron del colateral, todavía se tienen. Es aquí cuando empieza la transformación al estilo Neoclásico que hoy se puede apreciar en la Parroquia. (FIG.10)

Los altares que se observan son siete (FIG.11): con las esculturas y pinturas principales de San Pedro, El Sagrado Corazón, San Antonio de Padúa y niño, Virgen del Refugio, El Calvario, Ntra. Sra. del Carmen y el de la Virgen de Guadalupe; y altares de base que salen de los muros del templo como el de El Señor de la Humildad, Jesús y Simón de Cirene, Santo Domingo de Guzmán e Isidro Labrador. TABLAS 1 y 2



Fig. 10 Muestra del estilo Neoclásico, Altar Mayor, Colateral derecho y Nave

Escultura	Ubicación
San Pedro	Altar Mayor
Virgen del Rosario con niño 1	Altar Mayor
San José con Niño	Altar Mayor
Dos Angeles	Altar Mayor
Ntra. Sra del Rosario con niño 2	Retablo
San José con Niño	Retablo
San Francisco	Retablo
San Juan de Dios	Colateral Derecho
Sagrado Corazón de Jesús	Colateral Derecho
San Nicolás Tolentino	Colateral derecho
San Miguel	Colateral Derecho
Señor de la Humidad	Colateral Derecho
San Antonio de Padua con niño	Altar 1 derecho
Niño de Praga	Altar 1 derecho
Ecce Homo 1	Altar 3 derecho
Simón de Cirene	Altar 3 derecho
Sto. Domingo de Guzmán	Altar 4 derecho
San Isidro Labrador	Altar 4 izquierdo
Cristo grande 1	Altar 3 izquierdo
Virgen María	Altar 3 izquierdo
San Juan	Altar 3 izquierdo
Ntra. Sra. del Carmen con niño	Altar 2 izquierdo
San José con Niño	Sacristía
Virgen María	Sacristía
Cristo mediano 1	Sacristía
Cristo mediano 2	Pasillo hacia el jardín
Cristo mediano 3	Oficina del Pbro.
2 Angelitos	Oficina del Pbro.
Sta. Ana	Camarin
San Juan de Dios	Camarin
Virgen María	Camarin
San José	Camarin

Tabla 1. Piezas y posiciones actuales de esculturas en la Parroquia de San Pedro

San Pedro contiene rastros en los que se observa la transformación de barroco al estilo estípite y al neoclásico. Como ya se mencionó los dos primeros los observamos en el retablo y el último en los altares actuales.

Estos detalles de estilos nos dan una percepción del tiempo y todo lo que ha vivido el templo, como muchos otros, la destrucción de lo barroco hacia el neoclásico. Entonces de aquellos altares de los que se supone todos eran dorados y contaban con una gran

producción de imaginería sólo se tienen siete, enmarcados con la plena demostración del regreso a lo rígido y formal del estilo clásico.

Pintura	Ubicación
12 lienzos dedicados al rosario	Retablo
Ánimas con nuestra Sra del Carmen	Lateral lado izquierdo
Nuestra Sra de la Merced	Lateral lado derecho
Ntra. Sra del Refugio	Altar 2 derecho
14 lienzos pequeños Via Crucis	Nave ambos lados
4 cuadros de la Pasión de Cristo	Sacristía
2 cuadros de la vida de María	Sacristía
Luis Gonzaga	Sacristía
San Juan Bautista	Baptisterio
San Pedro	Camarin
7 cuadros de la Pasión de Cristo	Camarin
San Vicente Ferrer	Camarin
Jesús en la cruz y ánimas	Camarin
Santísima Trinidad	Cuarto del complejo

Tabla 2. Posición de las pinturas en la Parroquia de San Pedro

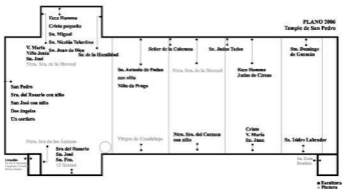


Fig. 11 Plano actual de los altares en San Pedro

UN RETABLO BARROCO EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO

Para definir el retablo me viene a la mente lo que dijo Rodolfo Anaya sobre este tipo de obra: "El retablo dorado fue escenografía magnificante, fue la más certera visión que pudieron dar los religiosos del Reino de Dios."¹⁷

Y en esa certera visión se encuentra una muestra de estos retablos dorados, el colateral izquierdo de la Parroquia de San Pedro, dedicado a la Virgen del Rosario. No hay una fecha exacta de su erección, pero la investigación realizada nos muestra ciertas direcciones hacia el origen de esta pieza.

Para empezar se tiene como base el documento de visita hecho por el notario Dr. Mtro. Jerónimo López Llergo en 1765¹⁸, para el Obispado de Michoacán. En esta parte de la investigación nos sirve para identificar, al menos para ese año, como se veía el colateral de San Pedro.

Así llegamos a la siguiente descripción:

En el altar de Ntra. Señ. del Rosario. La Señora de bulto de vestir con su vidriera y su marco de plata, arriba un Señor San José, con su diadema y vara de plata, su niño con sus potencias de plata; doce lienzos de santos de vara y media y el colateral dorado.¹⁹

¹⁷ ANAYA Laríos, José Rodolfo, *Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro*, Universidad Autónoma de Querétaro, 2ª Edición, México, 1990, p. 26.

¹⁸ AHMCH, Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, caja 500, exp. 52, 6/213 fojas, año 1765, del cual se extrajo la información del inventario realizado por el doctor y maestro don Jerónimo López Llergo, en el año de 1765.

¹⁹ La medida de una vara es equivalente de 75cm a 92 cm.

Pasarían 71 años para que el inventario de 1836 lo detallara como “un colateral de madera dorado con doce imágenes de lienzo, La Imagen de Ntra. Sra. de Cinco cuartos de grande, es de bulto [...] el Niño Dios tiene corona y cacles de plata, un rosario de coral engarzado en plata, con dos medallas medianas y una grande [...]”; y sólo se le agregó el cuadro de Luis Gonzaga.

Estas comparaciones nos aportan datos importantes, es decir, se remarca que no hay cambios en la estructura, ya que las pinturas y las dos esculturas son permanentes. Las modificaciones se notan en el movimiento de piezas sueltas, práctica que se ha hecho hasta ahora, como el San Francisco que no tiene sentido en la ventana del retablo y las piezas de la Virgen de Guadalupe al igual que otras piezas sobre el frontal de concreto.

Hay que hacer una respectiva aclaración antes de continuar con nuestro análisis hacia este retablo. En el inventario de 1836 se describe, en el Altar dedicado a Jesús, a una Virgen del Rosario y el autor remarca que se trata de la original, de talla con corona, rosario y niño. Sin embargo la manufactura es propia de la época - lo notamos en el manejo de los pliegues en el vestido y velo - pero no deja de ser una pieza agregada. En la actualidad se aprecia una figura pintada con colores rosa y azul claros, y un rostro con tonos que tienden al rosa. Fuera de ese detalle podemos observar hasta el día de hoy, en la parroquia de San Pedro en su colateral izquierdo, un retablo dorado que contiene doce pinturas y esculturas de la Virgen del Rosario, San José y San Francisco. (FIG.12)

¹⁹ AHMCR, Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, caja 500, exp. 52, 6/213 fojas, año 1765, del cual se extrajo la información del inventario realizado por el doctor y maestro don Jerónimo López Llergo, en el año de 1765.

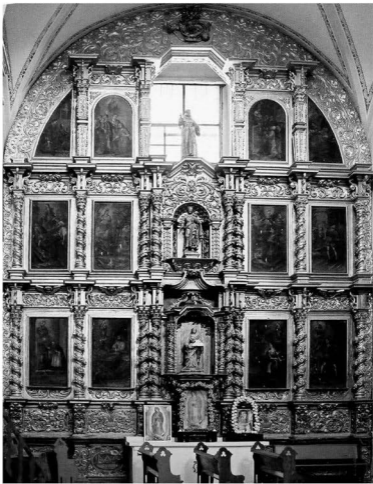
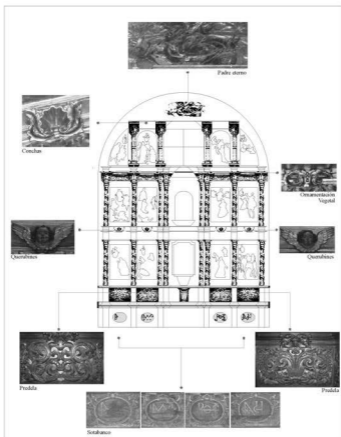


Fig. 12 Retablo de la Virgen del Rosario. Parroquia de San Pedro, 2006



Estructura del retablo y elementos ornamentales. 2006

Época del retablo

Anteriormente ya se habló de una posible fecha del levantamiento del retablo de la Virgen del Rosario, y ya que no existe un documento específico dejaremos que el mismo objeto nos hable de su origen.

Para empezar se tienen estas columnas salomónicas²⁰ que se pueden datar entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII²¹, y si seguimos hacia el tercer piso, nos encontramos con unas columnas también del barroco, pero diseñadas con la forma estípite. Esto nos refiere a que al menos en este retablo de San Pedro se pudo y se puede observar esta transición de estilos, “es el momento en que se van dejando las viejas formas por las nuevas”²². Por lo que correspondería al menos su construcción, entre los años 1726²³ y 1790 aproximadamente.

Por otro lado, se tienen los datos históricos que en 1727 se descubrió la mina de San Rafael y según el Ing. Ramos que escribió para el periódico *La Unión Democrática* el 17 de abril de 1879, dice que con el producto de la mina se colaboró para el levantamiento de la iglesia durante nueve años. Aunado a esto, la aportación del dinero otorgado en 26 de noviembre 1732 por parte de don Nicolás Fernando de Torres que dicta en la séptima petición del testamento:

Mando otros quinientos pesos para la ayuda del Colateral Mayor de la Iglesia Parroquial del dicho Real y Minas de San Pedro de Guadalcázar, entregándose por mis albacas luego que empiece a la persona o personas a cuyo cargo estuviere dicha fabrica; y con este se dilatase es mi voluntad que en el interin se pongan en depósito irregular en persona o personas de toda seguridad y afianzados

²⁰ GONZÁLEZ Galván, Manuel, *Artes de México. Barroco Salomónico en Retablos Mexicanos*, No. 106, Año XV, México, 1968, p. 30.

²¹ MAZA, Francisco de la, *Los retablos dorados de la Nueva España*, Enciclopedia Mexicana de Arte, Tomo 9, México, 1950, p. 16. Dice el Barroco Salomónico abarca de 1650 hasta 1740.

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ VARGAS Lugo, Elisa, *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM, México, 1974, La autora menciona con esta fecha una aproximación y dice que se maneja a partir del segundo cuarto hasta finales del siglo XVIII. Esta data corresponde en comparación con lo dicho por VILLEGAS, Víctor Manuel, “*El gran signo formal del barroco*”, UNAM, México, 1956, p. 158 que aunque el término data del siglo XVII, su apogeo llega con el trabajo de Jerónimo Balbás en su realización del retablo en la Catedral de México en 1717 y gracias a la personalidad del autor, se pueden identificar noticias de estípites incluso antes de terminar en 1737. Por lo tanto ambas fechas realizan una aproximación en cuanto al uso de la columna estípite en México durante los principios del siglo XVIII.

con los reditos correspondientes de un cinco por ciento que se agreguen a dicho principal, y que de uno y otro se exhiba luego que este en corriente la obra del espresado colateral, y así lo declaro para que conste.²⁴

Además de considerar que “[...] el tiempo de trabajo para la realización de un retablo era relativo a la calidad del trabajo, al espacio y al dinero; su elaboración abarcaba desde ocho meses - bajo presión -, a tres años - en dimensión de cinco calles cinco cuerpos- [...]”²⁵ Podemos confirmar que efectivamente la elaboración de estos retablos abarca de 1727 hasta 1736 aproximadamente.

En lo que se refiere a la pintura y por sus características barrocas, es posible datarlas por esta época, aunque Eichelmann las enmarca en las postrimerías del siglo XVII o comienzos del XVIII y que [...] todas las piezas evidencian una misma mano, calificada en un buen entrenamiento.²⁶

Al igual que los holanes, el trabajo de estofado y las características técnicas y materiales en las esculturas, es posible datarlas dentro del mismo siglo que las pinturas.

El planteamiento

Uno de los planteamientos de este trabajo es precisamente que el retablo de la Virgen del Rosario había sido conformado por esculturas en su totalidad, se llegó a esto porque en el acervo existen piezas con características de la talla del siglo XVIII y con las dimensiones adecuadas para haber sido parte de este colateral. Pero las anteriores descripciones llevan a concluir que siempre fue de pintura y que su advocación sí fue la Virgen del Rosario.

Sin embargo hay un detalle que abre la posibilidad de otra hipótesis, esto es porque los marcos que rodean a la pintura fueron modificados, ya que en el contorno de la pintura, el

²⁴ PEDRAZA M., José Francisco, *Sinopsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio de Guadalcázar*, op. cit., p. 13. Dice que los 500 pesos donados por don Nicolás Fernando de Torres se utilizaron en el Altar Mayor, y que dicho retablo asume que es el del lado izquierdo lo cual malinterpreta porque MONTEJANO y AGUILAGA, *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí*, Ediciones Paulinas, Primera Edición, México, 1982, p. 76. Cfr. VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, SLP AHESLP, Tomo II, 1987, p. 132 y con el texto, es aclaratorio que se trata del altar Mayor que alguna vez tuvo la Parroquia de San Pedro.

²⁵ ANAYA Larios, José Rodolfo, *Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro*, op. cit., 28-29.

²⁶ EICHELMANN Gómez, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, Tomo II, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991, p.59.

lienzo tiene ligeramente más oscuro los pigmentos, como si le hubieran quitado el marco que cubría esa parte.

Para estas consideraciones se tiene que tener claro el proceso técnico de un retablo.²⁷ Este proceso habla sobre la elaboración de los retablos y el orden en que eran empleados los distintos materiales, desde la medida para realizar el retablo hasta la aplicación de las pinturas. Este es el orden y de ser así, al final eran aplicados los lienzos que supuestamente habían sido medidos.

Esto nos sirve para lo siguiente. Si las dimensiones de los lienzos se tenían antes de ser montadas, en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario se cometió el error de no medir correctamente por lo que los cuadros quedaron limitados al espacio y el lienzo tuvo que ser aplicado con clavos, a excepción del cuadro de cuarto de luna (Calle 1 – Piso 3) que se encuentra aplicado perfectamente.

Aunque la respuesta a esto puede originarse en el forma que se aplicó, ya que la tela pudo ser pegada por medio de cola animal al bastidor y en el momento de la aplicación de la imprimatura esta adquiere una textura diferente lo mismo ocurre al aplicar los pigmentos.(FIG. 13)

Hoy en día se pueden apreciar los clavos en el rededor de los lienzos.

²⁷ Primero el teólogo o religioso, para dictar unidad iconológica a la advocación, respetando la iconografía de las imágenes; en seguida, entraba el maestro escultor y ensamblador, quien veía las posibilidades del muro y realizaba la montea – descripción o planta de alguna obra -; a continuación, los carpinteros hacían sobre las maderas el trabajo grueso, después los ebanistas, el trabajo fino; éstos agregaban totalmente ensamblado y en blanco el retablo. En este paso se tenían que dar a las maderas dos manos de aguacola - licor fuerte y pegajoso, que se luce con extremidades de las pieles y se pone al fuego con agua; sirve para unir y pegar maderas -, luego enlazar – tiras de lienzos en las obras de madera, particularmente en las de esculturas, en las partes en las que hay peligro de que se abran y en las juntas – todas juntas, volados y partes necesarias para su mayor permanencia.

Los Oficiales yeseros, sobre esta preparación, daban cuatro manos de yeso grueso, y otras cuatro de mate, sobre las que se habían de asentar tres manos de bol – Arménico o de Armenia, arcilla roja usada en como aparejo en el arte de dorar – para seguridad y lustre del oro, el cual había de ser limpio y de todos los quilates. Una vez pulimentadas las superficies, los doradores aplicaban con santa paciencia, frágiles laminillas del oro antes especificado, hasta dejar relumbrosa aquella estructura.

El dorado de los retablos resultaba, obviamente, más costoso que el labrado de la madera de los mismos. Finalmente, los escultores realizadores de las imágenes de los santos, colocaban en el retablo los encargos, y los pintores, hacían lo propio con sus mejores lienzos. ANAYA Larios, José Rodolfo, *Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro*, op. cit., pp. 30 – 31.



Fig. 13 Detalle de la parte oscura de una de las pinturas

Ficha Técnica del Retablo

En lo que se refiere al análisis técnico se hizo una ficha basada en algunos parámetros del INAH y de la Escuela de Restauración de la Academia de San Carlos, TABLA 3

Retablo	Templo		
Direcciones	Técnica de manufactura	Ubicación del retablo	
Estilo	Época		
Localización del Retablo			
País		Estado	
Primer Cuerpo		Calle Central	
Segundo Cuerpo		Calle Lateral Derecha I	
Tercer Cuerpo		Calle Lateral Derecha II	
Calle Lateral Izquierda I			
Calle Lateral Izquierda II			
Observaciones:			
Elementos Constructivos			
Capiteles de la Virgo		Capiteles de la Virgen	
Técnicas constructivas	Estado de Conservación	Técnicas constructivas	Estado de Conservación
Tema de esculturas	Ornato	Barridos	Ornato
Sistema de sujeción al muro	Deflexiones	Caja	Desperdiciados
Cierre: Cielos	Falantes	Tallado	Falantes
Escudo	Formas	Emblemas	Formas
Observaciones	Marcas		Marcas
	Ataque Biológico		Ataque Biológico
	Observaciones		Intervenciones anteriores
		Ornamentos alados	Observaciones
		Moldura	
		Volutas	
		Folios	
		Observaciones	

Tabla 3. Ficha Técnica del Retablo

Para el análisis del retablo de la Virgen del Rosario sólo fue necesaria la primera parte, la descripción de los elementos y partes, ya que las siguientes características del segundo bloque solamente son necesarias para una restauración y este proyecto no abarca esta tarea.

Descripción de retablo

Actualmente, el retablo del Templo de San Pedro consiste en: un sotabanco, en donde se plasman cuatro detalles de simbología mariana; sus marcos son el inicio de las calles en las que se divide. Así como un frontal de concreto, como base de la calle central.

En el banco o predela se aprecian cuatro espacios y columnas con detalles florales, sobre de ellos se forman cuatro calles verticales, tres cuerpos horizontales y remate central, en éste se abre una pequeña puerta en el que se dibuja un relieve de la copa de vino y la hostia sacramental.

En el primer cuerpo del retablo se utilizó la columna salomónica como marco de las pinturas - calles uno, dos, tres, cuatro - y dos más chicas en lo que se refiere al nicho en la calle central. Sobre el entablamento le sigue un arquitrabe en el que se encuentran

cabezas de ángeles y una cornisa mucho más delgadas que el friso, en éste aparecen unas metopas decoradas con motivos vegetales.

El siguiente piso es semejante al anterior en cuanto al orden de las columnas, sólo que el nicho de la escultura, en la calle central, es más pequeño y sus columnas son dobles y más pequeñas. El cambio en el arquitrabe es la sustitución de cabezas de ángeles por ornamentos de la naturaleza.

La variación en las columnas llega en el tercer piso. Se elevan cuatro de estilo estípite, en las cuales el fuste es dividido por la mitad con un delgado bloque horizontal y éstas solo enmarcan a dos de los cuadros - calle dos y tres - trabajados en forma de nicho.

Las pinturas laterales - calle uno y cuatro - elaboradas en cuartos de luna se combinan hacia el contorno de medio punto del retablo; en la calle central se abre el espacio para una ventana hacia el exterior del templo.

En el remate, una imagen en relieve aparece, pero sólo como parte la decoración que enmarca a dicho objeto. (FIG. 11)

Ornamentación

En cuanto al tema de este retablo, se puede decir que la decoración parte de los ornamentos vegetales, conchas, flores, hojas, racimos de uvas y canastos. Aunque existen también canastos y cabezas de ángeles, como en la predela y primer piso. (FIG.13)



Fig. 14 Detalles de la Predela en el retablo de la Virgen del Rosario. Parroquia de San Pedro

Análisis iconográfico e iconológico

Para el análisis iconográfico de las pinturas en forma individual, se tomó la consideración de descartar a los personajes no santos retratados en las pinturas, porque no son necesarios para poder identificar la advocación a la que pertenecen las pinturas. Así que a estos hombres y mujeres, sólo se les llamará donadores de obra.

En lo que respecta a los personajes religiosos, y por medio de los atributos descritos en el régimen del Siglo XVIII,²⁸ se les tratará de identificar. Por lo tanto, la atención para el análisis iconográfico e iconológico, recae en los siguientes personajes: a los santos, ángeles y demonios. Así como las tres esculturas: la Virgen del Rosario, San José y San Francisco.

Iconografía del retablo de la Virgen del Rosario o colateral izquierdo

La Virgen del Rosario

Este personaje aparece en todos los cuadros y es la única escultura femenina (Calle central - Piso 1). En los textos escritos en las pinturas se puede leer que la mencionan con el nombre de la Virgen del Rosario, Santísima Virgen o se refieren a ella mediante el rosario.²⁹ Es así como sabemos que se refiere a esta Santa. (FIG.15)

Otra de las cualidades es que su atributo es un rosario y es el que se puede observar en la mayoría de los cuadros, y en los que no se le encuentra representado gráficamente se le puede observar dentro de los textos.

Lo se mantiene constante y este sí se encuentra en todos los cuadros, es el color de las ropas que porta la Virgen. Giorgi³⁰ dice que el atuendo de los santos tiene un significado

²⁸ Dicho Régimen, habla sobre los temas que debían ser trabajados basados en el Viejo y Nuevo Testamento para la pintura y la escultura a partir de ese siglo.

²⁹ Hace referencia al rosario como: una sarta de cuentas dividida en cinco secciones, cada grupo tiene una cuenta grande y diez pequeñas, que se utilizan para contar en las oraciones y meditaciones sobre la vida de Cristo. Sarah Carr-Gomm, en su *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*, Editorial Tomo, México, 2003 p.206.

³⁰ GIORGI, Rosa, *Santos*, Electa, Barcelona, 2003, (Diccionarios de Arte) p. 185.

propio y en este caso, dice que el vestido rojo significa su humanidad y el manto azul indica su divinidad. (FIG.16)



Fig.15 Virgen del Rosario
Detalle

En el caso de la escultura la describimos como una mujer que se encuentra de pie, tiene la pierna izquierda semidoblada mientras apoya todo el peso en la derecha. El brazo izquierdo sostiene a un niño y el derecho inclinado un poco hacia abajo; lleva en la mano un rosario. Para remarcar el nombre dado a la pieza de escultura, sus atributos [... del niño y el rosario]³¹ en la escultura, nos dan la última palabra para definirla como la Virgen del Rosario.



Fig. 16 Escultura de la Virgen del Rosario

³¹ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos*, Obra Varia, CONCAULTA/INAI, México, 2004, p.348.

San José (Calle Central – Piso 2)

En el caso de esta escultura, su atributo ya no existe, o al menos no lo lleva la pieza. Sin embargo hay dos piezas claves para identificar a este santo como San José. El primero es que el modo en que está trabajada la mano parece como si estuviera sosteniendo un objeto de forma circular -como un palo- y uno de los atributos de dicho santo es el llevar [...] el bastón florido (por influencia de los apócrifos) y en el Renacimiento al Niño Jesús en brazos o de la mano [...]»³². Esta es la segunda característica, porque en nuestra pieza, lleva al niño cargado en el brazo izquierdo. (FIG.17)



Fig. 17 San José, Retablo del Rosario, San Pedro

San Francisco (Calle Central – Piso 3)

La tercera y última pieza de escultura podemos definirla como un hombre que porta un hábito con escapulario y capuchón largo amarrado con un cordón en la cintura - al lado del nudo cuelga una especie de bulto amarrado. (FIG.18)

³² ROIG, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, OMEGA, Barcelona, 1950, pp.152-153.

La pieza viste hábito terroso de la Orden con escapulario y capuchón largo del mismo color, y cordón blanco y nudoso ceñido. Joven, con poca barba y ancha tonsura monacal. Atributos: el suyo en particular e inconfundible son las cinco llagas impresas en sus manos, pies y costado.³³



Fig. 18 San Francisco. Escultura

Demonios

Se le puede observar como figura humana (Calle 4 – Piso 2) representado a los celos de un hombre.

En las imágenes de nuestro retablo identificamos al demonio como humano con partes de animal. En el primer cuadro (Calle 2 – Piso 1) lo observamos en tres personajes de color rojo que tienen senos y orejas de borrego además de cuernos en la cabeza; regordetes y tienen alas. Todos tienen dos piernas y dos brazos así como la forma de la cara tiene rasgos humanos. Y en el segundo cuadro (Calle 4 – Piso 1) se presenta como un ser alado. Tiene las piernas estiradas y ligeramente separadas, los pies son como de cabra. Con cuernos en la cabeza, cabello, barba y bigote de color oscuro; su cola enrollada y la piel es de color rojo. (FIG.19)

³³ BOTO, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, op. cit., pp.113-114.

Puede ser representado como animales de color oscuro, “[...] el cerdo, gato negro, murciélago, ratón, serpiente, tórtola, zorra [...] buitres, camarón, cangrejo, buitre, dragón [...]”³⁴; en este caso, se le representa en forma de dragón (Calle 1- Piso 2).

Aunque en el retablo de San Pedro, también se le puede ver como un demonio imitador de un ángel (Calle 3 – Piso 1) pero con atributos como alas de murciélago, cabeza y cola de dragón, pies ganchudos.³⁵



Fig.19 Demonios en distintas representaciones. Retablo de la Virgen del Rosario

Ángeles

En el caso de nuestro retablo, los ángeles se pueden observar como acompañamiento de la Virgen (Calle 4 – Piso 3 y Calle 3 – Piso 2) sentados a su lado; ya sea con o sin instrumentos musicales.

Generalmente de cabellos claros y ondulados, vestido con una túnica blanca y un manto drapado que flota en el espacio detrás del ángel. Esta figura siempre tiene alas inmensas

³⁴ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos, op. cit.*, pp.84-85.

³⁵ *Ibidem.*, pp.84-85.

desplegadas y está rodeada de un halo o resplandor deslumbrante. El ángel casi siempre se percibe descalzo pero algunos tienen sandalias. A menudo tiene una corona o diadema dorada en la cabeza y puede cargar un libro, una espada, una flor o un instrumento musical.³⁶ Al igual que se encuentra pintado como un ser en forma de guardián (Calle 1 – Piso 2). (FIG.20)

Encontramos también el detalle en el retablo de las cabecitas de ángeles que se encuentran en el arquitrabe del segundo piso. Éstos los podemos definir como los querubines que elevan a María hacia el cielo. Iconográficamente se encuentran en la nube que la eleva, en la Capilla de la Concepción y en el templo de El Aguaje, los podemos observar en esculturas dedicadas a la Virgen.



Fig. 20 Ángeles en sus distintas representaciones. Retablo de la V. del Rosario

³⁶ MIGENE González, Wippler, *Angelorum, el libro de los ángeles*, Llewellyn Español, Décima impresión, USA, 2005, p.31.

Dios Padre

Este personaje se encuentra en el remate del retablo. Su descripción consiste en ser un hombre de quien sólo se pueden apreciar los brazos y la cabeza. El brazo izquierdo se encuentra ligeramente inclinado hacia abajo mientras sostiene con la mano un mundo. El brazo derecho se encuentra estirado a la altura de la cabeza, tiene la mano abierta y no lleva objeto alguno. (FIG.21)

Esta figura aparece como un anciano y un solo atributo, el mundo; [...] el padre eterno como su creador, tiene pintado o tallado el globo terráqueo en algunas de sus representaciones,³⁷ [...] se le reconoce por llevar un sol en el pecho, saliendo de las nubes y algunas veces es la mano que sale de una nube y apunta hacia abajo. Viste de rojo o de púrpura.³⁸ En el caso del retablo que nos acontece, su atuendo consiste en ropas de color rojo.

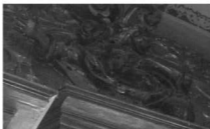


Fig.21 Santo Padre en el remate del retablo

³⁷ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos*, op. cit., p.154.

³⁸ *Ibidem*, p.164.

Sotabanco

En este caso por la mala preservación del sotabanco, las primeras letras no son claras, pero un análisis detallado y con buenos resultados permitió que el resultado fuera el siguiente: en la segunda calle el anagrama contiene la palabra MARÍA, el tercero JOSEPH y el último JOACHIN. Escritas en latín al español dicen: María, José y Joaquín. Al tiempo en que se descubre el último nombre, automáticamente y por orden, en la primera calle se asume que dice ANA. Otra clave se encuentra es en el manejo de la letra A, es la única que se distingue y coincide con la dibujada en el nombre de Joaquín. (FIG. 22)

Este retablo tiene el origen mariano y como el inicio, la predela inicia dicha devoción. Su significado parte en dos direcciones. Una es la que va hacia los nombres de Ana y Joaquín, como los padres María y la otra es hacia José, su esposo.

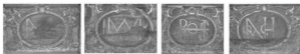


Fig. 22 Sotabanco. Ana, María, José y Joaquín

Iconología del colateral izquierdo

Para ubicarnos, estamos en un país que realiza uno de los mayores movimientos sufridos en el proceso de la conquista, la evangelización y catequización. Proceso como se sabe, consiste en implantar e inculcar la religión católica por medio de pinturas con pasajes bíblicos, esculturas de santos y rezos evangélicos.

En el siglo XVIII, en el caso del retablo de San Pedro su iconología consiste en la salvación del ser humano. Se ha elegido a la Virgen del Rosario como la primera representante y como personaje, es una muestra de amparo, pero el rosario como objeto y oración es la idea en la que la salvación toma forma.

Si se toma como objeto, el rosario³⁹ es la parte intermediaria, entre la Santa y la oración. Las oraciones se dividen en tres grupos de cinco, y se conocen como los Misterios: los Gozos, los Dolorosos y los Gloriosos.

Agregando al rezo imágenes como los ángeles⁴⁰ y demonios⁴¹, sobre todo éstos últimos que considero los más importantes, porque a final de cuentas una de las bases de la religión católica es la de no querer formar parte del mundo del mal y causar el miedo por medio de imágenes grotescas.

Al menos existe una relación: entre el santo, más los ángeles y demonios mediante el rosario, para alcanzar el cielo.

Es importante también que, la Virgen como representación, se retoma en el sentido de que es la madre de Jesús y de todos nosotros. Y como es sabido la madre es un icono que representa protección y sabiduría para sus hijos. El poder paternal se sujeta en la escultura de José⁴² con el niño.

San Francisco como un personaje agregado que no tiene relación al menos en este retablo. En los documentos se menciona como parte de otro altar, es probable que su presencia ahí si tenga algún sentido, pero eso se explicara más adelante.

³⁹ SALESMAN, Eliecer Pbro. , *Vidas de Santos. Octubre - Noviembre - Diciembre*, Apostolado Bíblico Católico, 4ª Edición, Colombia, 2002, p. 48 El salterio de la Virgen consiste en rezar interponiendo un Padrenuestro entre cada diez Avemarías y tratando de ir meditando mientras tanto en la Vida de nuestro Señor Padre. El Rosario consta de 15 padrenuestrros y 150 Avemarías, en recuerdo de los 150 salmos

⁴⁰ En el caso de las pinturas de este retablo, se representa a los ángeles protectores, como compañía de la Virgen y con instrumentos musicales. Sin embargo la definición religiosa de lo que es un ángel se realiza en el Éxodo (23,20-23). Dicho texto habla sobre mandar ángeles para guiar a los seres humanos bienhechores hacia el camino del cielo, sobre todo, protegerlos del mal.

⁴¹ Su definición de ángeles caídos consiste en representar a todo aquello contrario a lo bueno, como provocar que los humanos cometan o caigan en pecado.

⁴² Como padre de Jesús, no existen muchos antecedentes sobre este personaje. Se dice que vivía en Nazaret y trabajaba como carpintero. Le fue prometido a María, pero la aparición de un ángel hizo que no repudiara a María cuando supo que estaba en cinta. De nuevo en un sueño tras el nacimiento de Jesús, un ángel le aconsejó huir a Egipto para salvar al Niño de la persecución de Herodes; a la muerte de Herodes pudo llevar a María y al Niño a Nazaret gracias a otra visita de un ángel. José está presente en el Evangelio una vez más, cuando Jesús con doce años, se alejó de sus padres para discutir con los doctores del templo. GIORGI, Rosa, Santos, *op. cit.*, p. 184

LA ESCULTURA EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO

Las piezas de escultura. Su Caracterización.

Para el estudio de la escultura en San Pedro, lo primero que se hizo fue un método para realizar una investigación de campo que incluyera distintas posibilidades, como el catalogar fuera de la Parroquia, buscar las características principales para identificar una figura del siglo XVIII y definir hasta que punto era necesario un análisis profundo de iconografía e iconología para cada pieza. El esquema que se trató de seguir, como se puede observar, se manejó desde la parte tres y cuatro de la TABLA 4 a la pintura y a los grabados, esto porque así fue donde el proceso hasta el grado de tener que hacerlos parte de esta investigación.

Ahora bien, sigamos con nuestra estructura. Lo primero es distinguir una escultura y clasificarla por medio de sus materiales, lo que fue un trabajo arduo. Para empezar, se tuvo que considerar problema de la reutilización de piezas; por ejemplo una escultura que tenía roto un dedo o una mano completa, no se mandaba a hacer una nueva pieza, sino que solamente se le tallaba la parte similar o igual y se le embonaba; o a la misma pieza con el paso del tiempo se le hundía un ojo, había que abrirla y cambiárselo, o la parte de los pies por ciertos motivos se le tenían que cortar, se le ponía una tela como base y se convertía en una escultura para ser vestida, y así sucesivamente. Todos estos cambios pudieron ser hechos en distintas maneras y tiempos. Por ejemplo, en el caso de Guadalcázar se tienen datos de la pieza de San Francisco de Asís que le mandaron a

arreglar los ojos “[...] hace treinta o cuarenta años y quedó bizco”.⁴³ Otro caso, el de la Virgen del Realejo a la que se le cambia la cabeza según la fecha, por mayo, es la Virgen del Rosario y por octubre, la Virgen de los Dolores.

PARTE I						
	1. Catalogar todas las piezas de madera contenidas en el templo de Guadalupe.	2. Analizar las esculturas por medio de los siguientes parámetros:	3. Comparar las esculturas con el registro de 1765 ubicado en el AHCE de Mérida.	4. Catalogar las pinturas contenidas en el Panteón de San Pedro y la Capilla de la Purísima Concepción y registrar sólo las de tiempos antes de trabajo neoclásico.		
		2.1 Hacer una lista de registro para identificar el material de las piezas, los detalles como ojos, cabello, orbes, vestros, materiales.				
		2.2 Dividir las piezas en tres apartados: las reconocidas por sus atributos, las posibles y las no reconocidas.				
PARTE II						
	1. Verificar si las piezas de escultura o pinturas que faltan se encuentran en los templos de los alrededores, como las comunidades de El Aguaje, El Rancho, Abrego y El Oro.	2. Catalogar las piezas de escultura, independientemente del siglo al que pertenecen. En relación a la existencia de trabajo pictórico, registrar sólo las de tiempos neoclásicos.				
PARTE III						
	1. Trabajar con las aproximaciones de los atributos y definir la pieza de escultura acorde a sus atributos con el santo o santa a la que se hace alusión.	2. En el caso de las pinturas el trabajo se basa en una breve descripción del contenido y el proceso de identificar las piezas con el pasaje bíblico o el santo o santa a la que se refieren según sus atributos.				
PARTE IV						
	1. En lo que se refiere a los grabados de los esclavos de la Parroquia de San Pedro, realizar un álbum de contenido gráfico.	2. Realizar una aproximación de los temas que se manejan.				
PARTE V						
	1. Realizar las piezas en su posición original dentro de la Parroquia de San Pedro de acuerdo a los inventarios encontrados en el archivo de la misma.	2. Realizar registros de sus posibles detalles sobre los retablos con las piezas que se aproximan al siglo XVIII.				
PARTE VI						
	Conclusiones					

Tabla 4. Método para el registro de las piezas de escultura, pintura y grabados

⁴³ Dato proporcionado en una entrevista con el Pbro. José Méndez Carranco, Parroquia de San Felipe de Jesús, Soledad de Graciano Sánchez, SLP.

Para identificar una escultura fuera de los métodos químicos y para determinar la edad de la madera o los tonos específicos de la época por las que ha atravesado la pieza, se recomienda observar a detalle una escultura y ver el trabajo de talla y aproximarla a un periodo en particular.

En el caso de San Pedro, las características físicas de las esculturas se basaron en lo dicho en los siguientes textos: *Arte Colonial en México*⁴⁴; *Etapa Colonial. Cuarenta siglos de la Plástica Mexicana*⁴⁵; *La Escultura Colonial Mexicana*,⁴⁶ *Notas sobre la escultura novohispana del Siglo XVI*⁴⁷; *El imaginero novohispano y su obra*⁴⁸ y *La escultura en México. Siglos XVI al XIX*⁴⁹, que nos permiten afirmar que después de una remarcada rigidez en la escultura del siglo XVI y principios del XVII, podemos prestar atención en ciertos detalles particulares de la imaginería barroca. Al igual que observamos en el retablo esas formas retorcidas en sus columnas y la aplicación de la naturaleza para resaltar aún más los detalles, tenemos que en la escultura ocurrió algo similar. Las formas cambian y se trabaja con el movimiento. Movimiento que observa en el manejo de los mantos y los vestidos, estas ondas en la tela que parecen ser movidas por el viento. Hay que saber que no todos los trabajos son hechos con la mejor calidad, pero sí todos tratan a su criterio de incorporar mano de obra al estilo barroco.

Existen varios detalles con los que se puede identificar una escultura que se realizó para el siglo XVIII. Además de los paños que se pliegan en exceso, el dramatismo en el rostro fue otra característica, se le agregó ojos de cristal, dientes naturales, cabello y pestañas de cabello humano, lágrimas y dientes de hueso. (TABLA 5)

Se empieza a trabajar con esculturas para ser vestidas, hasta el grado de colocarles aretes, collares y anillos. Los materiales siguen trabajándose la madera y el estofado de color, así como el uso de la tela con cola para realizar los volados.

⁴⁴ TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1983, p.179

⁴⁵ *Cuarenta Siglos de la Plástica Mexicana*, Editorial Herrero, México, 1970, Cuadro Cronológico Cultural

⁴⁶ MORENO VILLA, José. *La escultura Colonial Mexicana*, Colegio de México, México, 1942

⁴⁷ *Estudios acerca del Arte Novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, UNAM, México, 1983, pp. 83-88.

⁴⁸ MAQUIVAR, María Consuelo. *Imaginería Novohispana. La escultura de Tepotzotlán*, INAH, México, 1999

⁴⁹ *La Escultura en México. Siglos XVI al XIX*, UNAM, 1984, p.24.

	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII
Ojos	Pintados, almendra del ojo grande	vidrio	vidrio, pestañas de cabello natural, lágrimas de cristal
Cejas		al plegarse ligeramente, proporcionan a la escultura una expresión mesurada de arrobamiento	
Cabello	incisiones de poca profundidad que marcan líneas ligeramente onduladas	Dividido en medio con las orejas descubiertas. En el caso de la cablición, una media luna de cabello a la altura de la nuca	ondas para dar mayor realza, el empleo de los velos en las vírgenes, cabello natural en los Cristos
Posición corporal			
Piernas	Flexión de una sola pierna	Flexión de una sola pierna	Flexión de una sola pierna, el manejo de la tela resalta este detalle
Brazos	Se desprenden ligeramente del cuerpo para elevarse a la altura de la cintura y sostener entre las manos los atributos del		Brazos depegados del cuerpo
Talla	en ocasiones casi de líneas rectas que se quiebran tanto en los mantos como en las túnicas	mantos suelen tallarse en ondas	ideales de volumen y movimiento
Cabeza		Corte perpendicular al cuello que separa el rostro de la cabeza para incrustar los ojos	
Vestimenta			partes de madera y lo faltante era de tela y/o pedazos de metal
material		se emplean para los volados telas encoladas	cuerpo con pasta modelada elaborada, tal vez, a base de blanco de España y cola, se sigue utilizando telas encoladas
Estofado			
Esgrafiado	Trazos de flores y hojas entrelazadas; motivos vegetales	flores sencillas de cinco pétalos o flores de lis combinadas, guías de zarcillos, de pequeñas hojas de acanto o bien otros motivos fitomorfos entrelazados	corolas abiertas y entrecerradas, tallos son cortos y gruesos de éstos salen zarcillos, hojas y otros elementos
Colores de fondo	negro, café y blanco		tonalidades más claras y variedad de colores

Tabla 5. Detalles de esculturas por siglos

Para seguir con el dramatismo se juega con poses humanas en las esculturas, hasta llegar a la exageración. Textualmente tenemos:

En las esculturas renacentistas y en las barrocas de las primeras décadas del siglo XVII, se prefirió la talla sin aplicación de materiales ajenos a la madera. En cambio, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue común la inclusión de diversos elementos (ojos de vidrio, policromía de las pestañas, pelo natural, lágrimas de cristal, dientes de marfil, lenguas de pasta, huesillos, corcho), materiales (objetos de plata, calamina, coronas de espinas, potestades en las cabezas, coronas, aureolas) y textiles (encolados añadidos a la talla, encajes policromados (dynamismo característico del barroco de los siglos XVII y XVIII) tanto en las imágenes de gran tamaño como en las de pequeñas dimensiones de carácter doméstico y que se utilizaban en los oratorios privados.⁵⁰

Otro de los aspectos que hay que considerar es que se cuenta con el inventario de 1765. Esto nos sirve para lo siguiente, pues pueden tener piezas del siglo XVIII que carecen de atributos, de ser así, el inventario sirve como una guía de los santos y santas que se tenían y poder comparar con las esculturas que aun se tienen y por lo tanto identificarlas al menos como un posible santo. Además se tiene el apoyo de la observación, en donde la posición de la pierna, de un brazo, de la mano hasta los dedos, pueda justificar que se trate de determinada pieza.

El último parámetro es el material, las piezas que se registraron para este trabajo son las elaboradas con madera, tengan estofado o no, con o sin atributos y estén en uso o no.

Por lo tanto tenemos para situar las esculturas de Guadalcázar, se tiene que considerar como régimen las trabajadas y basadas en las características del barroco, que abarca del mediados del siglo XVII al XVIII. Además de la creación del templo, las piezas pudieron ser trabajadas con ciertas normas de acabado representativas del siglo XVII.

Además de considerar las transformaciones ya sea por moda o por conservación⁵¹, o bien por las "restauraciones".

⁵⁰ MAQUIVAR, María del Consuelo, *La escultura religiosa en la Nueva España*, op. cit., pp. 27-28

⁵¹ MAQUIVAR, María Consuelo, *Imaginería Novohispana*, op. cit., p. 113

Proceso de búsqueda de piezas

Por lo anterior, es necesario saber con que piezas se cuentan para poder complementar los registros.

El lugar de partida es el camarín atrás del altar mayor. Dieciséis esculturas han sobrevivido (FIG.24), pero la falta de mantenimiento ha hecho que la mayoría de las piezas sean difíciles de identificar; de estas piezas, sólo siete pueden ser reconocidas por sus atributos o por el rostro; además de dos piezas con etiqueta. En lo que se refiere a la pintura, una posible serie hace su aparición, conformada de siete cuadros relacionados con pasión de Cristo, así como un cuadro de San Vicente Ferrer y dos de San Pedro. (FIG.25)

Lo siguiente fue explorar los espacios donde pudieron haberse movido: cuartos, la sacristía y las oficinas. En la sacristía se encuentra lo que pareciera la continuación de los cuadros restantes de la pasión, dos cuadros relacionados con la vida de María y uno de Luis Gonzaga. Seis esculturas masculinas, un Cristo mediano, una Virgen María, un San José y un niño Jesús.

Al salir de la sacristía por el pasillo hacia el jardín, la escultura de dos hombres, un cristo y tres niños en distintas posiciones se encuentran expuestos. En uno de los cuartos y sobre uno de los muros, aparece un cuadro grande de la Santísima Trinidad. La oficina del sacerdote solamente contiene unos ángeles pequeños de talla en madera y un Cristo mediano.

Durante el proceso de búsqueda, el sacristán del templo de San Pedro menciona unos cuadros que se encuentran en la capilla de la Purísima. En esta capilla, se encuentran piezas tanto de yeso como de madera, las del primer material quedaron descartadas porque este material es utilizado ya en esculturas de finales del siglo XX hasta la fecha. El primer acercamiento indica una serie de cuadros relatando la vida de María, así como una serie de nueve esculturas en su totalidad de madera, dos con madera y caliche, y cuatro de caliche. (FIG.23)



Fig. 23 Santa Ana y San Joaquín, esculturas de caliche. Capilla de la Parisima



Fig. 24 Esculturas encontradas en el camarín



Fig.25 Pinturas contenidas en el camarín de la Parroquia de San Pedro

En lo que se refiere a la serie de María, en la capilla es donde sigue la continuidad de la vida de dicho personaje, los cuadros restantes y de una misma mano siguen la serie, así como una Virgen en su caja, acostada.

En el cuarto de la sacristía se descubre una Virgen pequeña, un cuadro de San Nicolás Obispo, la escultura de un hombre con barba y una pieza clave: el Cristo en la urna (FIG. 26). Esta pieza con su propio espacio dentro del templo de San Pedro, se le describe en el documento de 1765, aparece y desaparece en los documentos hasta terminar en la capilla.

Si este Cristo fue llevado a la capilla, por carencia de espacio, mala restauración, o cualquier otra razón, es probable que las piezas que faltan en el templo de San Pedro, se encuentren en las capillas de los alrededores. Esta hipótesis nace porque uno de los párrocos menciona que hay un Cristo en el Ábrego, por lo tanto es necesario empezar una búsqueda por las Capillas de los alrededores. Otra de las opciones son las adquisiciones personales, como un Cristo de la Humildad que se puede ver en exhibición en la casa de uno de los habitantes en el centro de Guadalcázar.

Para seguir con el recorrido y la búsqueda de piezas, los templos que se consideraron son: El Aguaje, El Realejo, Ábrego y el Oro.

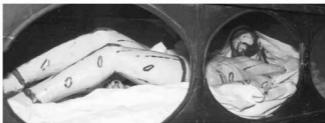


Fig. 26 Cristo de la Urna

Ficha de Registro

La catalogación consiste en hacer una ficha de base que permita el análisis físico de la escultura. Los datos que contiene se basan en características que se supone debería tener por ser una pieza del siglo XVIII. (TABLA 6)

	Templo:	San Pedro		
	Título:			
	Técnica:			
	Autor:	Anónimo		
	Ubicación:			
	Época:			
	Dimensiones			
	Alto:	Ancho:	Espesor:	
	Tipo de escultura			
Bulto		Media Talla	Ingeniería Dulce	
Detalles				
Ojos:	Válvula	Pintados	Color	No tiene
Cabello:	Aplicado	Pintado	Color	No tiene
Pestañas:	Aplicadas	Pintadas	Color	No tiene
Cejas:	Pintadas	Color	No tiene	
Ornamentos:	Si No	Material:		
Vestimenta:	Pintada	Estofada	Agregado	No tiene
Características de materiales				
No de muestra:	Clase:	Grano:	Depositos:	Angulo Botarga
Preparación:				
	Color	Bol/ Culor	Enlucrados	
Estofado:	Otro	Plata	Papirina	
	Egrafado	Mate	Brillado	Panazonada
Observaciones:				

Tabla. 6 Ficha de escultura

Ahora bien, los primeros datos obtenidos después de la catalogación son los siguientes:

- Se tienen esculturas de madera de los siglos XVIII, XIX y XX.
- Los tipos de escultura encontrados son de bulto, media talla y piezas para vestir.
- La mayoría de las piezas del siglo XVIII carecen de atributos.
- En la mayoría de las piezas se utiliza la tela como material en su elaboración.
- Algunas de las piezas que alguna vez fueron estofadas ahora se encuentran pintadas.
- La mayoría fueron víctimas de “restauraciones”.

En la TABLA 7, podemos ver las primeras esculturas registradas en el catálogo de la Parroquia de San Pedro, los datos se dividen desde el número otorgado a cada pieza, hasta los atributos, la policromía hasta siglo al que pertenecen.

Templo de San Pedro

Escultura	Características	Técnica	Epoca	Ubicación
San Pedro	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVII	Altar Mayor
Virgen del Rosario con niño 1	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVII	Altar Mayor
San José con niño	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVII	Altar Mayor
Dos Angeles		policromada y encarnada	Siglo XIX	Altar Mayor
Fibra. Sra del Rosario con niño 2	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVIII	Retablo
San José con niño	con atributos	policromada, encarnada y estofada	Siglo XVIII	Retablo
San Francisco	con atributos	policromada, encarnada y estofada	Siglo XVIII	Retablo
San Juan de Dios	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Colateral Derecho
Sagrado Corazón de Jesús	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Colateral Derecho
San Nicolás Tolentino	sin atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Colateral derecho
San Miguel	sin atributos	policromada y encarnada	Siglo XVIII	Colateral Derecho
Señor de la Humidad		policromada	Siglo XVIII	Colateral Derecho
San Antonio de Padua con niño	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Altar 1 derecho
Niño de Praga	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVIII	Altar 1 derecho
Ecce Homo 1	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVIII	Altar 3 derecho
Simón de Cirene	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XVIII	Altar 3 derecho
Sto. Domingo de Guzmán	con atributos	policromada, encarnada y estofada	Siglo XVIII	Altar 4 derecho
San Isidro Labrador	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Altar 4 izquierdo
Cristo grande 1	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Altar 3 izquierdo
Virgen María	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Altar 3 izquierdo
San Juan	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Altar 3 izquierdo
Fibra. Sra. del Carmen con niño	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Altar 2 izquierdo
San José con niño	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Sacristía
Virgen María	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Sacristía
Cristo mediano 1	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Sacristía
Cristo mediano 2	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Pasillo hacia el jardín
Cristo mediano 3	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XIX	Oficina del Pbro.
2 Angeles	con atributos	policromada	Siglo XVIII	Oficina del Pbro.
Sra. Ana	con atributos	policromada, encarnada y estofada	Siglo XVIII	Camarin
San Juan de Dios	con atributos	policromada, encarnada y estofada	Siglo XVIII	Camarin
Virgen María	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Camarin
San José	con atributos	policromada y encarnada	Siglo XX	Camarin

Tabla 7. Lista de las piezas encontradas en San Pedro, Guadalupe

Como se puede ver en la gráfica de los objetos que se analizaron, quince fueron los que cumplieron con las características físicas de ser una pieza del siglo XVIII, no es que sean las únicas piezas, porque en la lista que sigue tituladas como las "posibles", observamos más trabajo novohispano. (TABLA 8)

Se les llamó posibles porque los nombres son una aproximación basada en los inventarios del archivo parroquial, así como en las formas de los dedos, la posición de las manos y el cuerpo, o como en algunos casos, la ropa. Como ejemplos tenemos el rastro de algún

atributo como Santa Bárbara, que tiene un libro en la mano izquierda; o la vestimenta dominica de Santa Gertrudis.

Posibles				
Sta. Bárbara	con atributos	polícromada, encarnada y estofada	Siglo XVII	Camarin
Sta. Gertrudis	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
Sta Catalina de Siena	sin atributos	polícromada, encarnada y estofada	Siglo XVII	Camarin
Dolorosa	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
San Juan Nepomuceno	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
Dolorosa	sin atributos	polícromada y tela	Siglo XVII	Camarin
San Expedito	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
Ecce Homo	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
San José	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVII	Camarin
San Andrés	sin atributos	polícromada y encarnada	Siglo XIX	Camarin
Tres niños	sin atributos	polícromados y encarnados	Siglo XIX	Posillo hacia el jardín
San Expedito	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XIX	Posillo hacia el jardín

Tabla 8. Esculturas posibles

Las esculturas como no identificadas son las que definitivamente no tienen un posible rastro en cuanto a los atributos ni algún indicio de ser Santo o Santa según el caso, aún así forman parte del archivo fotográfico para este proyecto. El número de esculturas no identificadas son seis en la Parroquia de San Pedro y una en el templo de El Ábrego.

Movimientos de la escultura

En cuanto a la localización de la escultura, se tienen datos que varias piezas han sido movidas, según testimonios de los párrocos, como el Cristo que ya se mencionó, y por experiencia personal, un Cristo recién restaurado que fue enviado a la Capilla del poblado El Oro.

La referencia de los primeros intercambios de las piezas así como de su origen en cuanto a la adquisición del templo de San Pedro, tenemos la siguiente TABLA 9.

Para empezar, se puede observar que la pieza de Simón de Cirene originalmente pertenecía a la Capilla de la Purísima y en 1836 cambia de lugar para ser llevado al templo de San Pedro. (FIG. 27)

Los angelitos que aparecen en la Parroquia en 1765, reaparecen en la Capilla en 1777 y regresan a su sitio en el catálogo 2006 dentro de la Oficina del Presbítero.

En el siguiente cuadro podemos observar con detenimiento este tipo de cambios en los templos respecto a las piezas.

	R El Realejo		Ab Abrego									
	A El Aquaje		O El Oro									
Pieza / Año	1765	1777	1800	1836	1841	1854	1888	1929	1936	1936	1942	2006
2 Angelitos	SP	CP					CP		CP	CP		SP
Cristo Grande	SP			SP	SP							O
Ecce Homo	SP						SP					C
Ecce Homo	SP											O
Ntra. Sra. de la Soledad	SP	CP		SP	SP		SP					
Ntra. Padre Jesus						SP	CP			CP	SP	SP
Purísima Concepción	SP		SP	SP	SP	CP						
San Juan	CP			SP	SP							
San Vicente Ferrer	CP	CP		SP	SP							
Santa Ana	CP	CP		SP	SP	CP	CP			CP	CP	
Santo Entierro	SP			SP	SP					CP		CP
Simón de Cirene	CP	CP		CP	CP		SP	SP	SP	SP		SP
Sr. de la Humidad				SP	SP	CP				CP		O

Tabla 9. Piezas que han sido movidas a través de los años

Sin embargo algunos de los documentos escritos son copias de los anteriores. Esto se puede apreciar en el registro de 1836 y 1841 en el que las piezas aparentemente se mantienen iguales. Dos conclusiones se tienen con esta información, el primero que no existieron cambios en la elaboración de altares y esculturas, o bien, que las personas que realizaron el segundo inventario tuvieron la opción de copiarlo para no realizar el trabajo de registrar cada pieza.

En esta parte del vaivén de piezas considero que estos registros son sólo la mitad del análisis. Esto porque algunos de los registros sólo hacen mención de las piezas que reconoce el autor, o bien, porque son las que se encuentran dentro del templo y dejan a un lado las contenidas en el complejo. Por ejemplo Santo Domingo, que según se pierde en 1841 y en la actualidad se puede apreciar en uno de los altares.

Los motivos pudieron ser varios, por ejemplo en algunos de los documentos del templo, se habla de la donación de esculturas o de nuevas las nuevas adquisiciones, como la compra de una Purísima y un San José, o bien, para sustituir la escultura rota o vieja, por nuevas piezas.

Resultado de piezas de las Capillas dependientes de la Parroquia de San Pedro

Anteriormente se mencionó la búsqueda de piezas entre los templos alrededor de la Parroquia de San Pedro, esto se hizo con el único fin de encontrar un número interesante de piezas novohispanas. La teoría partía en que si en la Capilla de la Purísima Concepción se encontraban piezas que pertenecieron a la Parroquia, era posible que con las nuevas adquisiciones, las esculturas pasarían a los templos de los alrededores. Entonces se comenzó la búsqueda, la catalogación y los mismos parámetros que las esculturas anteriores. El resultado fue favorecedor, porque a pesar que no se tenía un número considerable, si había esculturas. La TABLA 10 muestra los resultados de todos los templos y lo que se encontró en ellos.



Fig. 27 Algunas de las piezas que se han movido a lo largo de los años. Ecce Homo, Señor de la Humildad y Simón de Cirene, de izquierda a derecha.

Capilla de la Purísima				
Inmaculada Concepción	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XIX	Altar Mayor
Sra Ana	con atributos	polícromada	Siglo XIX	Altar Mayor
San Joaquín	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XIX	Altar Mayor
Nuestra Sra del Carmen	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Nave lado izquierdo
Virgen en una	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Colateral derecho
Ecce Homo 2	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Colateral derecho
Cristo grande 2	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Sacristía
Cristo de la urna	con atributos	polícromada	Siglo XVIII	Sacristía
Posibles				
Sr. del Huerto	sin atributos	polícromada	Siglo XVIII	Sacristía
virgen de los Dolores	con atributos	polícromada	Siglo XVIII	Sacristía
Capilla de Aguaje				
Virgen de la Asunción	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XIX	Altar Mayor
San José con niño	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XIX	Altar Mayor
Cristo grande 3	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Altar Mayor
Capilla de El Realejo				
Virgen con niño	con atributos	polícromada, encarnada y vestida	Siglo XVIII	
San Sebastián	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XX	
Capilla de Ábrego				
Virgen	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Altar Mayor
Santiago el Mayor	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVIII	Altar Mayor
San Antonio da Padua	con atributos	polícromada, encarnada y vestida	Siglo XVIII	Altar Mayor
Ecce Homo 3	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XVIII	Lateral Derecho
Sagrada Familia	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XX	Lateral Derecho
Sagrada Familia chica	con atributos	polícromada y vestida	Siglo XX	Sacristía
Esculturas no identificadas: 1 pieza				
Capilla de El Oro				
Cristo Grande 5	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVIII	Altar Mayor
Ecce Homo 4	con atributos	polícromada y encarnada	Siglo XVIII	Lateral derecho
San José	con atributos	polícromada, encarnada y de vestir	Siglo XVIII	Lateral derecho

Tabla 10. Resultados de lo encontrado en las capillas de los alrededores

Como se observa hay obras del siglo XVIII, pero con otras advocaciones, por ejemplo el Cristo en malas condiciones transformado a un Cristo de la Urna, porque los soportes de las brazos cedieron a los xilófagos* que se comieron parte de la pierna izquierda, y los brazos que tenían remates de cuero, ya se vencieron, pero con seguridad era pieza para ser colgada. (FIG. 28)

Dos de los Cristos tienen la cualidad que, aunque sea poco, tienen cabello, pero el deterioro se observa en algunas partes del cuerpo en donde el color ya desapareció y se deja ver la madera. (FIG. 29)

* Animales que se alimentan de la madera, en su mayoría escarabajos o termitas.

En el caso de San Nicolás Tolentino, que no es una pieza grande, se pueden observar los atributos hechos de latón pero se respetó la posición original. Esto lo podemos ver en que el resplandor embona en el agujero de la cabeza perfectamente, la mano tiene su palma y aunque el niño ya no es el original, respetaron sus dimensiones. (FIG. 30)



Fig. 28 Cristo en pedazos en la capilla de El Ábrego



Fig. 29 Cristos con el poco cabello natural restante. El Agustje y Capilla de la Purísima



Fig. 30 San Nicolás Tolentino. El Ábrego

Características de la escultura del siglo XIX y XX

En las tablas anteriores se menciona que la Parroquia de San Pedro y los templos que dependen de éste tienen escultura de características del siglo XIX y XX. Esto se sabe por las siguientes cualidades. Primero por el uso de la etiqueta en las piezas de Nacimiento, esta serie tiene trabajo de madera, pero el manejo de la tela ya es más sencillo y se observa como las telas tienden a caer sin ondas. Sin embargo los materiales son casi los mismos, los ojos son de vidrio y las ropas son de tela con cola. Para comparar la Virgen de Ramón A. Barreto trabajada para el templo de Villa de Reyes en donde es de un solo cuerpo, fechada en 1940. (FIG. 31)

Para las esculturas del siglo XX, cuando se realizó este proyecto se adquirieron dos esculturas trabajadas en madera, una Virgen y un San José, el acabado de estas piezas se ha visto reflejado en varios ejemplos, como una Sagrada Familia en El Oro, donde las rodillas se elaboraron para que las piezas puedan estar sentadas o paradas según la necesidad. Otro ejemplo de gran elaboración de tallado es el Santiago que se encuentra en EL Realejo que tiene los ojos de vidrio, su lanza de metal y sus botas son de piel sintética.



Fig. 31 Escultura de Ramón A. Barreto

Autores

Como referencia del trabajo escultórico dentro del templo, existen dos nombres que probablemente tuvieron que ver con la obra realizada para San Pedro.

Si bien los períodos no coinciden, el primer nombre se localiza en un documento de 1800, en donde el párroco le da las gracias por una imagen a Tranquilino Rangel esto por una Purísima con su globo, tres alegorías, luna y aureola de plata dorada, así como el vestuario de la Virgen; a quien se le agradece por el trabajo realizado. Se dice que para 1864 el Presbítero Manuel Demetrio Villaseñor antes de su muerte, estaba por concluir otro altar en la parroquia para la Purísima de cuerpo entero que mando esculpir a don Tranquilino Rangel.⁵²

Otro trabajo de escultura es el de la serie de Nacimiento (FIG. 32). Existen cinco piezas que se relacionan en materiales y rasgos de elaboración, y lo más importante es que en la parte trasera tienen rastros de una etiqueta, pero en ninguna pieza se encuentra completa. Sólo un rasgo se distingue y es el de la cabeza de un clavo. (FIG.33)



Fig. 32 Serie Nacimiento. Esculturas Etiquetadas

⁵² Basado en la información del sitio en Internet <http://www.iglesiapotosina.org>

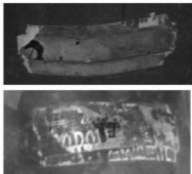


Fig. 33 Etiquetas de la serie "Nacimiento"

PINTURA EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO

Antecedentes de investigación pictórica en San Pedro

Al igual que la escultura los antecedentes de la pintura parten de los inventarios. Desde 1765 se mencionan todas las series y cuadros individuales de los que se tienen ahora, la diferencia consiste en que sólo las definen como doce cuadros de la pasión, doce de la vida de María y doce de la Virgen del Rosario. Entonces no existe un documento que titule cada cuadro pero sí existe un autor que se da cuenta de estas pinturas y las ordena: Salvador Gómez Eichelmann.

En su libro de la *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*⁵⁵, Eichelmann hace una breve catalogación de las pinturas contenidas en la Parroquia de San Pedro y la Capilla de la Purísima en la parte referida a Guadalcázar. Expone cada pieza con el nombre y/o la serie a la que pertenece y hace la referencia de todas en cuanto a la época, los que pertenecen aproximadamente al siglo XVIII.

En relación a la pintura se hizo lo posible por nombrarlas a todas por medio de sus atributos o bien, aproximaciones.

Para seguir con este registro pictórico, tenemos tres referencias importantes. Una son los inventarios que nos dan una base para empezar a buscar las pinturas y hacer una comparación como en el caso de las esculturas; la otra es que con el catálogo de Eichelmann se puede hacer un trabajo comparativo más específico a partir de la edición de 1991 hasta 2006, y continuar con los movimientos de las piezas, sólo que éste último autor no es tan específico en cuanto a la posición dentro del templo, pero sí en los temas

⁵⁵ EICHELHANN Gómez, Salvador, Tomo I, *op. cit.*, pp. 58-60

y esto es suficiente para ordenarlas; por último el propio objeto, con sus colores, formas y atributos que nos permiten datar e identificar de quien se trata la pintura.

Los rastros del barroco en San Pedro, Guadalcázar

En lo que se refiere a la corriente pictórica de las pinturas, se pueden catalogar como un trabajo de estilo barroco.

Muy poco parecen tomar del modelo natural y aún estudiar la lógica propia de la estabilidad, del movimiento y de las perspectivas de las formas representadas [...] privan en ellas un estatismo y una inexpresividad que sólo explican por el empobrecimiento inherente al hábito de reproducir, copiando o calcando, de obras que toman por modelo

[...] puede considerarse como características formales de la pintura colonia, además de las ya indicadas, la correcta distribución de las figuras en los planos a base del empleo de los trazos y secciones clásicas. [...] las que resultan de sujetar a las figuras, en especial a las verticales, al barroco movimiento de ejes en *ese*. [...] la paleta de colores está basada en los medios tonos del retratamiento italiano hasta la tendencia tenebrista y finaliza con una nueva elementalización realizada en tonos suaves y esfumados [...] los rostros, las manos y los pies tienden a elaborarse con especial cuidado, pero básicamente como reproducciones de un mismo modelo, que cada artista se fija, mientras que los cuerpos, los ropajes y las telas sueltas, se representan ampulosos y recubridores con violaciones al sentido de proporción , al de las lógicas compensaciones de gravitacionalidad y en fina, al de articulación y ajuste natural de los miembros de los cuerpos al relacionarse entre sí.⁵⁴

Por otro lado, podemos decir respecto a la pintura de *El Descendimiento*, que el autor tenía ciertos conocimientos de pintores extranjeros o al menos de las artes clásicas, a tal grado que por el manejo en las posiciones de los personajes, pareciera un trabajo totalmente basado en *La Piedad* de Miguel Ángel. (Fig. 34)



Fig. 34 Descendimiento en San Pedro y la Piedad de Miguel Ángel*

⁵⁴ ROJAS, Pedro, *Época Colonial*, Editorial Hermes, Tomo II, 1969, (Historia General del Arte Mexicano) pp. 397-399.

* Fotografía de *La Piedad* de Miguel Ángel, del sitio en Internet: es.wikipedia.org

Templo de San Pedro		
Pintura	Técnica	Ubicación
12 lienzos dedicados al rosario	Óleo sobre tela	Retablo
Ánimas con nuestra Sra del Carmen	Óleo sobre tela	Lateral lado izquierdo
Nuestra Sra de la Merced	Óleo sobre tela	Lateral lado derecho
Ntra. Sra del Refugio	Óleo sobre tela	Altar 2 derecho
14 lienzos pequeños Via Crucis	Óleo sobre tela	Nave ambos lados
2 cuadros de la vida de María	Óleo sobre tela	Sacristía
4 cuadros de la Pasión de Cristo	Óleo sobre tela	Sacristía
Luis Gonzaga	Óleo sobre tela	Sacristía
San Juan Bautista	Óleo sobre tela	Baptisterio
San Pedro	Óleo sobre tela	Camarín
7 cuadros de la Pasión de Cristo	Óleo sobre tela	Camarín
San Vicente Ferrer	Óleo sobre tela	Camarín
Jesús en la cruz y ánimas	Óleo sobre tela	Camarín
Santísima Trinidad	Óleo sobre tela	Cuarto del complejo
Capilla de la Purísima Concepción		
8 cuadros de la vida de María	Óleo sobre tela	Colaterales de la Capilla
San Nicolás de Bari	Óleo sobre tela	Sacristía

Tabla 11. Contenido pictórica de la Parroquia y Capilla

Localización

En lo que se refiere a la pintura, los movimientos entre varios templos fueron menos que en el caso de la escultura.

Sus transiciones consisten en un vaivén entre la Parroquia de San Pedro y la Capilla de la Purísima. Como se observa son pocos los cambios y en la actualidad, su localización es la siguiente: La serie de La Pasión se encuentra dividida entre la sacristía y el camarín. La serie de la Vida de María se separa una parte en la sacristía y la otra en la Capilla de la Purísima Concepción. Los cuadros de los Santos se encuentran en el templo, camarín, y sacristías de ambos templos así como en el baptisterio y en uno de los cuartos del complejo.

Breve análisis de las pinturas de San Pedro Guadalcázar

Antes de comenzar con el análisis se tiene que mencionar que no se trata de un análisis profundo de cada pieza - en el caso de las series - sino que se buscó su significado como una totalidad y detalles que sobresalen en las pinturas de forma individual.

En el caso de las individuales, se trató de identificar a la devoción y hacer un breve análisis de su significado.

En todos los cuadros se hace referencia a sus pasajes bíblicos y porque se pintaron así.

Serie de María

Serie que originalmente tenía doce piezas de las cuales en la actualidad existen diez. Según la referencia ya descrita⁵⁵, faltan *La presentación de María al templo* y *la Purísima Concepción*. Las representaciones son las siguientes:

1. Nacimiento de María
2. Desposorios de María y José
3. Anunciación
4. Visitación a Santa Isabel
5. Adoración de los Pastores
6. Adoración de los Reyes
7. Circuncisión de Jesús
8. Fuga a Egipto
9. Presentación de Jesús al templo
10. Asunción de María

La serie completa se le atribuye al pintor Francisco Martínez, ya que su firma se encuentra en el cuadro de *La Natividad*. Este autor ya tenía práctica en el tema porque

⁵⁵ EICHELHANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo 1, p.60.

otra serie de María, de la que se encontró registrada en el ex convento de San Francisco, con una datación de 1732.⁵⁶

En los inventarios se hace mención de dos cuadros pertenecientes a la vida de María en 1854 y para 1868 ya se habla de la serie completa de doce pinturas. Para el 2006 la serie se encuentra dividida entre la Parroquia con tres – Adoración de los Reyes, Circuncisión de Jesús y Desposorios de María y José – y la Capilla con los siete cuadros restantes.

Análisis iconográfico

Se puede definir toda esta serie de María por las siguientes características. En el cuadro del *Nacimiento de María* (FIG. 35) tenemos que los personajes en la parte superior del cuadro los identificamos como Ana y Joaquín, padres de María; esto porque los evangelios apócrifos relatan que estos dos personajes ya tenían veinte años de vida conyugal y no tenían descendencia y a esa edad con alta probabilidad de no tener hijos definitivamente. Así pues, el cuadro nos da la referencia de que se trata de personajes de mayor edad, además según su iconografía – Ana con una larga túnica y un manto que le cubre la cabeza⁵⁷; Joaquín con atuendo de rabino y barba blanca⁵⁸ – por lo general siempre están juntos.

Los Desposorios y *La Anunciación* son cuadros que no muestran dificultad para ser identificados; en el primero observamos a un José de barba café y a María remarcada con la juventud, que hace notar la diferencia de edades; en el segundo cuadro observamos al Arcángel Gabriel, con su dedo índice hacia arriba y la azucena⁵⁹, explicándole a María su deber con respecto al hijo de Dios. (FIG. 36 y 37)

En el cuadro de *Visita a Santa Isabel* (FIG. 38) se retoma la idea de los personajes de mayor edad, porque en este caso Isabel –lleva túnica con manto de acuerdo a las mujeres desposadas⁶⁰– y Zacarías –viste como sacerdote judío⁶¹– no podían concebir y se les

⁵⁶ TOVAR de Teresa Guillermo, *Pintores Mexicanos*, Tomo II, BANCOMER, México, p.306.

⁵⁷ GORGI, ROSA, *Santos*, op. cit., p. 26.

⁵⁸ ROIG, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, OMEGA, Barcelona, 1950, p.151.

⁵⁹ GORGI, ROSA, *Santos*, op. cit., p. 142.

⁶⁰ ROIG, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, op. cit., p.140.

⁶¹ *Ibidem*, p.271.

otorgó el privilegio de ser padres de Juan, el menor de los apóstoles de Jesús. María visita a Isabel antes de dar a luz y según la Leyenda Dorada, lo cargó recién nacido.⁶²

Los siguientes cuadros *Adoración de los Pastores* y *la Adoración de los Reyes* (FIG. 39 y 40) son los más conocidos, porque hacen precisamente referencia al nacimiento de Jesús en Belén.

La presentación del niño al templo y *La Circuncisión*, hacen referencia de los dos actos referidos, según la ley de Moisés, al nacer un niño. María y José llevaron al niño para dichos actos y en la presentación, podemos ver las dos tórtolas o pichones que ofrece José.⁶³ (FIG. 41 y 42)

Ahora tenemos la pintura de *La Huida a Egipto* (FIG. 43), esta pieza refiere la huida de José y María después de que Herodes se entera del nacimiento del nuevo rey. La pareja se ve en la necesidad de salvar a su hijo por orden divina se tienen que dirigir a Egipto.⁶⁴ En el cuadro podemos ver de intermediario entre ambos padres al ángel que le dice las instrucciones a José sobre el viaje que se tiene que realizar.

En la siguientes pintura, *la Asunción de María* observamos a la madre de Jesús elevarse al cielo, según el rosario en la parte de los misterios Gozosos: como Dios preservó a María del pecado original, no hubo necesidad de enterrarla cuando murió, sino que los ángeles se la llevaron al cielo; en la parte baja podemos observar a los apóstoles que presentaron el acto. (FIG. 44)

La última pintura, *La purísima Concepción* (FIG. 45), se trata de [...] la más bella de toda la producción virreinal sobre el tema. Magnífico dibujo fuera de serie – desafortunadamente sin firma – apreciable en la experta elaboración de los paños. Se distinguen también el colorido y el manejo del claroscuro [...] obra de un extraordinario artista virreinal hacia la mitad del siglo XVIII.⁶⁵ Lo único que se encontró de esta pieza, es

⁶² GIORGI, ROSA, *Santos*, op. cit., p. 167.

⁶³ *Sagrada Biblia*, Ediciones Paulina, LXIV Edición, San Lucas 2: 21-24, p. 1045.

⁶⁴ *Evangelios Apócrifos*, Editorial Porrúa, Novena Edición, México, (Sepan Cuantos...) 2004 p. 61.

⁶⁵ EICHELMANN GÓMEZ, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, op. cit., p.60

una referencia fotográfica tomada para el archivo del Obispado del Estado de San Luis Potosí.⁶⁶ La reconocemos porque lleva una luna a sus pies, la corona de estrellas y el atuendo de color blanco⁶⁷, así como la torre de David, el sol y el espejo⁶⁸ del lado derecho y del lado izquierdo el lirio, la rosa, el olivo, el pozo y la ciudad de Dios.

Serie Vía Crucis

Esta serie denominada las estaciones del vía crucis consiste en catorce cuadros, hasta la visita de Eichelmann en 1991⁶⁹ y desde el inventario de 1765, se tenía la serie completa. Ahora se cuenta con catorce lienzos pero sólo once con los trazos originales. Esto se puede observar tan sólo en la paleta del color del primer autor, porque el segundo utilizó colores más brillantes y la calidad del trazo es más burda. Los cuadros deficientes son *Jesús ante Pilato*, *Jesús en la cruz* y *El Descendimiento*. (FIG. 57-59)

Las pinturas que se les atribuye a una misma mano son:

1. Jesús carga la Cruz
2. Jesús cae por primera vez
3. Jesús encuentra a su madre
4. Simón de Cirene ayuda a cargar la cruz a Jesús
5. Una mujer limpia el rostro de Jesús
6. Jesús cae por segunda vez
7. Jesús habla a las hijas de Jerusalén
8. Jesús cae por tercera vez
9. Jesús es despojado de sus ropas
10. Jesús muere en la cruz
11. Jesús es sepultado

En los registros aparecen hasta 1836 como trece cuadrillos de vía crucis, esto nos dice que antes de la fecha mencionada, no se contaba ya con la serie completa. (FIG. 46-56)

⁶⁶ ROBLEDO Landeros, José Pbro., *Templos de Guadalcázar*, Álbum Fotográfico no. 2, Diciembre 15 1992

⁶⁷ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos*, Obra Varia, CONACULTA / INAH, México, 2004, p.346.

⁶⁸ *Ibidem*, p.198.

⁶⁹ EICHELHANN Gómez, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, op. cit., 1991, p.60

Análisis iconográfico

El Via Crucis es el camino que recorrió Jesús para ser crucificado. Es el Camino al Calvario, en donde Jesús carga su cruz desde la orden de condena hasta el momento de la Crucifixión, durante el camino se encuentra con diversos personajes, entre ellos María, María Magdalena, María, madre de Santiago y de José, y Juan; además de Simón de Cirene quien le ayudó a cargar la cruz. Habla también de la muerte, descendimiento y entierro de Jesús.⁷⁰

Serie La Pasión de Cristo

Esta es una serie que consta de diez cuadros de dimensiones similares y dos cuadros medianos.

Las pinturas son las siguientes:

1. Oración en el huerto
2. Jesús ante Pilato
3. Jesús es despojado de sus ropas
4. Ecce homo
5. Escamio a Cristo
6. Jesús es despojado de sus vestidos
7. Jesús en la Cruz
8. El Descendimiento
9. Santo Entierro

Los cuadros medianos son: *La Crucifixión*, mediano con los ángulos superiores a 45° y *Jesús habla a las hijas de Jerusalén*, con dimensiones de cuarto de luna.

La primera hipótesis la había también planteado Eichelmann⁷¹ en el sentido de que, las pinturas que se encontraban en el camarín, pareciera que formarían un retablo, porque

⁷⁰ CARR-GOMM, Sarah, en su *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*, Editorial Tomo, México, 2003 p.190.

⁷¹ *Ibidem.*, pp.60-61.

además de dimensiones similares al de la Virgen del Rosario, esto porque las medidas de los cuadros coinciden con las que se encuentran en dicho retablo.

En el inventario de 1765, la serie se encuentran en la sacristía y se le describió como [...] catorce lienzos diez grandes y cuatro medianos.⁷²

Para seguir con la propuesta de si era un retablo, resultó correcta porque probablemente se hizo después del inventario de 1765, porque aparece hasta uno realizado en 1836, en donde lo ubica en el lateral derecho, llamado el Altar de Jesús Nazareno. Esta descripción se hace como un altar que contiene doce imágenes pertenecientes a la Pasión de Cristo.

(FIG. 60)

⁷² AHMCB, Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, caja 500, exp. 52, 6/213 fojas, año 1765, del cual se extrajo la información del inventario realizado por el doctor y maestro don Jerónimo López Llargo, en el año de 1765.



Fig. 60 Retablo de la Pasión. 1836

En este mismo inventario, se dice que las pinturas de dimensiones de medias lunas se utilizaron para ser el remate de un tercer altar.

Otro detalle es que, el único lienzo que tiene el marco, que supongo era dentro del retablo, es el de *Jesús es azotado*; sin embargo es interesante que en la parte superior no

cuadra perfectamente en las dimensiones del marco. Es probable que le falte la parte decorativa superior, pero nos ayuda al menos a imaginarnos el marco de las pinturas de esta serie, además de ver cómo lo separaron del retablo a tal grado que se distinguen los golpes para poder despegarlo.

Análisis iconográfico

La Pasión se describe de manera continua en los cuatro Evangelios, de San Marcos, Mateo, Lucas y Juan. En este caso es probable que por la relación de discípulo-maestro que tenían Pedro y Marcos, se haya utilizado el evangelio de éste último para la elaboración del retablo dentro de un templo dedicado a San Pedro. Pero también cabe la posibilidad que el autor pudo haber tomado versiones de cualquier apóstol y sobre todo de Juan que es el que estuvo con Jesús hasta el día de su muerte. No obstante seguiremos como referencia lo dicho por Marcos y de ahí se retoman los datos para el análisis de cada pintura.

En el arte, las escenas se representan de manera individual como imágenes piadosas o como ciclos completos de una narrativa. Los sucesos centrales giran alrededor de los Instrumentos de la Pasión, que incluyen la cruz, el acto de la flagelación, la corona de espinas, la lanza y las treinta monedas de plata que se le pagaron a Judas por la traición.⁷³ Según la lista ya mencionada tenemos que el primer cuadro es *La oración en el huerto o Jesús en Getsemani* (FIG. 61), en el cuadro observamos a Jesús que hace la oración mientras sus Pedro, Santiago y Juan (Marcos 14: 32-41), que los identificamos de la siguiente forma: el de barba blanca debe tratarse de Pedro porque por es el de mayor edad; el joven que se encuentra en el centro, se le identifica como Juan y el último tiene que ser Santiago. El ángel tiene una cruz porque ese es el destino que le espera a Jesús.

En el cuadro del *Ecce homo* (FIG. 62) se hace la referencia a Jesús en el momento de ser comparado con Barrabás para ser liberado, antes de los azotes (Mateo 14: 53-65); lo interesante es que no lleva la corona de espinas en este momento narrado en la Biblia; pero Sarah Carr dice que “[...] algunas pinturas del Ecce Homo se plasma a Cristo con

⁷³ CARR-GOMM, Sarah, en su *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*, Editorial Tomo, México, 2003 p.187.

los símbolos simulados de su reinado, como la corona de espinas⁷⁴. Este cuadro tal vez sea parte de una de estas pinturas.

Jesús ante Pilato (FIG. 63). En este cuadro vemos como personajes principales dos hombres, el primero del lado izquierdo con el rostro levantado debe tratarse de Pilato, porque era el gobernante que está juzgando a Jesús, lo único por lo que sabemos que se trata de él, es por la ropa y la posición corporal que lo dice todo. Por otra parte, Jesús en calidad de preso, todavía no tiene la corona de espinas, lo que nos dice que fue previo a los azotes. (Marcos 15: 1-15)

Jesús es despojado de sus ropas (FIG. 64). Antes de la coronación Jesús fue humillado por los soldados que le pusieron una corona de espinas, una vara por cetro y lo vistieron de rojo, este cuadro puede mostrar lo anterior o bien, sólo fue pintado para anteponer como escena a los azotes, en donde Jesús fue previamente desvestido. (Marcos 15: 16-17)

En el cuadro de *Escarnio a Cristo* (FIG. 65), es la escena en la que supuestamente le dieron los golpes en la columna como esclavo romano, sin embargo en la Biblia (Marcos 15: 19) sólo dice que fue azotado en la cabeza.

La pintura de un cuarto de luna titulada *Jesús habla con las hijas de Jerusalén*, podemos notar los rostros de estos porque Jesús inclina su mirada a la parte baja-derecha del cuadro, y si observamos con cuidado notamos tres rostros y es el único pasaje que habla sobre esto y en donde Jesús lleva la Cruz. Esta parte de la Pasión se menciona en el Rosario en donde Jesús les dice que no lloren por él, sino por ellas y por sus hijos, y sobre todo, que cuenten con la virtud de ser madres. (FIG. 66)

En *Jesús es despojado de sus vestidos* (Marcos 15: 24), este cuadro puede confundirse con el anterior, pero la diferencia consiste en que aquí Jesús tiene ya la corona de espinas; el hecho de quitarle el atuendo es previo a la crucifixión. (FIG. 67)

La Crucifixión (FIG. 68) es el siguiente cuadro, en el que se observa el acto en el que Jesús es clavado en la cruz por órdenes de Pilato; observamos del lado izquierdo en la parte superior a María madre de Jesús, del lado derecho en la parte baja a Simón de Cirene – el que le toma la mano – y en el letrero de INRI, que quiere decir: Jesús Nazareno Rey de los Judíos o Yo soy el Rey de los Judíos. (Marcos 15: 26-28)

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 190.

En *Jesús en la Cruz* (Marcos 15: 33-47) observamos a Jesús en el centro, María su madre del lado izquierdo y del derecho a María Magdalena que le lava los pies. (FIG. 69)

El Descendimiento (Marcos 15: 46-47) es la parte en que Jesús ha muerto y al bajarlo de la cruz es postrado sobre su madre María antes de ser sepultado. (FIG. 70)

El último cuadro, *El Santo Entierro* (FIG. 71) después de su muerte, María su madre y María Magdalena compran perfumes para embalsamar el cuerpo de Jesús.

(Marcos 16: 1-2)

Dos pinturas de San Pedro

Los antecedentes de los inventarios nos mencionan que existieron cuatro cuadros referentes a la vida de San Pedro, al menos hasta 1868. Hasta la fecha, sólo *El Martirio de San Pedro* y *La Negación de Pedro* existen. Por desgracia la segunda pintura se encuentra en malas condiciones y en la que sólo se pueden observar los detalles necesarios para identificarla pero hubiera sido interesante que la Parroquia tuviera su retablo de pinturas dedicado a dicho santo, al que está dedicado. O bien, se trató de hacerle su retablo de pinturas y al final no se concluyó.

Otro de los pasajes que aquí se muestran es el de *La Negación de Pedro* (FIG. 72), por el acabado de la pintura no se percibe claramente el personaje de Pedro, pero del lado izquierdo, el personaje hincado podemos ver que se trata de un hombre, porque la tosquedad de sus manos y pie, así lo revela. Otro detalle que se alcanza a ver es la parte trasera de la cabeza de un hombre de cabello blanco con algo de calvicie. Esto son las claves para pensar que se trata de la conversación en el monte de los olivos, cuando Jesús les dice a los apóstoles de su negación como discípulos, Pedro niega tal cosa y Jesús le responde: “[...] antes que el gallo cante dos veces tú me negarás tres, así fue.” (Marcos 14: 28-31)

El segundo cuadro, por la forma de ser crucificado, nos refiere al *Martirio de San Pedro* (FIG. 73), quien al ser relacionado con uno de los apóstoles de Jesús que lo negará tres veces, cuando llega la hora de su muerte pide ser crucificado con la cruz inversa, porque

no se cree merecedor de morir como Jesús. Sus atributos se observan en la parte baja del lado derecho, donde la mitra, por ser el primer Papa de la Iglesia, y las llaves del cielo,⁷⁵ lo identifican como tal.



Fig. 72 *Pedro y Jesús en el Monte de los Olivos*
Óleo sobre tela
Anónimo



Fig. 73 *Martirio de San Pedro*
Óleo sobre tela
Anónimo

⁷⁵ ROTO, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, op. cit. p.218.

Pinturas *Sueltas*

Santísima Trinidad

Este es el cuadro con mayores dimensiones de toda la colección de San Pedro. Fue trabajado por Francisco Martínez, en donde la firma del autor la encontramos en la parte baja de la pintura. Esta ha sido de las pocas que se mantiene en buenas condiciones. Su primera aparición data en el inventario de 1765, en donde su colocación era junto al Altar Mayor del lado derecho. (FIG. 74)

En este cuadro observamos a tres personajes rodeados de ángeles. Los tres, pintados de igual forma pero con una característica distinta en el pecho. El primero lleva dibujado un cordero, el segundo un corazón en llamas y el tercero una paloma.

Por la igualdad de los personajes se trata de la representación de la Trinidad, el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo.

Cada uno tiene plasmado su atributo principal. Por ejemplo, el del lado izquierdo, el cordero, se refiere al Hijo –Jesús con un cordero, representa al buen pastor que cuida de su rebaño –, en el centro el corazón llameante, se refiere al Padre y el último, la paloma, referencia al Espíritu Santo.⁷⁶

⁷⁶ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos, op. cit.*, pp. 68, 69-70, 166.



Fig. 74 Santísima Trinidad
Óleo sobre tela
Autor: Francisco Martínez

Virgen de la Merced

Este es uno de los cuadros que se menciona desde el primer inventario en 1765. Tuvo su altar al menos todo el siglo XVIII, y como la mayoría se le quitó a finales del XIX.

Actualmente se le puede observar dentro de la Parroquia en el colateral derecho sobre la puerta que se dirige al camarín. (Fig. 75)

La siguiente es una descripción mencionada por el autor Gómez Eichelmann, de esta pintura:

[...] María aparece al centro, cubriendo con su manto a doce personajes; de los seis que se hallan en la izquierda son reconocibles los santos Francisco de Paula, Ignacio de Loyola y Santo Domingo de Guzmán; entre los seis que aparecen a la derecha notamos un Papa, un cardenal y un niño. Dos angelitos son visibles en la parte superior, uno de cada lado. En la parte inferior se muestra a un obispo orando, a la izquierda, y a San Pedro Nolasco a la derecha. [...] obra de un pintor virreinal activo hacia la mitad del siglo XVIII.⁷⁷



Fig. 75 Ntra. Sra. de la Merced
Óleo sobre tela
Anónimo

⁷⁷ EICHELHANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo I, p. 59.

El bautizo

Desde el siglo XVIII se habla de este cuadro, pero el que observamos en la actualidad en el baptisterio, [...] debió ser su autor un artista de gusto popular durante la primera mitad del siglo XIX.⁷⁸ Esto se dice porque la perspectiva y los planos son desiguales, pero sobre todo la paleta de colores que tiene tonos brillantes y los cuerpos no corresponden la característica de la *ese* del siglo XVIII.

Este cuadro habla sobre el bautismo de Jesús por Juan, el personaje de la parte alta es el Padre – porque lleva el bastón de la palabra y el mundo en la otra –⁷⁹ quien observa como su hijo es bautizado, con un acto de presencia aparece el Espíritu Santo como la paloma. (FIG. 76)

El tercer personaje es San Juan Bautista, porque fue él quien bautizó al hijo de Dios (así nace el bautizo), y sobre todo, por los atributos que son la concha y el bastón, además de su vestimenta de piel de camello o de cabra⁸⁰. Lleva en esta pieza una vara con un listón que tiene las letras *Ecce agnus Dei*, que quiere decir: “este es el cordero divino”.



Fig. 76 Bautizo de Jesús
Óleo sobre tela
Anónimo

⁷⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁷⁹ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos*, op. cit., p. 315.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 285.

Ntra. Sra. del Refugio

Eichelmann cita a esta obra como un “[...] lienzo al óleo en formato mediano, bien conservado y con elaborado marco de madera tallada. La buena copia del tema revela una capacidad académica en el ejecutor. Tiene la inscripción ‘J.N. Herrera pinto a fa. 80’.”⁸¹ (FIG. 77)

Actualmente la copia se encuentra en uno de los altares principales del lado derecho de la nave; se dice también que la pintura original se encuentra en una de las colecciones particulares de Guadalcazar, pero la persona no pudo dar más datos.



Fig. 77 Virgen del Refugio
Óleo sobre tela
J.N. Herrera

Lienzo de las Ánimas

Esta pintura de las mismas dimensiones que la pintura de la Virgen de la Merced y hasta pareciera hecha por la misma mano, data del siglo XVIII. Aparece desde el inventario de 1765 como un altar pequeño que tenía un Cristo y un San Francisco. En la actualidad se le observa en el colateral izquierdo al lado del retablo de la Virgen del Rosario, sobre la puerta de la sacristía. (FIG. 78)

⁸¹ EICHELHANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo I, p. 58.

En la parte superior aparecen María y Jesús, ambos con corona; los acompañan querubines y angelillos. En la parte media vemos a un angelito al centro, a San Francisco de Asís a la izquierda y a San Antonio de Padua a la derecha. En la parte inferior se representa el purgatorio con las ánimas. [...] el trabajo es muy parecido al de la Virgen Mercedaria, es probable que se trate del mismo autor.⁸²

⁸² *Ibidem*, p. 59



Fig. 78 Ánimas del Purgatorio

Óleo sobre tela

Anónimo

El niño Jesús

En este cuadro podemos ver al niño Jesús con el corazón llameante en el pecho, que tiene el significado del amor divino.⁸³ (FIG. 79)

En lo referente a la época de elaboración notamos el mismo detalle de la paleta de los colores vivos como en el cuadro del bautizo, [...] parece obra de un decorador inhábil, activo hacia finales del siglo XIX.⁸⁴

En estos días se encuentra en uno de los muros en el archivo parroquial.



Fig. 79 Niño Jesús
Óleo sobre tela
Anónimo

San Luis Gonzaga

Esta pieza es la que se menciona en 1836 como parte o sobre el frontal del retablo dedicado a la Virgen del Rosario. Se trata de una pintura [...] de oficio regular, asignable a un artista secundario virreinal que estuviera activo durante el siglo XVIII.⁸⁵

Actualmente se encuentra en la sacristía de la Parroquia de San Pedro. (FIG. 80)

⁸³ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *op. cit.*, pp. 68, 69-70.

⁸⁴ EICHELHANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo I, p. 59.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 60.

El joven viste el hábito religioso con la sobrepelliz sobre la vestidura talar negra⁸⁶ y son muy claros los atributos de este santo: crucifijo o cruz⁸⁷, las flores de azucena y el vestuario jesuita. Su atributo personal es la azucena, símbolo de su pureza.⁸⁸



Fig. 80 San Luis Gonzaga
Óleo sobre tela
Anónimo

⁸⁶ ROIG, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, op. cit., p.177.

⁸⁷ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, op. cit., pp. 68, 69-70, 295.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 42, 68, 69-70.

Cristo y ánimas del purgatorio

Pintura en mal estado en donde podemos distinguir a Jesús en la Cruz y cuatro personajes en la parte baja. Es probable que Eichelmann llamara a esta pieza Cristo y ánimas del purgatorio por los personajes en la parte baja del cuadro, que si se compara con el de Las Ánimas citado anteriormente, podemos notar los cuerpos que piden ser salvados por Jesús. (FIG. 81)

En lo referente a la manufactura son trazos [...] de oficio popular, mala ejecución y procede de fines del siglo XIX.⁸⁹



Fig. 81 Cristo y ánimas del Purgatorio

Óleo sobre tela

Anónimo

⁸⁹ EICHELHANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo 1, p.60.

San Vicente Ferrer

En esta pintura notamos la mala restauración que se le hizo a la pieza si observamos bien las alas. El color es casi negro, no hay detalles de plumas, definitivamente el pintor o restaurador no contó con la experiencia necesaria y arruinó la pieza. En estos días lo observamos en el camarín de la Parroquia. (FIG. 82)

El atuendo pertenece a la orden dominicana pues utiliza un hábito, un escapulario y esclavina con capuchón, de color blanco⁹⁰; capa ancha y larga con otro capuchón que cubre el anterior, de color negro. Ancha tonsura que ocupa la parte superior de la cabeza. Se le representa con el hábito y el manto negro de los dominicos; tiene como atributos una llama sobre la frente y un libro abierto, la mayoría de las representaciones lo pintan con el dedo índice señalando al cielo, esto por sus especiales dotes de predicador. Su atributo personal en el siglo XV es la imagen de Jesucristo en un disco o losange que el Santo sostiene o indica con el índice.⁹¹



Fig. 82 San Vicente Ferrer
Óleo sobre tela
Anónimo

⁹⁰ BOIG, Juan Fernando, Pbro., *op. cit.*, pp. 266-268

⁹¹ *Ibidem*, pp. 266-268

San Nicolás de Bari

Entre los antecedentes de esta pintura tenemos que la primera pieza que se hizo de este santo tenía su altar en uno de los laterales de la Capilla de la Purísima, pero en el inventario de 1765 se le describe como un lienzo viejo. La pieza actual, [...] parece obra del siglo XIX⁹², por lo que es probable se mandó hacer una pintura del mismo santo. Notamos las mismas características que otras piezas de óleo de ésta época, los colores vivos y lo rígido de los dibujos. (FIG. 83)

Lo reconocemos como San Nicolás de Bari, por los tres niños en una olla o balde, a quienes rescató de las manos de un carnicero. Viste de obispo, con casulla ancha, mitra y báculo.⁹³

En la actualidad observamos esta pintura en el sacristía de la Capilla de la Purísima.



Fig. 83 San Nicolás de Bari
Óleo sobre tela
Anónimo

⁹² EICHELMANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo I, p. 60.

⁹³ ROJO, Juan Fernando, *Pbro.*, *op. cit.*, p. 207.

Obra de Francisco Martínez en la Parroquia de San Pedro

Se le considera a este personaje como realizador de retablos, dorador y pintor. Se dice que su periodo activo en la ciudad de México va del año 1718 al 1754⁹⁴, así como haber sido nombrado notario del Santo Oficio de la Inquisición⁹⁵.

Entre su trabajo como dorador trabajó con Gerónimo de Balbás y Felipe de Ureña, los dos más importantes artífices de ese en género en su tiempo en México. Se le empleó en los retablos de los Reyes y del Perdón de la Catedral Metropolitana, el cual trabajó de 1736 hasta 1757; El de la capilla de Zuleta del convento de San Francisco en México en 1727; el mayor de la capilla del Tercer Orden en el mismo convento (1732) y el antiguo altar mayor de a Catedral de México (1743-1744) [...] de manera independiente, contrató los retablos mayores de los templos de monjas de Balvanera (1749) y el de Regina (1754).⁹⁶

Como pintor en serie, hizo los siguientes trabajos:

El de un personaje que se encuentra en el Carmen, en Toluca, (donador ante la Guadalupana), del Museo de la Basílica de Guadalupe; algunos retrato de virreyes y arzobispos, [...] la Comunión de Santa Teresa, que se ve en la sacristía franciscana potosina; sus tamos para el paisaje como el Ángel presentando la redoma a San Francisco, de ese mismo lugar y la Santísima Trinidad, del templo franciscano potosino.⁹⁷ [...] poco distinguidas las dos escenas de San Lorenzo que se conserva el coro de la Catedral metropolitana y una copia de la Virgen de la Luz (Claustro de Santo Domingo en Mixcoac, en la ciudad de México).⁹⁸

En Guadalcázar su trabajo de pintura consiste en el cuadro de gran dimensión titulado *La Santísima Trinidad* (FIG. 84), que tiene la firma del autor en la parte baja central de cuadro.

⁹⁴ CARRILLO y Gariel, Abelardo, *Antógrafos de Pintores Coloniales*, UNAM, 2ª Edición, 1979, p. 158.

⁹⁵ TOVAR de Teresa Guillermo, *op. cit.*, Tomo II, p. 306.

⁹⁶ *Idem*

⁹⁷ EICHELMANN Gómez, Salvador, *op. cit.*, Tomo I, p. 167.

⁹⁸ *Ibidem*, p.168.



Fig. 84 Francisco Martínez, Notario del Santo Oficio

Las siguientes pinturas consisten en una serie de doce cuadros con el tema de la vida de la Virgen, como ya se mencionó la firma se encuentra en el cuadro de la *Natividad*.

Otro dato del que se pudo tener acceso, era del cuadro de la Anunciación, del ex convento de San Francisco, Atlixco, Puebla (FIG. 85). En donde se puede ver la misma estructura y el manejo en los ángeles es parecido. Es probable que si tuvo un taller, este cuadro fue realizado por éste. Hay que observar que aquí el claroscuro es más notable, tal vez porque la pintura de San Pedro ya está algo deteriorada por la luz, de ser así, esta pieza puede ser una muestra de cómo lució alguna vez nuestro cuadro en cuestión.



Fig. 85 *La Anunciación*,
Óleo sobre tela
Francisco Martínez *

* Fotografía José Ignacio González Marterola, Convento de San Francisco, Atlixco, Puebla

BAJO RELIEVE EN LOS MUROS EXTERIORES DE SAN PEDRO

Cuando estaba en la parte de búsqueda de escultura en el complejo de la Parroquia de San Pedro y al salir rumbo al patio, observé unos dibujos esgrafiados en los muros exteriores de la Parroquia.

En aquel momento no le di la importancia y continúe con la búsqueda de esculturas que tenía en mente. Después de terminar las partes de contenido con relación a la pintura y la escultura, me di cuenta que era necesario al menos, mencionar y hacer un registro fotográfico de aquellos bajo relieves en la pared, ya que hay riesgo de que desaparezcan.

Lo primero que me vino a la mente fue que necesitaba una escalera, porque desde el patio y con sus árboles, no se distinguen dichos detalles completos.

Subí, y al ver el primer espacio dividido por las columnas, lo que me llamó la atención fue un cuadrado que en su interior tenía un texto y a su alrededor grabados de formas de sirena, una luna, animales y personas.

Desde esa perspectiva, se observa que las ventanas tienen el mismo trabajo en los marcos, una línea que en la parte superior termina en espiral y unos cuantos trazos de lo que alguna vez fueron imágenes. Lo mismo pasó por los siguientes muros, los traseros y las laterales que dan hacia la cochera.

Método para realizar el archivo fotográfico

El primer problema surgió cuando en las fotografías no se distinguieron las primeras imágenes. Se trató de calcarlas por medio de papel bond, aluminio y fotografía con

distintas exposiciones; no resultó y gracias a la tecnología digital, se logró resaltar la imagen logrando las que se tienen para esta tesis.

Por desgracia en algunas de ellas, como en las de la parte trasera en la azotea, la exposición a los cambios del clima ha perjudicado el revoco, de tal forma que se encuentra cubierta con musgo y hace imposible la identificación de los trazos.

Las medidas no se tomaron por cuestiones de distancia pero se hace la ubicación de la imagen en el muro al que corresponde. (FIG. 86)

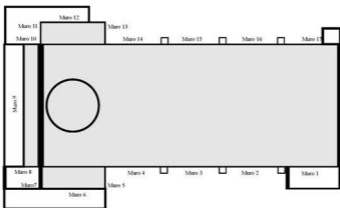


Fig. 86 Planta Conjunto

Referencias históricas de los Guachichiles

Uno de los antecedentes de Guadalcázar es que estaba habitado por indígenas chichimecas, que en San Luis Potosí principalmente se les llama guachichiles*. Pues

* Quachichil es vocablo mexicano, significa gorrion: de quantl, cabeza, y chichiltic, cosa colorada o bermeja. Así que cuachichiles o guachichiles, como a estos indios llamaron los españoles, a su cabeza colorada deben el nombre de colorado se embijaban comúnmente, en particular el cabello. Los había que usaban unos bonetillos puntiagudos de cuero colorado; de ahí la apariencia de gorrion. Palabra definida por

bien, como en la mayor parte del país, la mano indígena era la que se utilizaba para los levantamientos de los nuevos templos y uno de los vestigios de su existencia en Guadalcázar radica en sus detalles arquitectónicos en las paredes exteriores del templo.

La edad de dichos esgrafiados se llega a la conclusión que se trabajaron a partir de la construcción del la Parroquia, se dice esto porque la fecha grabada de 1726 tiene el mismo trabajo de cincel con el que se realizaron estos dibujos. Entonces esto da por hecho que este trabajo se hizo por ese año o bien al terminar la Parroquia en 1735⁹⁹ aproximadamente.

Por lo tanto tenemos que la hipótesis consiste en que era probable que el trabajo manual de los muros se deba a manos indígenas en este caso guachichiles.

Ahora bien, en el aspecto social tenemos que para 1615 los chichimecas de Rio Verde⁹⁹ no se consideraban peligrosos y los cuachichiles sólo venían por agua o engañados por algunos españoles para ser víctimas de abusos sobre trabajos mal pagados. Por lo tanto ya no se consideran una nación tan fuerte y bélica como años atrás, sino más bien personas en busca de empleo, vivienda y comida.

Si las fechas no coinciden con el trabajo hecho en San Pedro, tal vez el significado de estos dibujos se remita a las raíces de quienes hicieron los esgrafiados. Mencionemos lo siguiente del modo de vida de un guachichil:

[...] está asociado a la sangre y la fertilidad y se encuentra presente en las pinturas rupestres, petroglifos y entierros; la piedra, labrada y trabajada en objetos rituales que acompañan los entierros. [...] En unos cuantos sitios, los indios cultivaban el maíz y algunos tipos de calabaza, pero habitualmente dependían de tunas, mezquites, bellotas, ciertas semillas y raíces, así como de la caza y la pesca. Los cactus y mezquites ofrecían alimentos básicos. Los aborígenes comían las tunas crudas, secas o en forma de licor. También las hojas, el corazón y las flores de los cactus, a menudo cocidiéndolas en hornos subterráneos. Una parte importante de la alimentación se obtenía mediante la caza. Los chichimecas no desdeñaban casi nada como fuente de alimento: gusanos, víboras, ratas, ranas, conejos, aves, peces, ciervos; luego aprendieron a comer mulas, caballos, reses y otros animales [...] Generalmente, las diversiones de los chichimecas tenían algún significado religioso que contribuía al tipo de guerra que hacían a los blancos. Las principales

Primo Feliciano Velásquez, *Historia de San Luis Potosí*, Tomo 1, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1946 p.448

⁹⁹ La fecha es aproximada en relación a lo que cita Pedraza y los nueve años a partir de 1926-27

⁹⁹ VELÁZQUEZPrimo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, 2ª Edición, AHESLP, Tomo I, 2004, p. 550.

diversiones, aun para los niños más pequeños, incluían el uso del arco y de la flecha, importantísimo para desarrollar su formidable puntería.¹⁰⁰

Si tomamos que los hechos se heredan y las tradiciones continúan, y los guachichiles trabajaron sobre la piedra al realizar petroglifos, es probable que el hábito haya sido “heredado” por alguna de las personas en Guadalcázar a quien le encargaron la elaboración del decorado.

O bien, puede ser que el presbítero o la sociedad encargada del levantamiento hayan decidido mantener ciertos conceptos sobre el origen o herencia guachichil y recordar varios sucesos como el muro de la conquista, o los animales y plantas de la región, pero todo esto con un mero aspecto decorativo. Puesto que las imágenes se encuentran a una distancia poco lógica para ser observadas como libros o retablos como dicen algunas personas de Guadalcázar.

Otro asunto es que pareciera que al principio del trabajo se le consideró una decoración muy detallada en cuanto a los muros, porque con el paso del tiempo los detalles se vuelven más separados unos de otros y ya nada más se tiende a dibujar hojas y biznagas, como el lado hacia la calle.

Técnica del punzado

Como antecedentes históricos y como ya se mencionó, no existen registros de este trabajo, pero para esta tesis se cree que fue con la técnica o el manejo de un instrumento que lograra ser manejado para que los relieves tuvieran formas. En el texto anterior se refiere a que los guachichiles sabían realizar petroglifos. Si suponemos que este trabajo fue una herencia como toda la educación traspasada referente al modo de vida, es probable en que la técnica haya sido así.

Se sabe que estos antecedentes vienen del manejo de la lanza y el trabajo de las piedras que utilizaban y sobre todo el trabajo de corte que tenía la punta.¹⁰¹

En Guadalcázar pasa algo similar, pero sobre el revoco; que pudo haber sido una especie de cincel de metal o de piedra.

¹⁰⁰ MONROY, María Isabel y Tomás Calvillo Unna, *Breve Historia de San Luis Potosí*, op. cit., pp.43-49.

¹⁰¹ DÁVILA Aguirre, J. de Jesús, *¡Chichimécatl!*, Universidad de Coahuila/Ateneo Fuente, México, 1967, p.

Además se sabe que este trabajo se realizó por el siglo XVIII, por esta época el tallado o la escultura ya tenía sus antecedentes, como trabajos de cincelado en las pilas bautismales, las cruces pétreas [...] así como los trabajos de indole utilitaria, como las fuentes que surtian de agua a las poblaciones.¹⁰² Por lo que la primera hipótesis fue que se emplearon esas herramientas, pero en este caso no sobre piedra sino sobre una capa de mezcla de cal-arena, que probablemente después de ser aplicada y antes de secarse puede ser manipulada hasta con el dedo de la mano para dar las diversas formas.

Esto puede explicar lo burdo de los trazos y el manejo en la profundidad. Así que esta decoración se hizo con esta técnica y su único fin fue la decoración. Más adelante presentaremos un análisis de las imágenes de estas paredes. (FIG. 87)

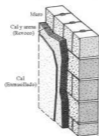


Fig. 87 Detalle de acabado del muro de la Parroquia

Análisis de los dibujos en los muros

Lo único cierto es que estos bajo relieves nos dicen una forma de vida al menos relacionada con los habitantes, por los animales que se perciben podemos decir que el que los hizo tenía patrones específicos en los trazos, como la figura de un cochino, caballo, pescado, toro, serpiente, luna, hombres, guerrero español, guerrero indígena, barcos, mar, biznaga o peyote, hojas, conchas.

¹⁰² MAQUÍVAR, María del Consuelo, *La escultura religiosa en la Nueva España*, Circulo de Arte, CONACULTA, México, 2001, p. 13.

Tal vez lo sacó de su mente, tal vez le dijeron lo que tenía que plasmar. Lo cierto es que el mensaje existe y aquí se encuentra el primer paso para continuar con esta investigación.

En el Muro 1, el letrero es la pieza clave *Aquí si puede abrir puerta* (no.1). Esto se refiere a la creación del templo y su religión, lo comprobamos por el personaje del dedo índice hacia arriba (no.4) que significa la palabra y el resplandor nos dice que es la verdad eterna, Cristo como el sol.¹⁰³

Pero no dirigen su palabra hacia cualquier personaje, vemos a un hombre vestido de indigena con su arco y postura de cazador (no.6), los animales tienen flechas de que han sido atrapados por dicha arma. (no.10)

La serpiente puede significar o bien herejía o el pecado¹⁰⁴ (no.11) o una muestra de la fauna del lugar. Los pescados (no. 3, 5, 8) pueden hacer la referencia al bautizo¹⁰⁵ y el otro puede tener su significado hacia Pedro, que era pescador antes de servir a Jesús.

La figura con la especie de abeja junto a un corazón con una flecha (no.2), se refiere a la abeja laboriosa, significa diligencia¹⁰⁶ y el corazón con una o varias flechas evoca la forma en que Dios guió su celo¹⁰⁷. La luna (no.9) por su parte, puede hacer referencia que el trabajo se hizo en un día cuarto creciente o bien simboliza la iglesia porque refleja la luz de Cristo.¹⁰⁸ El pájaro (no.7), como el demonio, porque roba las semillas que caen en el camino, como el diablo roba el corazón del hombre, la semilla de la palabra de Dios.¹⁰⁹

En el Muro 2 sólo se puede apreciar a un personaje que nos muestra otra vez, su dedo índice con el resplandor (no.2), sólo que este parece más al sol con la referencia hacia la palabra. Hay que notar que en la cabeza lleva una especie de mitra y por su posición de la mano tal vez se trate de un dibujo mal trazado referente al obispo.

Aparte del significado anterior, podemos notar ciertos rastros de un trabajo decorativo respecto al marco de la ventana (no.1), en donde se percibe una línea en forma de espiral

¹⁰³ MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos, op. cit.*, p.191.

¹⁰⁴ *Ibidem* p.187.

¹⁰⁵ *Ibidem* p.172.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.22.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.68.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.137.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.165.

y cierta decoración que por desgracia no se alcanzan a identificar los trazos. Otro dibujo reaparece: la serpiente (no.3).

Con todo lo anterior los símbolos tienen unidad entre ellos, nos hablan de una iniciación de la vida religiosa en ese templo, de mostrar la palabra a personas que necesitaban de ella y sobre todo el tema clave: la evangelización.

Este tema se refleja también en el **Muro 5** porque vemos a un hombre con armadura (no.1 y 3) y una bandera en su mano izquierda, del lado izquierdo se observa un indio con su arco, en el siguiente (no.2), se observa otro personaje pero este vestido igual de conquistador, pero sin armadura, de su boca sale una pipa pero creo que más bien es la lengua que habla sobre Jesús representado con el corazón y su flecha, representado a Dios; en la parte baja del lado derecho vemos un barco y del izquierdo un cerdo, que significa impureza¹¹⁰, el cerdo también se observa en el no.4. Los barcos son un tema que en este muro se dibujaron mucho, los vemos desde el no.1, 2 y en el 5, en donde son dos y son los dos mejores trazados en toda la parroquia. En cuanto al paisaje que rodea estos dibujos, son los que observamos en el no.6, pareciera que se trata de un caballo, vaca, dos pájaros y uno de ellos con una lagartija.

En el **Muro 7**, vemos un hombre que aparentemente está jalando un barco con una de las manos (no.1), así como el indígena que lleva un hacha en ambas manos (no.2).

Otro barco aparece en el **Muro 11**, en donde es también jalado por un hombre. Sólo que éste tiene animales a su lado.

El **Muro 9**, pareciera que hace referencia a la caza, porque sólo se ve un indígena con su arco y animales como un caballo o perro, a su alrededor.

Para el **Muro 5, 12, 13, 14 y 15**, el tema recurre a los animales y plantas. En el 5, vemos unas especies de manzanas, una biznaga y un cerdo. En los siguientes muros, aparecen toros, pájaros, cerdos, biznagas, flores y el último barco.

Con todo lo anterior podemos concluir que definitivamente se trata del tema de la evangelización como ya se había mencionado. Bernardo García Martínez, en *Historia de*

¹¹⁰ *Ibidem*, p.61.

México, dice que la evangelización se llegó a considerar como una segunda conquista, pero que realmente el término conquista abarca muchos aspectos, no sólo la social y la espiritual como es el caso; además remarca la importancia de los frailes para el manejo, control y organización de la sociedad religiosa, así como de las dificultades para realizar la meta de la cristianización.¹¹¹

En esa dirección se encuentran los bajo relieves en la Parroquia de San Pedro. Tratan de mostrar en una forma decorativa la conquista vista desde la perspectiva religiosa, en donde los indígenas son las personas que sólo se dedican a la caza y a la recolección, y a quienes los religiosos vienen a documentar.

En este caso, los barcos que se muestran alrededor de la Parroquia representan esa conquista, demostrada como la invasión de los españoles llegando por la costa a la Nueva España. Muestran también una forma de vida indígena, como se dijo antes, la caza; sin embargo, todos los indígenas portan armas, si bien es probable que se encuentren en busca de alimento, también los representan como seres bélicos.

Fuera de este contexto de evangelización, los muros muestran la otra cara. Esa parte en donde la flora y fauna del lugar se representan por medio de vacas, caballos y pájaros; por el otro lado hojas, flores y biznagas.

Todo esto sí tiene una relación al menos si se muestra en su conjunto. Lo único que no se concibe es el orden porque no lo hay, y que los dibujos – muy pocos – son los que se pueden observar desde el atrio. Si bien la intención del creador fue mostrar un tema en particular, lo logró; pero sólo con una dirección meramente decorativa y con un análisis en su conjunto.

¹¹¹ *Historia de México*, El Colegio de San Luis, México, 2000 pp. 259-260.

CONCLUSIÓN

Antes de empezar con las conclusiones hay que recordar el principal objetivo de este trabajo fue: determinar si algunas de las esculturas que se encontraban abandonadas en el camarín de la parroquia de San Pedro en Guadalcázar constituyeron o fueron parte de un retablo, sea el mayor o un colateral, y que algunas sino formaban parte de retablos, probablemente estuvieron en la sacristía o alguno de los altares del Templo.

Ahora bien, la primera parte de esta hipótesis nos llevó a reconocer todas y cada una de las piezas, que con el apoyo de los inventarios y el método de observación y análisis iconográfico, se logró identificarlas casi a todas. La premisa fue que cada escultura era una advocación y como cada una está definida por un conjunto de atributos, y estos fueron lo que contribuyeron a su identificación. La dificultad estuvo con aquellas piezas que estaban mutiladas, por tanto carecían de atributos, por eso se hizo una clasificación entre las reconocidas, las que tenían una posible identidad y las no identificadas.

De inicio se planteó la hipótesis que las esculturas conformarían un retablo exclusivamente con escultura. Los inventarios virreinales dieron ciertos indicios de la existencia de dos retablos: uno dedicado a la Virgen del Rosario y el otro a San Pedro, que era el retablo Mayor, porque se contaba con la mayoría de las piezas, además de la escultura San Pedro, a quien todavía se le considera el principal y en la actualidad se encuentra en el altar mayor. Inicialmente se pensó que entonces las esculturas constituirían un colateral.

La hipótesis se pudo probar en el sentido de que si formaron parte de un retablo pero no del colateral izquierdo dedicado a la virgen del Rosario sino tanto al de San Pedro como al de San José; este último erigido a fines del siglo XVIII, del cual sabemos de su existencia por un inventario del siglo XIX.

El altar a la Virgen del Rosario por sí solo, también nos aportó datos importantes, por ejemplo, sus columnas y elementos decorativos nos mostró la corriente del barroco, y al ver y leer estas pinturas sobre los milagros a personas religiosas, pastores y gente adinerada, revela todas las clases sociales y la identificación de las personas.

Haber reconstituido cómo era el colateral de la virgen del Rosario permitió y fue la base para reconstituir los retablos Mayor (FIG. 88) y el de San José (FIG. 89) así como para el retablo de la Pasión, (FIG. 90) los cuales aquí se presentan como resultados finales de esta investigación.

Con las piezas actuales si bien se logró configurar cómo fueron los retablos, faltaban piezas para completarlos, por lo que se supuso que quizás se habían movido de su lugar, se habrían prestado o se habrían perdido. Para verificar esto se hizo una exploración por los alrededores, así se descubrió que las piezas tuvieron mudanzas entre las parroquias de Guadalcázar, y resultó que algunas piezas de la parroquia se encontraron en los templos aledaños, sobre todo Cristos, algunas Virgenes y Santos. La búsqueda llevo a localizar algunas esculturas de los altares anteriores, como un San Nicolás de Bari, el Señor de la Urna y una Virgen de los Dolores.

Con esta búsqueda también nos percatamos de la reutilización y reciclaje de esculturas, como las Virgenes, que sus advocaciones cambian según los atributos que porten, como al incluirles, quitarles y cambiarles joyas, vestimenta, niños y hasta la cabeza.

En otra dirección, también vimos que las restauraciones son un proceso no controlado en municipios alejados de la ciudad, porque la mayoría al menos tuvo su alteración en la policromía original, y no se diga en los intentos de aplicar el estofado, que por ignorancia de la técnica, el dorado hizo su aparición en forma de flores y detalles mal trazados; lo que dificultó el trabajo de cualquier investigación.

La búsqueda de las piezas logró también identificar los distintos procesos que abarcan la escultura, desde los estofados anónimos hasta las esculturas que tiene etiquetas de fabricación; o bien, identificar mano de obra local y menos preparada, como es el caso de las esculturas de caliche, un trabajo artesanal del siglo XIX. El mayor hallazgo en tomo al estudio de las esculturas, es que las piezas de media talla, con fondo de tela, son evidencia del reciclaje del torso para arriba, lo que dio una nueva escultura para vestir.

En el aspecto metodológico para datar e identificar las piezas de escultura, se pudo utilizar el químico, pero al carecer de recursos se tuvo que crear otro procedimiento para datar. El método se basa más que nada, en la observación y sobre todo, que el mismo objeto nos hable de su origen, y que cruzado esos datos con documentos parroquiales e investigaciones previas, se pudo corroborar las conjeturas hechas.

Al saber de los frecuentes movimientos de piezas, se consideró prudente registrar las piezas de pintura, por eso se hizo un catálogo de los lienzos, para que al menos se tuviera un antecedente sobre estas piezas hoy en día. Por lo tanto se emprendió la segunda búsqueda, pero ahora las piezas como ya se dijo, se encontraban entre la Capilla de la Purísima y la Parroquia, sin embargo la principal idea era hacer solamente un catálogo de las pinturas porque para ese entonces no se tenía un registro de las pinturas.

Pero al revisarse los inventarios para instaurar las esculturas en los altares, se llegó a que definitivamente las pinturas también deberían considerarse para poder completar el plan iconográfico de cada altar. Por lo tanto, se procedió del mismo modo que con las esculturas, ahora con las pinturas que se encontraban detrás del camarín.

Aquí surgió una segunda hipótesis: Las pinturas que se encuentran en el camarín formaron parte de un retablo dedicado a la Pasión de Jesucristo, ya que el tema más común de los lienzos era Jesús.

Esta hipótesis coincidió con lo planteado por Eichelmann, quien menciona en su libro que probablemente formaron parte de un retablo, por lo tanto los antecedentes sobre un posible retablo ahora eran compartidos. La única opción aquí fue trabajar con las traducciones personales de los inventarios, en donde el retablo de la Pasión se menciona pero hasta 1836, y las pinturas de cuarto de luna, como parte de otro altar (FIG. 91). Este inventario fue de gran ayuda para el levantamiento de un retablo que ya no existe y sobre todo que la hipótesis resultó correcta, y permitió reconstituir el retablo, simulado. También permitió el trabajar con la propuesta de los retablos de San Antonio y el de la Virgen de los Dolores (FIG. 92; así como los de la Santísima Trinidad (FIG. 93), Ntra. Sra. de la Soledad (FIG. 94), San Antonio (FIG. 95), San Juan Nepomuceno (FIG. 96).

En cuanto al estudio pictórico antes mencionado, sirvió como una guía de las piezas que se tenían y que ahora se pueden observar pero que por desgracia, algunas ya no se pueden

apreciar más que en viejas fotografías. Este estudio enriquece con las piezas que faltaron por registrar el conocimiento de la parroquia y su obra artística.

Así como la pintura se unió a este estudio, lo hicieron también los bajo relieves. Los dibujos esgrafiados como todo lo anterior tuvo su propia hipótesis, comprobada y expuesta en su respectivo capítulo; y para remarcar los resultados, pudimos ver que se trató de un trabajo decorativo pero con dos temas muy específicos: la evangelización y la vida indígena. Temas que para un siglo XVIII se encontraban un poco atemporales, pero que el decorador o el párroco decidieron remarcar en los muros de San Pedro.

Ahora bien, estos bajo relieves tienen un segundo sentido, porque se trata de un trabajo cultural único, al menos del único que se tiene conocimiento hasta ahora. Por lo tanto, si bien el estudio fue dar las primeras explicaciones acerca de estos grabados, también sirvió para realizar un catálogo de las formas, para a futuro, investigarlo con mayor profundidad.

Se espera que con este estudio las personas conozcan más los alrededores de la ciudad potosina y sobre todo que se interesen por estas piezas novohispanas y que sirva de pauta para que los que siguen la tarea de la investigación y para quienes se interesan por los otros municipios de San Luis Potosí, sirva de ejemplo susceptible de superarlo.

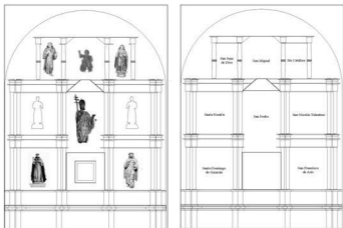


Fig. 88 Propuesta del Retablo Mayor dedicado a San Pedro. 1765

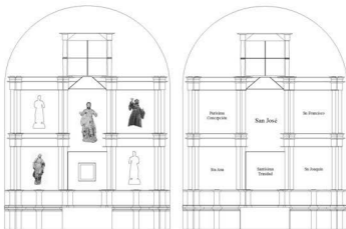


Fig. 89 Propuesta del Colateral derecho dedicado a San José. 1765



- | | |
|----------------------|----------------------------|
| 1. Cristo | 6. Sr del Huerto |
| 2. Sr de la Columna | 7. Nra Sra del Rosario |
| 3. Jesús Nazareno | 8. San José |
| 4. Cristo Imagen | 9. 12 Señores de la Pasión |
| 5. Sr de la Humildad | |

Fig. 90 Propuesta del retablo dedicado a La Pasión de Jesús. 1836

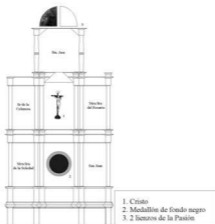
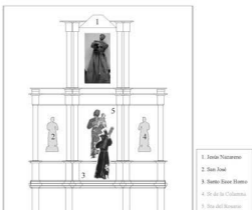


Fig. 91 Propuestas del altar derecho 2 dedicado a Jesús de Nazareth. 1765 y 1836

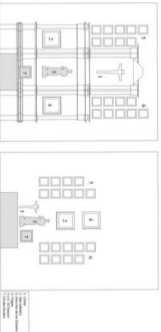
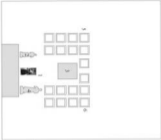
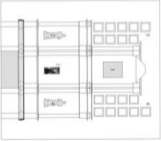


Fig. 92 Propuesta de los Altares de San Antonio y Sra. de los Dolores. 1836



1. The entrance
 2. The entrance
 3. The entrance
 4. The entrance
 5. The entrance

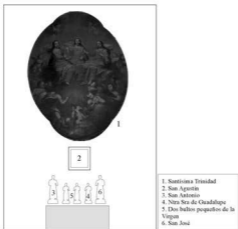


Fig. 93 Altar de la Santísima Trinidad. 1765



Fig. 94 Altar de Ntra. Sra. de la Soledad. 1765

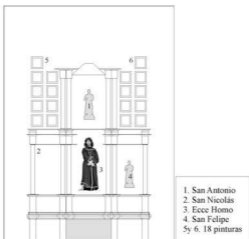


Fig. 95 Altar de San Antonio. 1765

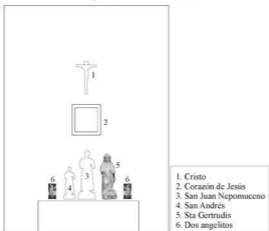


Fig. 96 Altar de San Juan Nepomuceno. 1765

BIBLIOGRAFÍA

AHMCR, Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, caja 500, exp. 52, 6/213 fojas, año 1765. del cual se extrajo la información del inventario realizado por el doctor y maestro don Jerónimo López Llargo, en el año de 1765.

Andalón, Alberto, *Historia de los hospitales civiles en San Luis Potosí*, Academia de historia, SLP, 1972.

ANAYA Larios, José Rodolfo, *Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro*, Universidad Autónoma de Querétaro, 2ª Edición, México, 1990

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*, 2ª Edición, UNAM, México, 1972.

———Técnica de la pintura en Nueva España Abelardo Carrillo Gariel. -- México UNAM, 1946.

Cuarenta Siglos de la Plástica Mexicana, Editorial Herrero, México, 1970

Dávila Aguirre, J. de Jesús, *Chichimécatl*, Universidad de Coahuila, Saltillo, 1967.

Devidour, Victor-Henry, *Breve historia de la escultura cristiana*, Casal I Vall, Andorra, 1961.

EICHELMANN Gómez, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, Tomo II, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991

Estudios acerca del Arte Novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo, UNAM, México, 1983

Fernández, Justino, *El retablo de los reyes*. Estética del Arte de la Nueva España, Instituto de Investigaciones estéticas, México, 1959.

GIORGI, Rosa, *Santos*, Electa, Barcelona, 2003

GONZÁLEZ Galván, Manuel, *Artes de México. Barroco Salomónico en Retablos Mexicanos*, No. 106, Año XV, México, 1968

Fernández, Justino, *El retablo de los reyes*. Estética del arte de la nueva España Instituto de Investigaciones estéticas, México, 1959.

Iglesia católica. (Concilios: Trento). Con las notas latinas de la edición romana de 1893, otra en castellano aclaratorias, la historia intercalada de ambos concilios, y un apéndice de documentos y datos interesantes por el Pbro. Don Anastasio Machuca Díaz, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, Madrid, 1903.

LÓPEZ Lara, Ramón, *El Obispado de Michoacán*, FIMAX Publicistas, México, 1973 (Colección "Estudios Michoacanos III).

MACEDO Ortiz, Luis, *Cuarenta siglos de la Plástica Mexicana*, Editorial Herrero, Verona, 1970.

MAQUÍVAR, María Consuelo, *Imaginería Novohispana*. La escultura de Tepotzotlán, INAH, México, 1999

Maza, Francisco de la, *Los retablos dorados de Nueva España*, Enciclopedia mexicana de arte, Ediciones mexicanas, México, 1950.

MIGENE González, Wippler, *Angelorum, el libro de los ángeles*, Llewellyn Español, Décima impresión, USA, 2005.

Montejano y Aguiñaga, Rafael, *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí: su santuario, su calzada y su santuario*. Ediciones Paulinas, México 1982.

——— *Los hospitales de indios en San Luis Potosí*. Academia de historia potosina, San Luis Potosí, 1976.

MONTEJANO y Aguiñaga, Erección de la Diócesis de San Luis Potosí, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y estadística*, México, T. LXIII, no.2, marzo abril de 1947.

MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Símbolos Cristianos*, Obra Varía, CONCAULTA/INAH, México, 2004.

MONROY, María Isabel y Tomás Calvillo Unna, *Breve Historia de San Luis Potosí*, El Colegio de México/FCE, México, 1997.

MORENO Villa, José, *La escultura Colonial Mexicana*, Colegio de México, México, 1942.

Morales Bocardo, Rafael, *La sacristía franciscana de San Luis Potosí. Una obra del barroco estípite*, Universitaria Potosina, SLP, 1984.

Orendain, Leopoldo I., *Pintura: siglo XVI, XVII y XVII*, Diana, Guadalajara 1960.

PEDRAZA M., José Francisco, *Sinópsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio de Guadalcázar*, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/AHESLP, SLP, 1993.

Querétaro ciudad barroca, Jericó, Querétaro, 1988.

Retablos mexicanos, Artes de México, México, 1968.

- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de los órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*. Jus, México 1947.
- ROIG, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, OMEGA, Barcelona, 1950.
- Rojas, Pedro, *Historia general del arte mexicano. Época colonial*, Tomo I-II, Hermes, 1963.
- SÁLESMAN, Eliécer Pbro. , *Vidas de Santos. Octubre - Noviembre - Diciembre*, Apostolado Bíblico Católico, 4ª Edición, Colombia, 2002.
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1983.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México Artes Plásticas*, Grupo Financiero Bancomer, México 1995.
- Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, Pro San Luis Monumental, México 1991.
- VARGAS Lugo, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM, México, 1974.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, Tomo I, 2ª Edición, AHESLP, San Luis Potosí, 2004.
- Velázquez, Primo Feliciano, *Los guachichiles*, Bibliografía Potosina, SLP, 1966.
- Villegas, Victor Manuel, *El gran signo formal del barroco: Ensayo histórico del apoyo estípite*, Imprenta Universitaria, México, 1956.



No. 1
San Pedro

Atributos: Las llaves, la mitra
y el báculo.

Tres atributos dados por ser el
primer papa considerado por
la Iglesia, además de ser el
guardián de las puertas del
cielo.



No. 2
Virgen del Rosario con niño

Atributos: Rosario y niño

Puede encontrarse tanto de
pie como sedente.



No. 3
San José

Atributos: Niño, bastón, rama
florida.

Desde el renacimiento tiene al
Niño Jesús en brazos o de la
mano, el bastón florido.



No. 4
Dos Angeles



No. 5
Virgen del Rosario con niño

Atributos: Rosario y niño

Puede encontrarse tanto de pie
como sedente.



No. 6
San José

Atributos: con o sin Niño,
bastón, rama florida.

Desde el renacimiento tiene al
Niño Jesús en brazos o de la
mano, el bastón florido.

Nota. La mano cerrada y los
incentivos indican que tuvo
una vara de plata.



No. 7
San Francisco

Atributos: Viste hábito de la orden con escapulario y capuchón largo del mismo color. Cinco llagas impresas en sus manos, pies y costado

Esta pieza aparece en el inventario y no tiene llagas por una nueva capa de pintura.



No. 8
San Juan de Dios

Atributos: La granada, porque alude a la ciudad donde hizo su apostolado.

Cuando se le puso la capa pictórica cometieron el error de no respetar el color negro.



No. 9
El Sagrado Corazón

Atributos: Jesús muestra el corazón flameante, significa el amor de cristo.



No. 10
San Nicolás Tolentino

Atributos: Viste hábito negro de su orden, el atributo más constante es su plato con una alondra viva, y un sol o estrella sobre el pecho.

Nota: carece de la perdiz y el sol lo lleva en el pecho



No. 11
San Miguel

Atributo: un largo palo que termina en cruz, una lanza, las balanzas y uno o más diablos.

Nota: se encuentra en el inventario y tenía su vara



No. 12
Señor de la Humildad



No. 13
San Antonio de Padua

Atributos: Franciscano.
Los más frecuentes son una azucena, el libro con frecuencia abierto y el niño Jesús



No. 14
Niño de Praga

Nota: Mencionado en el inventario de 1765.



No. 15
Ecce Homo

Pasaje de la Pasión en donde Jesús carga la cruz.



No. 16
Simón de Cirene

Ayuda a Jesús a cargar la cruz.



No. 17
Santo Domingo de Guzmán.

Atributos: Viste hábito Dominico; rosario al cinto, una estrella o sol en la frente o sobre el pecho, y un can con una antorcha encendida en la boca y globo bajo su pata.



No. 18
San Isidro Labrador

Atributos: Espiga de trigo, Gavilla de trigo, hoz, pala.



No. 19
Cristo Grande



No. 20
Ntra. Sra. de los Dolores

Nota: en los inventarios se le nombra así a María ante Jesús en la cruz, la acompaña Juan.



No.21
San Juan

Nota: Al igual que la Virgen de los Dolores, a San Juan se le menciona en este altar al lado de Cristo.



No.22
Virgen del Carmen

Atributos: Carga al niño Jesús y ambos portan en una mano el escapulario. Su manto se encuentra estampado de estrellas.



No.23
San José

Atributos: con o sin Niño, bastón, rama florida.

Desde el renacimiento tiene al Niño Jesús en brazos o de la mano, el bastón florido.



No.24
Virgen María

Atributos: Viste de azul y blanco.



No. 25
Cristo mediano



No. 26
Cristo mediano



No. 27
Cristo mediano



No. 28
Dos angelitos

Nota: Ambas piezas tienen las ramitas en donde alguna vez tuvieron las alas.



No. 29
Santa Ana

Atributos: Va acompañada de la Virgen niña y ésta lleva un libro, o bico, lleva a ambos uno en cada brazo.

Nota: Perdió el brazo izquierdo, pero en el derecho se alcanza a percibir un libro.



No. 30
San Juan de Dios

Atributos: La granada, porque alude a la ciudad donde hizo su apostolado.

Nota: Tiene la granada dibujada en el pecho.



No. 31
Virgen María

Nota: Parte de la serie de *Nacimiento*, por eso se encuentra hincada.



No. 32
San José

Nota: Parte de la serie *Nacimiento*.



No.33
Santa Bárbara

Atributos: Viste la túnica talar de las doncellas romanas y está envuelta en un manto. Escena frecuente es aquella en que la santa está en la torre entregadamente con un libro abierto.

Nota: Se le menciona desde el inventario de 1765.



No. 34
Santa Gertrudis

Atributos: Viste hábito de monja benedictina. Utiliza báculo que no debe llevar, corazón inflamado en una mano o pecho, crucifijo, libro de las revelaciones.

Nota: Se le menciona desde del inventario de 1765.



No. 35
Santa Catalina de Siena

Atributos: Dominica. Llagas en sus manos, pies y corazón, azucenas. Posteriores: corona de rosas, crucifijo, rosario, corazón en el manto.

Nota: en el inventario de 1836 se menciona que sólo tiene un brazo, rasgo que hasta la fecha mantiene.



No. 36
Virgen Dolorosa

Nota: Carece de atributos, pero por la expresión de tristeza en su rostro es probable que se trate de dicha Virgen.



No. 37
San Juan Nepomuceno

Atributos: Canónigo de la Catedral de Praga. Ancla, Bonete de Canónigo, cirios, crucifijo.

Nota: el único atributo que hizo que se le nombrara así a esta escultura el atuendo de canónigo; alguna vez estuvo estofada.



No. 38
Virgen Dolorosa

Nota: Carece de atributos, pero por la expresión de tristeza en su rostro es probable que se trate de dicha Virgen.

Esta pieza fue seccionada y se le agregó el faldón de tela.



No. 39
San Expedito

Atributos: Soldado romano. Cruz, cuervo, escudo, espada.

Nota: se le dio esta advocación a la escultura, porque es la única que tiene el tipo de ropas de soldado romano.



No. 40
Ecce Homo

Nota: Ecce Homo realizado para procesión, porque en la planta de los pies tiene trozos de madera para ser embonado.



No. 41
San José

Atributos: Niño, bastón, rama florida.

Desde el renacimiento tiene al Niño Jesús en brazos o de la mano, el bastón florido.

Nota: tiene la mano izquierda cerrada probablemente tuvo un bastón y en la derecha cargaba al niño Jesús.



No. 42
San Andrés

Atributos: Libro, cruz en aspa, uno o dos peces, instrumentos de pesca.

Nota: Se le atribuye a esta escultura la advocación, por el dedo índice de la palabra al ser apóstol, la mano izquierda indica que llevaba algo como un báculo o cruz.



No. 43
Tres niños



No. 44
San Expedito

Atributos: Tortuga,
Espada.

Nota: El autor de esta pieza no tenía la idea clara de una tortuga, sin embargo se le reconoce a este santo por su parecido a la escultura que se encuentra en la Capilla de Loreto, SLP.



No. 51
Virgen de la Inmaculada
Concepción

Atributos: La Virgen pisa a la bestia de siete cabezas. Viste de color blanco, porta corona de doce estrellas. Lleva una media luna bajo sus pies.



No. 52
Santa Ana

Atributos: Va acompañada de la Virgen niña y ésta lleva un libro, o bien, lleva a ambos uno en cada brazo.

Nota: Perdió el brazo izquierdo, pero en el derecho se alcanza a percibir un libro.



No. 53
San Joaquín

Atributos: Casi siempre en compañía de Santa Ana. Flor de lis, lirio blanco, pastor.

Nota: el puño izquierdo cerrado indica que el atributo lo tenía en esa mano.



No. 54
Virgen del Carmen

Atributos: Carga al niño Jesús y ambos portan en una mano el escapulario. Su manto se encuentra estampado de estrellas.



No. 55
Virgen Dormida

Nota: Probablemente la escultura ya no podía estar de pie y decidieron vestirla, acostarla y ponerla en una urna.



No. 56
Ecce Homo

Postura de Cristo ante la humillación después de los azotes.



No. 57
Cristo grande



No. 58
Cristo de la Urna

Atributo: Representación de Cristo al ser sepultado después de morir en la cruz.



No. 59
Señor del Huerto

Atributos: Jesús reza en el huerto o Getsemani, antes de ser encarcelado.

Nota: Jesús con las palmas juntas en el acto de rezar, el pie muestra que se encuentra hincado.



No. 60
Virgen de los Dolores

Atributos: Lleva el corazón atravesado por siete puñales, espada en el corazón, lágrimas de dolor.

Nota: Los puñales los lleva en la cabeza. Pieza seriamente deteriorada, mala restauración.

Las siguientes esculturas son las mencionadas en el siguiente recuadro, la numeración corresponde a cada pieza y sus atributos fueron analizados previamente. En este apartado sólo se mencionan los atributos y notas personales sobre cada pieza.

Respecto a la bibliografía, al término de esta sección, se mencionan los autores y sus respectivas páginas, así como las personas que ayudaron a determinar la advocación de algunas de las piezas.

1	San Pedro	36	Dolorosa
2	Virgen del Rosario con niño 1	37	San Juan Nepomuceno
3	San José con Niño	38	Dolorosa
4	Dos Angeles	39	San Expedito
5	Ntra. Sra del Rosario con niño 2	40	Ecce Homo
6	San José con Niño	41	San José
7	San Francisco	42	San Andrés
8	San Juan de Dios	43	Tres niños
9	Sagrado Corazón de Jesús	44	San Expedito
10	San Nicolás Tolentino	51	Inmaculada Concepción
11	San Miguel	52	Sta Ana
12	Señor de la Humildad	53	San Joaquin
13	San Antonio de Padua con niño	54	Nuestra Sra del Carmen
14	Niño de Praga	55	Virgen en urna
15	Ecce Homo 1	56	Ecce Homo 2
16	Simón de Cirene	57	Cristo grande 2
17	Sto. Domingo de Guzmán	58	Cristo de la urna
18	San Isidro Labrador	59	Sr. del Huerto
19	Cristo grande 1	60	Virgen de los Dolores
20	Virgen Maria	61	Virgen de la Asunción
21	San Juan	62	San José con niño
22	Ntra. Sra. del Carmen con niño	63	Cristo grande 3
23	San José con Niño	64	Virgen con niño
24	Virgen Maria	65	San Sebastián
25	Cristo mediano 1	66	Virgen
26	Cristo mediano 2	67	Santiago el Mayor
27	Cristo mediano 3	68	San Antonio de Padua
28	2 Angelitos	69	Ecce Homo 3
29	Sta. Ana	70	Sagrada Familia
30	San Juan de Dios	71	Sagrada Familia chica
31	Virgen Maria	73	Cristo Grande 5
32	San José	74	Ecce Homo 4
33	Sta. Bárbara	75	San José
34	Sta. Gertrudis	77	Melchor, Gaspar y Baltazar
35	Sta Catalina de Siena	78	Cristo chico

Bibliografía de Anexo

ROGO, Juan Fernando, Pbro., *Iconografía de los Santos*, OMEGA, Barcelona, 1950

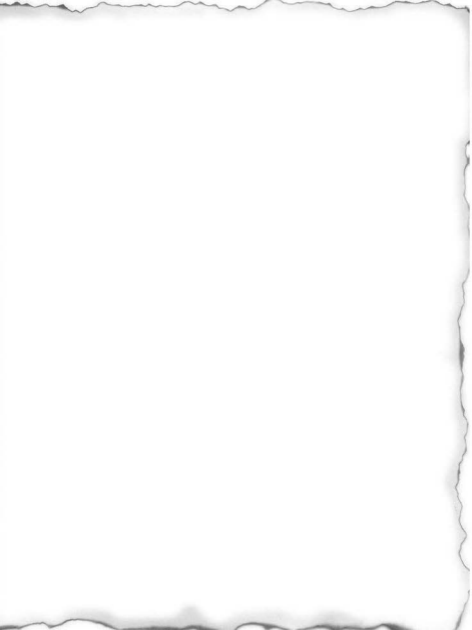
San Pedro p. 218
San José p. 153
San Francisco, p. 113
San Juan de Dios, p. 159
San Nicolás Tolentino p. 208
San Miguel p. 200
San Antonio de Padua p. 47
Santo Domingo de Guzmán p. 89
Santa Ana p. 40
Santa Bárbara p. 56
Santa Gertrudis p. 125
Santa Catalina de Siena p. 71
San Andrés p. 40
San Joaquín p. 151

MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Simbolos Cristianos, Obra Varia*, CONACULTA ANAIR, México, 2004

Virgen del Rosario p. 348
Sagrado Corazón p. 68
San Isidro Labrador p. 279
Virgen del Carmen p. 348
Virgen María p. 349
San Juan Nepomuceno p. 287
San Expedito p. 259
San Juan p. 284
San Joaquín p. 282
Virgen de los Dolores p. 347
Virgen de la Inmaculada Concepción p. 346
San Sebastián p. 329
Santiago, el Mayor p. 328

Las piezas que carecen de ficha bibliográfica, fueron identificadas por el Pbro. Andrés E. Estrada Jasso, Profesor en Historia del Arte del Seminario Mayor en el Estado de San Luis Potosí.

Ecce Homo
Señor del Huerto
Virgen Dolorosa
Sagrada Familia





No. 61
Virgen de la Inmaculada
Concepción

Atributos: La Virgen pisa a
la bestia de siete cabezas.
Viste de color blanco, porta
corona de doce estrellas.
Lleva una media luna bajo
sus pies.



No. 62
San José

Atributos: con o sin Niño,
bastón, rama florida.

Desde el renacimiento tiene
al Niño Jesús en brazos o de
la mano, el bastón florido.



No. 63
Cristo Grande



No. 64
Virgen del Rosario con niño

Atributos: Rosario y niño

Puede encontrarse tanto de
pie como sedente.



No. 65
San Sebastián

Atributos: Soldado romano
mártir, flechas, arco
flechero.



No. 66
Virgen María

Atributos: Viste de azul y
blanco.



No. 67
Santiago el Mayor

Atributos: Bastón de peregrino, caperuza, calabaza de viaje, pañera de peregrino.



No. 68
San Antonio de Padua

Atributos: Franciscano. Los más frecuentes son una azucena, el libro con frecuencia abierto y el niño Jesús



No. 69
Ecce Homo

Postura de Cristo ante la humillación después de los azotes.



No. 70
Sagrada Familia

Esta representación es acerca de la Huida a Egipto, muestra a José, María, el niño Jesús y el ángel en ese trayecto.



No. 71
Sagrada Familia

Esta representación es acerca de la Huida a Egipto, muestra a José, María, el niño Jesús y el ángel en ese trayecto.



No. 73
Cristo Grande



No. 74
Ecce Homo

Postura de Cristo ante la
humillación después de
los azotes.



No. 75
San José

Atributos: con o sin Niño,
bastón, rama florida.

Desde el renacimiento tiene al
Niño Jesús en brazos o de la
mano, el bastón florido.

Nota: Escultura mutilada, se le
agregó el fiador para ser una
escultura de vestir.



No identificada



No identificada



No identificada



No identificada



No identificada



No identificada



No identificada



No identificada



No. 77
Melchor

Nota: Parte de la serie
Nacimiento



No. 77
Gaspar

Nota: Parte de la serie
Nacimiento



No. 77
Baltazar

Nota: Parte de la serie
Nacimiento



No. 78
Cristo chico