

La Virgen del Popolo de Pátzcuaro y el posible uso de calcas en su elaboración

Virgen del Popolo from Pátzcuaro and the possible tracing in its elaboration

Carlos Alfonso Ledesma-Ibarra*

Resumen: En el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro se conserva una pintura de la Virgen del Popolo que, según la documentación procedente del virreinato, es una de las copias de la famosa *Salus Populi Romani*, realizada en Roma durante la segunda mitad del siglo XVI. Aunque enviaron cuatro de estas copias a la Nueva España, actualmente solo se conoce el paradero de dos: una, la aludida anteriormente, la otra, trasformada en *collage* a finales del siglo XVII, y bajo el resguardo de la Pinacoteca del templo la Profesa. Cabe mencionar que la obra ubicada en Michoacán lamentablemente no ha sido estudiada a profundidad, esto debido al lugar que ocupa en el retablo principal del templo, y la negativa por parte de los devotos y las autoridades clericales a moverla. Así, en este escrito se abordan aspectos históricos e iconográficos de ambos cuadros, además se documenta una comparación entre una calca del *collage* de San Lucas pintando a la Virgen del Pópolo de Juan Correa y una impresión de una fotografía a tamaño natural de la pintura de Pátzcuaro. Este ejercicio comparativo permitió incrementar el conocimiento alrededor de la obra que se resguarda en el templo de la Compañía en Pátzcuaro.

Palabras clave: Virgen del Popolo, Arte virreinal, Pátzcuaro, Calca, Jesuitas.

Abstract: In the temple of San Ignacio de Loyola in Pátzcuaro a painting of the Virgen del Pópolo is preserved, which, according to the documentation from the viceroyalty, is one of the copies that was made in Rome of the famous “*Salus Populi Romani*”, during the second half of the 16th century. Four of these paintings (copies) were sent to the New Spain and, currently, we know the whereabouts of only two of them. One is the aforementioned and the other was transformed into a Collage back in the 17th century and it is under the shelter of the Pinacoteca of la Profesa Temple. In this paper we present a brief history of both paintings. It is worth mentioning that, unfortunately, the work located in Michoacán has not been formally studied in depth because of its location in the main altarpiece of the temple and the devotees and clerical authorities’ refusal to move it from its place. However, this paper documents a comparison made with a copy from the collage of “San Lucas painting la Virgen del Pópolo”

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, cledesmai@yahoo.com.mx

by Juan Correa with a life-size print photograph of Pátzcuaro's painting. This comparative exercise allowed us to increase our knowledge around this important work which is sheltered in the temple of la Compañía in Pátzcuaro.

Keywords: Virgen del Popolo, Viceregal Art, Pátzcuaro, Trace, Jesuits.

Introducción

Uno de los aspectos más relevantes del presente escrito es el análisis comparativo entre una reproducción fotográfica del lienzo de la pintura de la Virgen de Popolo del templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro y una calca de la pintura ubicada en la Pinacoteca del templo La Profesa (*San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves, collage* realizado por Juan Correa a finales del siglo XVII), ambas llegadas en el siglo XVI; dicha calca reproduce el dibujo de la Virgen y solo en parte a san Lucas evangelista como pintor.¹ Así, para comprender la importancia del análisis será necesario, primeramente, exponer el origen y la devoción de la pintura de la Virgen del Popolo de la basílica de Santa María la Mayor en Roma; enseguida, abordar las historias de las dos pinturas con esta advocación: primero, la ubicada en la Ciudad de México y, después, la de Pátzcuaro —sobre esta última se enfatiza su trascendencia en el contexto de la historia local—; posteriormente, identificar algunas características formales de la pintura en una sucinta descripción, algunos atributos sobre el significado de esta advocación y la magnitud de su devoción.

La comparación que se presenta en este artículo se realizó con la intención de saber si ambas pinturas provenían del mismo autor. Se pretendía esclarecer de qué manera se dibujaron y ejecutaron dos de las cuatro pinturas de la Virgen del Popolo llegadas a la Nueva España en el siglo XVI. En otras palabras, me pareció que al tener una calca de la pintura de la Pinacoteca del templo La Profesa y una fotografía de calidad para elaborar una reproducción de tamaño real de la pintura de Pátzcuaro sería posible realizar una comparación para averiguar si los pintores de la segunda mitad del siglo XVI habrían utilizado el mismo modelo, por lo menos en dos de las copias que han llegado hasta nosotros. El objetivo era conocer cómo pudieron realizarse estas copias a mediados del siglo XVI, y establecer el posible uso de calcas para la elaboración de las copias, como

¹ La calca del *collage* fue facilitada por la Dra. Clara Bargellini. La obtuvo cuando dicha pintura se encontraba en el Museo de Indianapolis para una exposición.

se hacía en varios talleres europeos durante el Renacimiento, aunque posteriormente se descubrió que esta práctica también se efectuaba en la Nueva España.

En 1572 arribaron los primeros miembros de la Compañía de Jesús a la Nueva España, y entre sus principales misiones se contemplaba su colaboración en la evangelización de los naturales. Los recién llegados fueron célebres por su predicación y pronto contaron con mecenas que les permitieron instalarse y constituir su primer colegio en el corazón de la Ciudad de México. No obstante, dicha fundación tuvo reacciones contrarias en las otras órdenes ya establecidas, pues sintieron demasiado cerca a los nuevos vecinos.

La segunda población novohispana en que se establecieron los jesuitas fue Pátzcuaro, sede del obispado de Michoacán e importante ciudad en esa época, que de acuerdo con el cálculo de algunos historiadores contemporáneos basado en los registros del siglo XVI, la suma de sus habitantes alcanzaba los cincuenta mil. En este lugar, de fuerte presencia y gobierno indígena, ya existía el Colegio de San Nicolás, fundado por el primer obispo, Vasco de Quiroga. Sabemos por sus cartas que alrededor de 1540 comenzó la construcción de un edificio para impartir clases y albergar estudiantes. Más aún, el emperador Carlos V le dispensó a dicho colegio su patronazgo en una Real Cédula fechada el primero de mayo de 1543 (Ledesma, 2013: 107).

En 1573 llegaron a Pátzcuaro el hermano Juan de la Carrera y el estudiante de teología Juan Curiel; ellos tenían la encomienda de enseñar a los naturales a leer, escribir y doctrina cristiana. Un año más tarde vendría el doctor Pedro Sánchez, primer provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España, quien recibió del obispo Juan Medina Rincón la donación del Colegio de San Nicolás, templo que sirvió durante un tiempo como catedral provisional, y varios terrenos aledaños a estas edificaciones. Posteriormente, el padre Juan Sánchez se encargó del rectorado, mientras que el hermano Pedro Rodríguez impartió gramática y el hermano Pedro Ruíz cultivó las primeras letras entre la niñez local.

Francisco de Borja fue padre general de la Compañía de Jesús desde 1565, después de la muerte de su antecesor el padre Laínez, hasta el 30 de septiembre de 1572, fecha de su fallecimiento. Por su legado y devoción es uno de los santos y generales más célebres de la orden. Uno de los favores que le concedió el papa durante su generalato fue que varios artistas pintaran el ícono más famoso de Roma, albergado en la basílica de Santa María la Mayor: la Virgen del Popolo o *Salus Populi Romani* ('Protectora del Pueblo Romano'). La pintura reviste de especial veneración, pues se considera que el propio san Lucas retrató a la madre de Jesús, aunque en algunas versiones se dice que el evangelista copió el retrato de una imagen perteneciente a una de las primeras iglesias construidas por los apóstoles.

En otras palabras, no es únicamente una representación más de María, es una reliquia por su contacto directo con los personajes aludidos. Años más tarde, el general Everardo Mercuriano envió cuatro copias a la Nueva España, las cuales fueron trasladadas en 1576 bajo el cuidado del hermano Gregorio Montes.

La Virgen del Popolo

Es necesario aclarar que en Roma existe una basílica con la advocación de la Virgen del Popolo, ubicada en la plaza del mismo nombre, y en esta se conserva una antigua imagen bizantina de la Virgen con el Niño Jesús en brazos. Este recinto se encuentra bajo el resguardo de los ermitaños de San Agustín desde 1250. Sin embargo, los romanos y la tradición católica reconocen, únicamente, como la *Salus Populi Romani* a la pintura de la basílica de Santa María la Mayor, cuadro de más antigüedad. Al parecer, y de acuerdo con las crónicas de la época, de esta última imagen se desprendieron las copias llegadas a la Nueva España. En lo que resta de este escrito me referiré a esta pintura, únicamente, como Virgen del Popolo.

De acuerdo con la tradición piadosa romana, esta imagen fue pintada por el propio san Lucas, el evangelista; en consecuencia, este sería un verdadero retrato de la Virgen, aunque de acuerdo con otras versiones se haya copiado de una imagen. Este singular origen le confiere al cuadro la cualidad de reliquia, y de ahí su trascendencia para la fe romana. Además, habría que sumarle a esta extraordinaria procedencia los múltiples relatos donde la imagen auxilió a los habitantes de la Ciudad Eterna en sus vicisitudes más terribles.

Según el historiador Manuel Trens esta pintura sería una versión de la llamada *Hodigitria* u *Odigitria*, del griego ‘la que gesta el camino o la que guía’. Dicha advocación bizantina representa a la Virgen María con el Niño Jesús sentado impartiendo la bendición. Su madre lo señala con la mano derecha indicando que él es el camino; de ahí su epíteto de ‘la que lleva, muestra la dirección’. Un aspecto fundamental en esta composición es el significado de los colores (Nestor, 2001: 15, 36). María se representa envuelta en un manto rojo púrpura que la identifica con la realeza, y Jesús viste de blanco y naranja que significan la pureza, la luz y el Espíritu Santo, respectivamente. El mismo Manuel Trens polemiza la problemática de atribuir la autoría de la imagen al evangelista, y propone que la confusión pudo deberse a que en Césarea, ciudad italiana en el litoral del Adriático, trabajó un pintor llamado Lucas que murió hacia el año 1002

y quien pudo haber ejecutado las pinturas de la Virgen existentes en Bolonia, Loreto Caravaggio y Varallo.

Por otra lado, según el mismo autor, debe ubicarse la imagen más antigua de la *Hodigitria*, aquella que menciona Teodoro, historiador del siglo VI. Según este, el cuadro habría sido ordenado por la emperatriz Eudoxia para su hija Pulqueria (primera mitad del siglo V). Pulqueria ordenó su traslado al templo de Hodegón en la ciudad de Constantinopla, capital del Imperio Romano de Oriente, que cayó en manos de los turcos otomanos en mayo de 1453 (Trens, 1946: 15). Este templo era común porque ahí se encomendaban los viajeros y mensajeros antes de iniciar sus trayectos. No obstante, nuevamente debe señalarse la lejanía de estas fechas.

La Virgen de Roma es conocida como la Virgen del Popolo o del pueblo, la *Salus Populi Romani* ('Protectora del Pueblo Romano'). Título que ostentaba la pintura y con el que se identificaba como la protectora de la población de la Ciudad Eterna, pues en cada tribulación era invocada para el auxilio de sus fieles. La reproducción de esta imagen estaba prohibida y, casi siempre, se encontraba cubierta por un velo que únicamente se descorría los sábados. Sin embargo, su veneración era ingente por su fama de milagrosa.

A esta representación mariana también se le conoce como la Virgen de las Nieves porque la ubicación que tendría en la basílica de Santa María la Mayor fue indicada por ella con una nevada. De acuerdo con algunos relatos de origen medieval, en el siglo IV, la Virgen se le apareció en sueños al papa Liberio y a un matrimonio de patricios acaudalados quienes serían los donantes, para anunciarles que al día siguiente les indicaría el lugar donde deseaba que se le construyera un templo para su veneración. Milagrosamente, al amanecer, el 5 de agosto del 358, la colina donde se asentaría dicho edificio se encontraba cubierta de nieve en pleno verano del Esquilino. Al parecer se construyó un primer edificio que se terminó un año después del portento, aunque la basílica que actualmente se conoce es del año 434 y se le atribuye al Papa Sixto III. (Cazenave, 2003: 69).

Acerca del origen histórico de la pintura de la Virgen del Popolo existen dos posturas: la primera, sostenida por Émile Mâle, quien ubica a esta imagen como procedente de los siglos VIII o IX. En cambio, para Louis Réau su origen debe ubicarse hasta el siglo XIII. En un sentido similar se encuentra la opinión de Barbara Jatta, directora de los Museos Vaticanos, quien posterior a la restauración de esta pintura el año pasado (2018), propuso su datación entre los siglos XI y XIII. De acuerdo con Émile Mâle, la imagen es una antigua pintura ejecutada en la tradición pictórica bizantina que representa a la Virgen con el Niño en la manera tradicional; conocida por san Juan Damasceno como *Theotokos*, del griego 'Madre de Dios' o 'la que dio a luz a Dios', esta imagen enfatiza la naturaleza

humana y divina de María, discutida durante el Primer Concilio de Nicea en 325 (Obregón, 1975: 343-344). Más tarde, en el Concilio de Éfeso de 431, se confirmó la doble naturaleza de Cristo: divina y humana de su nacimiento, y se ratificó la maternidad de María en ambas vertientes. En esta iconografía de origen bizantino, la Virgen aparece sentada con el Niño Jesús en su regazo, los dos mirando de frente. La *Theotokos* presenta en su manto tres estrellas: una en cada hombro y otra en la frente, las cuales simbolizan su perpetua virginidad.

En la composición del cuadro original, María se representa desde una perspectiva frontal, su cabeza es de forma ovalada, un poco alargada; sus ojos son negros y penetrantes; la nariz, recta; la boca, pequeña y delicada, y el color de su piel es moreno claro. Viste una túnica azul oscuro y presenta una pequeña estrella de ocho puntas en el hombro izquierdo. El Niño que está sentado en el regazo de María luce más pálido que ella; viste una túnica azul y roja; su cara es redonda; tiene una boca pequeña y el cabello, ensortijado; lleva en sus brazos la Nueva Ley, y la Virgen, por lo tanto, es portadora de ambos. Actualmente, esta imagen se localiza en la capilla Borghese o Paolina consagrada en 1613 por el papa Pablo V. Es interesante señalar que durante la segunda mitad del siglo XVI, la basílica de Santa María la Mayor fue constantemente intervenida y modificada por varios pontífices romanos (Paoletti y Radke, 2002).

Con la intención de fomentar la devoción a Nuestra Señora, en plena reforma católica, el papa Pío V cedió ante la petición del general de la Orden de la Compañía de Jesús, Francisco de Borja, para que se pintasen varias copias de la *Salus Populi Romani*. El gesto del papa dominicano no resultaba extraño en el contexto de la reforma de la Iglesia católica y su confirmación a favor de las imágenes y el culto a la Virgen que hicieron de las artes plásticas una de las principales vías de divulgación y reafirmación de la fe. Dichas pinturas debieron elaborarse entre 1567 y 1569, pues se tiene el registro de que en esas fechas, una de estas obras fue enviada a la reina de Portugal. Cuatro de estas copias fueron destinadas para las ciudades de México, Pátzcuaro, Oaxaca y Puebla, localidades donde se establecieron los primeros colegios jesuitas en la Nueva España. El padre general Everardo Mercuriano entregó estas cuatro imágenes al hermano Gregorio Montes que las trajo en 1576 (Obregón, 1975: 340-341).

Desde su travesía, estas imágenes obraron varios milagros según los escritos jesuitas. Entre otras cosas, durante el trayecto, salvaron a la tripulación del navío que las transportaba de un par de tribulaciones. En la primera de estas, la nave peligraba con hundirse debido a una terrible tempestad; entonces, la tripulación decidió deshacerse de las cosas que transportaban para aminorar el peso del barco, pero al tratar de cargar el

cajón que contenía los lienzos y varias reliquias, este pesó tanto que ni siquiera pudieron moverlo, y el mar, que estaba agitado, de inmediato se calmó. Posteriormente, hubo peligro de encallar en unos arrecifes por la baja profundidad del mar, pero en esa ocasión, los marineros y religiosos que conocían el contenido de aquella caja decidieron sacar uno de los lienzos, colocarlo en el mástil y orar en torno a la pintura. Enseguida, un viento milagroso guió la nave. Según el padre Florencia, las imágenes arribaron al virreinato con fama de milagrosas y pronto se ganaron el fervor de los habitantes de estas tierras (Ramírez 1987: 93).

El origen y arribo de estas pinturas no era una cuestión menor para la Compañía de Jesús: la Virgen del Popolo sería una de las primeras devociones que comenzaron a propagar con éxito los jesuitas por la Nueva España. Más aún, la llegada de esta imagen a Pátzcuaro fue celebrada varios días por la población. Desde entonces se podría calificar a la pintura como la obra artística y devocional más sobresaliente contenida en el templo de San Ignacio de Loyola.

La Virgen del Popolo de la Pinacoteca del templo La Profesa

Una de las imágenes traídas desde Roma se destinó al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, ubicado en la Ciudad de México, y se instaló allí en 1578. Por estas fechas se instauró en la capital del virreinato una congregación de fieles que agrupaba alumnos y exalumnos de los jesuitas devotos de la Virgen del Popolo. Más aún, varios de sus miembros permanecían en la congregación, incluso después de haber concluido sus estudios con los padres ignacianos (Cazenave, 2003: 69). Posteriormente, se establecieron, en la Casa Profesa, las tres principales congregaciones jesuitas: la primera era conocida como la Anunciata y estaba consagrada a la devoción a la imagen de la Virgen del Popolo. De acuerdo con la crónica del padre Pérez de Rivas, entre 1630 y 1640 el padre Bernardino de Llanos le dedicó “con gran pompa y solemnidad un retablo [...] adornando a este insigne cuadro con muchas insignes reliquias en cuadros dorados, guarniciones de plata y vidrieras cristalinas” (Obregón, 1975: 340).

En 1672, el papa Clemente x canonizó a Francisco de Borja, principal inspirador de la realización de estas imágenes. Seguramente, esta fue una de las razones de mayor peso para que los jesuitas de la Casa de la Profesa, entre 1680 y 1690, decidieran modificar el lienzo. Por este motivo, le solicitaron al pintor Juan Correa que lo integrara en una composición mayor, donde apareciera san Lucas, el evangelista, retratando a la

Virgen y al Niño. Esta nueva composición mide dos metros de alto por 1.13 de ancho, y es un despliegue de talento por parte del pintor novohispano, pues, entre otras cosas, son prácticamente imperceptibles las juntas del nuevo lienzo con la antigua pintura. Para la autora Christiane Cazenave el mayor alarde técnico de la obra consiste en la manera de presentar la imagen sagrada, ya que “el caballete está colocado en posición sesgada, para que la mano del evangelista pueda intervenir con la perspectiva adecuada” (Cazenave, 2003: 70). En esta nueva composición, los fieles observan el momento en que san Lucas, el autor del retrato, con paleta y pinceles en la mano, parece ultimar los detalles de su obra. En este sentido, no es descabellada la posibilidad de otro tipo de intervención del taller de este connotado pintor de la Ciudad de México sobre el lienzo original del siglo XVI.

En esta composición, el manto que envuelve a la Virgen es azul claro con sombras para mostrar volúmenes y pliegues. El sobrio rostro de la protagonista es moreno y contrasta con la claridad de la piel del Niño. La blusa que viste la Virgen es rosa claro; esta se distingue en la parte alta del pecho y su manga derecha; lleva, además, un pañuelo blanco en la mano izquierda. El Niño viste ropas que combinan el rosa en la parte superior, y el amarillo en la parte inferior de su túnica; el pequeño calza sandalias azules. Ambas figuras presentan nimbos en color dorado sobre un fondo oscuro que tiende a aclararse con la altura. El lienzo está colocado en perspectiva sobre un caballete donde aún trabaja san Lucas, que se encuentra sentado en una perspectiva de tres cuartos para corresponder con la profundidad del cuarto y la ubicación de la pintura. El evangelista viste una túnica color anaranjado.

Dos años después de la expulsión de la Compañía de Jesús (1767), esta imagen fue donada al curato de San Bartolomé Naucalpan. Sin embargo, el atinado juicio de los padres del oratorio de San Felipe Neri, encargados de las obras resguardadas en la Pinacoteca de La Profesa, les llevó a pedir la pintura y ofrecer en permuta alguna otra obra de las muchas que poseían. El párroco de San Bartolomé, José Lavandero, aceptó y, afortunadamente, cambió el lienzo de la *Virgen del Popolo pintada por san Lucas* por *Nacimiento de Jesucristo*, pintura en tabla. Todo ello se hizo con la anuencia de la feligresía de Naucalpan, los cuales transportaron de regreso la obra en 1812 (Obregón, 1975: 342). Y de nuevo el lienzo fue modificado, pues al pie de la composición de Juan Correa se incluyó un texto que expone la historia del cuadro. Actualmente, la obra se encuentra en la Pinacoteca del templo La Profesa, en un sobrio marco de madera dorada del siglo XVIII.

Pátzcuaro y la Compañía de Jesús

La Compañía de Jesús arribó a la Nueva España en 1572. Su primer establecimiento en estas tierras, como ya se mencionó, fue en la Ciudad de México. La importancia demográfica, política e histórica de la capital de virreinato hicieron ineludible que se fundara en este lugar su primer Colegio. La siguiente ciudad donde se instaló la Compañía de Jesús fue Pátzcuaro. En esa época, la población era la sede del obispado de Michoacán. El fundador de este, Vasco de Quiroga, había decidido su traslado desde Tzintzuntzan, la capital del antiguo señorío Michoaque, por considerar que este sitio era más benigno y saludable para la prosperidad de la nueva sede catedralicia.

En este punto cabe agregar que también don Vasco de Quiroga fue uno de los primeros en solicitar la venida de los padres ignacianos a la Nueva España. Durante su visita a la Corte de Felipe II en 1551, escribió una carta que dirigió al general de la orden donde le pedía que esta asistiera a la labor de evangelización de las tierras michoacas. Tal vez, en esta decisión tuvieron influencia las tensas relaciones existentes en ese momento entre el obispo Quiroga y las órdenes de agustinos y franciscanos, los cuales compartían con el clero secular las labores de evangelización del obispado de Michoacán (Bravo, 1995: 183). No obstante, el obispo no obtuvo respuesta a su misiva, y falleció sin haber resuelto este asunto.

Cuando la Compañía de Jesús llegó a la Nueva España, el nuevo obispo de Michoacán, Diego Chaves, reiteró la invitación, pero en esta ocasión de manera más específica, para que los jesuitas se hicieran cargo del Colegio de San Nicolás, pues dicha institución educativa estaba vinculada con una de las tareas fundamentales de la orden. Más aún, entre las donaciones que posteriormente realizaría el obispado a la Compañía se incluirían el templo que había servido por un tiempo como catedral provisional, algunas casas, terrenos, biblioteca y otros bienes heredados por el propio don Vasco de Quiroga al colegio para su correcto funcionamiento.

Asimismo, debe recordarse que entre las recomendaciones hechas a los primeros jesuitas que arribaron a estas tierras se encontraba el que participasen en las labores de evangelización de los naturales. En este caso, la población de Pátzcuaro también presentaba una oportunidad inmejorable para los recién llegados, ya que era la localidad más poblada del occidente novohispano y con un alto porcentaje de habitantes purépechas. Además, tenía condiciones naturales provechosas, como la abundancia de agua, los recursos lacustres, tierras fértiles, actividad comercial, y contaba con este colegio fundado

desde 1540, que funcionaba con una sólida base financiera y material que le permitía desarrollar con holgura sus labores.

La Virgen del Popolo de Pátzcuaro

La pintura localizada en el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro mide 92 por 122 centímetros y representa a María con el pequeño Niño Jesús en brazos (Ramírez, 1986: 153). La pintura pretende imitar la manufactura propia de los íconos bizantinos, pero está suavizada, posiblemente, por los trazos de algún pintor europeo que ya estaba inmerso en la pintura del Renacimiento italiano. Entre otras cosas, resulta interesante el delicado sombreado con que el artista modeló los rostros del Niño y, principalmente, de la madre. La cara de ella se encuentra finamente delineada; además, el sombreado y coloración del rostro y de las manos le proporcionan mayor realismo a su expresión serena. Con sus brazos carga a Jesús y lo recarga contra su cuerpo. Toda ella aparece envuelta en un manto que le cubre la cabeza sin dejar salir ningún cabello; este manto debió ser azul, pero el tiempo lo ha tornado oscuro. La blusa que viste es roja y tiene un brillo más intenso en comparación con la pintura de La Profesa. También muestra una estrella dorada pequeña en el hombro derecho. El correcto sombreado de la pintura permite la construcción de volúmenes y drapeados en las ropas de ambos.

El Niño, de menor calidad en el dibujo, es más pálido y mira a su madre. Aparece vestido con una túnica, blanca en la parte superior y amarilla en la inferior. El pequeño de levanta su rostro para mirar atento y con ternura a la Virgen. Con su mano derecha imparte la bendición y en la izquierda sostiene el libro de las Escrituras que deberán cumplirse con su llegada. Asimismo, están muy acentuados los rayos dorados de los nimbos, realizados en color oscuro con el objetivo de destacarlos del fondo. El pequeño con su mirada establece una relación de mayor cercanía con su madre; Ella, con dulzura y firmeza, sostiene a su hijo y lo muestra al espectador. De acuerdo con Gonzalo Obregón, que realizó un estudio sobre las cuatro pinturas novohispanas en 1962, la de Pátzcuaro es “tal vez la más bella de las cuatro” (1975: 345).



Imagen I. Virgen del Popolo en el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro.
Fotografía de la Fototeca Ricardo Rosas de la Facultad de Humanidades.

En Pátzcuaro ya se encontraba arraigada la devoción a María; había sido cultivada por el obispo Vasco de Quiroga, quien mandó hacer una escultura en pasta de caña de la madre de Jesús a escultores purépechas. Esta quedó expuesta al culto en 1540 en el hospital de Santa Martha con el título de nuestra *Señora de la Salud*. Según testimonios de la época, obró numerosas acciones prodigiosas lo que le granjeó fama de milagrosa en toda la región. En 1737 fue nombrada patrona de la ciudad (Flores, 1955: 260-261).

Cabe agregar que el templo que se les otorgaba a los jesuitas en esta localidad estaba consagrado a la Asunción de la Virgen María. Por lo tanto, no sería descabellado pensar que la distribución espacial y el énfasis visual estarían, desde un principio, en la pintura de la Virgen del Popolo. Según crónicas de la época, esta pintura fue recibida con gran júbilo por los naturales en el templo jesuita reconstruido tras el incendio de 1584 y, seguramente, fue la imagen principal del nuevo edificio. Conviene recordar el testimonio de Don José Antonio Villaseñor y Sánchez en su *Theatro Americano* (1755) donde cuenta que era una de las imágenes enviadas desde Roma y era la principal reliquia de los jesuitas de esta población (Villaseñor, 1992: 303). Más aún, de acuerdo con un documento del Archivo General de la Nación, publicado por Marco Díaz (1982: 346-253) durante el primer tercio del siglo XVII, Bartolomé de Alexandro y su esposa Isabel Villarreal encargaron y pagaron un altar con retablo dorado, donde se colocó la pintura de la Virgen del Popolo. Esta imagen entonces ya poseía gracias e indulgencias por beneficio del padre Pedro Morales y era considerada la principal imagen de este templo.

Esta pintura permite reflexionar sobre la significación del ícono-reliquia para la predicación de los ignacianos, quienes promovieron su devoción. Cabe recordar que desde su arribo consolidaba la importancia de Pátzcuaro como una ciudad importante, pues en esta época era indivisible el vínculo entre las reliquias y el cuerpo social de una ciudad (Borja, 2008: III). Una ciudad no podía trascender sin poseer reliquias, pues estas también sacralizaban su espacio. La pintura de la Virgen del Popolo enfatizaba la trascendencia de la visibilidad—invisibilidad de la imagen en el contexto de la religiosidad jesuita. La necesidad de la representación visual de misterios supera la comprensión racional, pero evoca los sentimientos y la espiritualidad jesuítica; igualmente, debe señalarse la relación con el cuerpo, ya que la propia Virgen María era considerada como intercesora, y su imagen era la que abría la meditación de la Encarnación en la segunda semana en la versión ilustrada de los Ejercicios Espirituales. Más aún, para el caso de Pátzcuaro debe mencionarse la trascendencia que tuvo la festividad relacionada con la Encarnación, la cual se celebraba gracias a la donación antes mencionada.

De acuerdo con las noticias del canónigo don José Guadalupe Romero, hacia mediados del siglo XIX, el cuadro de la Virgen permanecía en la iglesia de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, a mediados del siglo XX, este inmueble se encontraba en un estado lamentable y se decidió trasladar la pintura al templo del Sagrario de Pátzcuaro, donde se le colocó en un altar, en el lado izquierdo de la nave, y fue ahí donde la estudió y midió Gonzalo Obregón en 1962 (1975: 345). Después de la restauración del templo y del Colegio de los jesuitas, en la década de los noventa del siglo pasado, la Virgen del Popolo regresó a la iglesia de San Ignacio de Loyola, y desde entonces ocupa el lugar principal en la parte superior del retablo del presbiterio. Es necesario señalar que el sitio donde se encuentra actualmente en el templo de San Ignacio de Loyola impide el análisis directo de la obra, pues no se cuenta con la colaboración de quienes la resguardan para estudiarla o acercarse a ella. Quisiera subrayar que en todos los escritos citados se relaciona a la pintura llegada en el siglo XVI con la que vieron cada uno de los viajeros y estudiosos que visitaron y observaron este lienzo.

Análisis y comparación de las imágenes

Para la segunda mitad del siglo XVI, existían en Europa varios tratados que explicaban y reflexionaban sobre el trabajo de los pintores. El artista había alcanzado un lugar prominente en la sociedad, y la conciencia que tenía sobre su labor era destacada. La enseñanza y preparación de los artistas se realizaba en los talleres de pintura, donde uno de los principios fundamentales era el ejercicio del dibujo. Cabe subrayar que para este sistema de enseñanza poseían un alto valor de la tradición y se apreciaban las buenas imitaciones. Esta situación existió en los talleres de pintura desde el siglo XIV hasta la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido, según Paoletti y Radke (2002: 26), debe agregarse que en los talleres de pintura los detalles de los rostros y las extremidades se realizaban hasta el final y bajo la supervisión rigurosa o autoría del maestro. Era común que en estos talleres los aprendices y oficiales realizaran la mayor parte del trabajo; por lo tanto, la firma del maestro, en ocasiones, respaldaba solamente la elaboración del diseño y la corrección de determinados detalles al final de la obra.

Una de las hipótesis de las que partió este trabajo es que las imágenes traídas de Roma, aunque de diferentes autores, podrían haberse realizado mediante la utilización

de una calca: procedimiento habitual en los talleres romanos del siglo XVI. Algunos de los factores que consideré para esta hipótesis era el limitado número de pintores que pudieron haber trabajado en la basílica de Santa María la Mayor y el número de copias permitidas de la imagen por el papa Pío V. Por otra parte, seguramente, también existió una limitante de tiempo para la ejecución de dicho trabajo. Todo esto nos llevaba a proponer la posibilidad del uso de calcas entre los pintores suponiendo que ambas obras (la de la Pinacoteca del templo La Profesa y la de Pátzcuaro) fuesen copias realizadas en el siglo XVI.

Para realizar la comparación de las obras, primeramente, se obtuvo una calca del dibujo de la pintura *collage* realizada por Juan Correa. En esta queda delimitado el trazo de la Virgen y el Niño y los límites de la pintura agregada por Correa, incluidos algunos de los detalles de las manos de San Lucas como pintor. Posteriormente, se fotografió la pintura que se conserva en Pátzcuaro desde un pedestal y se obtuvo una imagen de 3.2 MB. Dicha imagen contó con las condiciones suficientes para hacer reproducciones en formatos de tamaño real. La primera reproducción se realizó con las medidas de 92 por 122 centímetros, pero se incluyó el marco en esta imagen, la cual me permitió hacer una primera comparación con la calca y llegar a suponer su uso, pues parecía haber varias coincidencias en el dibujo; no obstante, era evidente que la imagen de la reproducción resultaba menor, pues incluía el marco. Posteriormente, se imprimió una reproducción del tamaño del lienzo original de 92 por 122 centímetros y sobre esta se colocó la calca de la pintura *collage* de La Profesa. Después de comparar cuidadosamente ambas imágenes, la pintura de Pátzcuaro resultó de mayor tamaño que la otra pintura.



Imagen 2. Fotografía con calca. Fotografía de Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

En los primeros exámenes se compararon las figuras principales de la composición (la Virgen y el Niño) con la intención de localizar coincidencias en el dibujo. Posteriormente, se realizaron nuevos cotejos, pero en estas ocasiones se buscó que coincidieran los bordes marcados en la calca como pertenecientes a la pintura original de la Virgen del Popolo del siglo XVI; es decir, en la calca se ubicó el borde de la pintura romana y se comparó con las reproducciones de Pátzcuaro, respetando la inclinación de perspectiva utilizada por Correa, pero tampoco se encontraron coincidencias. Más aún, se realizó la medición del lienzo original del *collage* y este resultó de 61 por 104 centímetros. Este dato resulta interesante, pues cuando en el proceso de análisis reprodujimos el lienzo para que correspondiera con la superficie del *collage* tampoco coincidieron las imágenes en tamaño, a pesar de estar proporcionalmente cercanas en dimensiones. Asimismo, fue evidente que hubo tratamientos diferentes entre ambas pinturas en cuanto al dibujo, la aplicación del color y la composición; en otras palabras, la relación entre ambas obras no fue la esperada.

Aquí es importante subrayar la naturaleza original de esta pintura, ya que de acuerdo con la tradición piadosa, si el propio san Lucas había sido el pintor, era casi una obligación de los pintores no alterar la composición que se copiaba. Por otra parte, se ofrecía a los artistas la posibilidad de describir con mayor detalle, sensibilidad y realismo, ciertos rasgos que el arte de la segunda mitad del siglo XVI en la península italiana, había desarrollado con éxito. La reproducción del retrato de María exigía el trabajo fiel de un pintor, pero su destreza podía llevarlo a una ejecución más naturalista de los personajes: las manos, los rostros, los ojos, la mirada, la intensidad del brillo del nimbo, como se observa en la pintura de Pátzcuaro. Estas variaciones también pueden apreciarse en la medida de los lienzos y se observan en los diferentes tamaños de la Virgen y el Niño. Es probable que esta situación se diera en las cuatro pinturas novohispanas. ¿Fueron elegidas intencionalmente como diferentes las imágenes que fueron enviadas al virreinato? ¿Sólo fue permitida la reproducción de una pintura por artista? Desconocemos quiénes fueron los artistas que participaron en este trabajo colectivo, y tampoco hemos analizado con detalle otras posibles copias que se hayan quedado en Europa o que fueran destinadas a otros lugares del mundo donde tuvieron presencia los jesuitas.

Por otro lado, el análisis del trabajo de dibujo, ejecución y aplicación de color entre ambas obras denota aún mayores diferencias y, por lo tanto, es evidente que estas proceden de diferentes autores. En este sentido, presumiblemente los lienzos pueden haberse realizado por varios pintores en Roma y estos no utilizaron una misma calca o molde para los ejemplares novohispanos. Es necesario comentar que en un libro dirigido por Ronda Kasl del Museo de Indianápolis, donde varios autores analizaron el trabajo del taller del

pintor veneciano, Giovanni Bellini (1433-1516), se demuestra cómo el uso de moldes o calcas en las composiciones de la Madonna con el Niño Jesús fue una práctica común en su taller (Golden, 2004: 90-127). De este texto, surgió, en parte, la inquietud de realizar esta comparación entre la calca y una reproducción fotográfica del tamaño natural de la Virgen del Popolo de Pátzcuaro.

Conclusiones

Durante el virreinato la devoción por la Virgen del Popolo se extendió por varias poblaciones, en especial por aquellas con presencia de la Compañía de Jesús. Prácticamente en todas sus representaciones guardó las características formales e iconográficas de la imagen romana de Santa María la Mayor. Más aún, actualmente, se conservan tres pinturas con esta advocación en la colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México. Todas estas de autor anónimo y provenientes del siglo XVIII. Además, se han localizado varios ejemplos de esta advocación, los cuales fueron pintados durante los siglos XVII y XVIII, conservados en el Museo Soumaya, Guadalajara, Durango y en la Alta California.

En este tipo de obras, en las que la naturaleza divina de la imagen es fundamental, se vuelve necesario un análisis comparativo, que pocas veces se ha practicado para el conocimiento histórico de la pintura virreinal, más aún cuando se ha comprobado que en los talleres novohispanos sí usaban moldes o calcas para agilizar el trabajo en ciertas etapas de la elaboración de las obras. No obstante, no fue el caso de estas pinturas, presumiblemente realizadas en Roma durante el papado de Pío V y el generalato de Francisco de Borja, donde los artistas tuvieron la posibilidad de ejecutar, cada quien desde su *maniera*, una de las imágenes más famosas del mundo católico.

Es importante resaltar el papel de las representaciones pictóricas en las devociones promovidas por la Compañía de Jesús y la espiritualidad exaltada por la orden. La Virgen del Popolo fue la continuación del proyecto del obispo Vasco Quiroga, quien procuró hacer de Pátzcuaro una ciudad importante. A finales del siglo XVI, las reliquias eran elementos fundamentales, y la imagen reliquia, patrona de la Ciudad Eterna, otorgaba con su presencia parte del prestigio al que esta población aspiraba. En este sentido, la representación pictórica de la Virgen del Popolo se convirtió en un referente y una de las devociones más importantes de esta población, como lo muestran las crónicas novohispanas, las festividades y las donaciones realizadas por los fieles.

Por otro lado, es destacado el trabajo que presenta la obra expuesta en Pátzcuaro pues combina la tradición propia de los íconos bizantinos —característica que le otorga su condición de antiguo y original—, pero simultáneamente el artista ha sabido incorporar la dulzura y humanidad de la pintura del Renacimiento en el Niño, principalmente, en la Virgen. Esos rasgos quedan manifiestos en el extraordinario trabajo de los detalles en las manos y los ojos. Estas particularidades fueron fundamentales en el proceso de apropiación de los fieles patzcuarenses, quienes no tardaron mucho en convertirse en devotos.

El método de análisis utilizado con esta calca y la reproducción de la fotografía a tamaño natural presenta una posibilidad para futuros trabajos de investigación de la pintura virreinal, cuando el acceso y la manipulación del original sea difícil. Por otra parte, debe señalarse que después de esta comparación aún quedan dudas alrededor de estas pinturas. Si bien es cierto que el origen de la pintura de Pátzcuaro está sustentado en la tradición como obra elaborada en el siglo XVI, copia de la *Salus Populi Romani*, sería importante corroborar dicha procedencia desde un análisis de la materialidad de la obra.

Bibliografía

01. Bravo Ugarte, José (1995), *Historia sucinta de Michoacán*, Morelia, Morevallado.
02. Borja Gómez, Jorge Humberto (2008), “Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Retórica e imagen jesuítica en el reino de Nueva Granada”, Perla Chinchilla y Antonella Romano (coords.), en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, México, Universidad Iberoamericana y Escuela de Altos Estudios de París, pp. 105-141.
03. Cazenave-Tapie, Christiane (2003), “La producción artística de la casa de la Profesa”, en Ana Ortiz Islas (Comp.), *Ad maiorem Dei Gloriam*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 45-106.
04. Díaz, Marco (1982), *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, México, UNAM, 289 pp.
05. Florencia, Francisco de (1955), *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España. 1694*. México, Academia Literaria.
06. Golden, Andrea (2004), “Creating and Re-creating: The Practice of Replication in the Workshop of Giovanni Bellini”, en Ronda Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, pp. 90-127.
07. Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (2013), *El templo y colegio de San Ignacio de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado México, 307 pp.
08. Nestor, Peter (2001), *Iconos*, Barcelona, Editors, 127 pp.
09. Obregón, Gonzalo (1975), “Notas alrededor de algunas imágenes de la Compañía de Jesús de la Provincia de Nueva España”, en Manuel Ign. Pérez Alonso (ed.), *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de Labor Cultural (1572-1972)*, México, Jus 635 pp.
10. Paoletti, John T. y Gary M. Radke (2002), *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 562 pp.
11. Ramírez, Francisco (1987), *El antiguo colegio de Pátzcuaro*, México, Colegio de Michoacán, 167 pp.

12. Ramírez Romero, Esperanza (1986), *Catálogo de monumentos y sitios de Pátzcuaro y la región lacustre*, (Dos tomos), Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
13. Trens, Manuel (1946), *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 715 pp.
14. Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio (1992), *Theatro Americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, México, Trillas.

CARLOS ALFONSO LEDESMA-IBARRA. Licenciado en Historia por la Uaemex. Estudió la maestría y el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Entre sus libros destacan: *El inicio de la arquitectura neoclásica en el Centro - Sur del Estado de México* (2017), *Sabios y artífices. El conocimiento y su aplicación entre los antiguos nabuas* (2019). Actualmente es profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del SNI nivel I.