



Figura 3. Anónimo, *Dolorosa* o *Virgen Dolorosa*, plumaria y óleo, 24 x 18 cm, siglo XVII, Rectoría de la Universidad de Puebla. Fotografía de Cecilia Gutiérrez Arreola, Archivo fotográfico del IIE-UNAM.

de igualar con un colorante. El juego de la luz en su reflejo y la disposición de la pluma hacían que los colores brillaran y tuvieran una fuerza visual según el propósito de cada artista (Carrillo y Gariel: 1983).

Georges Roque dice que los colores muchas veces tenían un uso normado o social; así, los colores tenían un significado en sí mismos y de carácter simbólico (2003: 299). Clara Bargellini considera importante el papel retórico del color en el arte colonial; ella plantea que los colores eran pensados en términos de luminosidad, a veces en sentido metafórico (Bargellini, 1993: 220, 221).

Obra plástica seleccionada

Para ejemplificar de una forma integral lo va-

lioso de esta expresión artística y su proceso de realización, seleccionamos la *Virgen del Dolor* o *Dolorosa*, obra anónima del siglo XVII, por el valor plástico y cromático que tiene, y porque ejemplifica el encuentro de dos mundos, el mesoamericano y el español.

Esta imagen está relacionada con la Virgen María. Para Abelardo Carrillo y Gariel, la representación en la pintura religiosa de ésta como *Dolorosa*, no tuvo culto extenso en la Nueva España y excepcionalmente se le encuentra a partir del segundo cuarto del siglo XVII (1983: 134). Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria mencionan que la *Dolorosa* en la Nueva España no gozó del favor de los pintores sino hasta el siglo XVIII (1985: 154).

Esta *Virgen del Dolor* es posible atribuirle a las religiosas de la orden dominica del convento de Santa Rosa en Puebla. Para Teresa Castelló, la *Virgen del Dolor* muestra un colorido tan brillante que la hace relevante; para ella, este tipo de trabajo monjil posiblemente se continuó hasta el momento de la exclaustación, en 1863 (Véase figura 3).

EL ANÁLISIS. CUATRO LECTURAS

El análisis de toda obra de arte requiere de varias lecturas para encontrar el fundamento de su materialización.

Primera lectura: la descriptiva

El trabajo muestra una figura central femenina de pie con su rodilla izquierda flexionada; está apoyada sobre un terreno rodeado de hierbas. Tiene los brazos extendidos, el derecho hacia abajo y el izquierdo un poco levantado hacia arriba y muestra ambas manos con las palmas abiertas. Su rostro está levemente inclinado a la izquierda y su mirada hacia arriba; su cabeza está rodeada por una figura circular y el cuello está descubierto; una daga le cruza el pecho con una inclinación de izquierda a derecha; está ataviada con una túnica y un manto que la envuelve casi por completo, incluso hasta la cabeza.

En ambas esquinas de la parte superior se encuentran cuatro caras de aparentes infantes, con cabello corto y ondulado; todos llevan en la parte frontal formas similares a las alas; sus miradas son diversas: dos voltean hacia la figura femenina, otro hacia la daga y uno más hacia el cielo; estas figuras aparentan salir de las nubes.

Como fondo, en la parte inferior de la obra, en el lado derecho, hay varias construcciones que semejan parte de una población; del lado izquierdo, se encuentran figuras de conformación rocosa con vegetación, cuya parte superior está coronada por tres figuras en forma de cruz; al fondo se halla un telón cromático con textura.

La figura central lleva un manto violeta y negro con un borde blanco y ocre; bajo éste lleva una prenda violeta, verde y café claro; los puños son del mismo color del cuello e incluyen verde seco; la orilla del manto es amarilla y la parte que bordea al rostro es café rojizo y blanco.

La forma circular que rodea el rostro es de tonos distintos de café claro, amarillo y blanco. Su piel es rosácea con violetas y grises, las mejillas y labios rosas, su cabello es café rojizo. La daga tiene empuñadura en tonos de amarillo y café; la hoja es de color gris y negro.

Las cuatro caritas tienen el rostro de igual color que la mujer, sólo un poco más oscuro; sus cabellos son color café rojizo y en uno de ellos, las puntas son amarillas.

Las formas como alas son tres, de color violeta con blanco y un poco de tonos azulados;

Cuadro 1. Análisis del color

Localización	Paleta W&N	Color	Gama tonal	Intensidad o saturación	Valor del color
1	Tono de cromo amarillo	Amarillo oro y ocre*			Gris muy claro
2	Púrpura granza	Púrpura			Gris muy oscuro
3	Violeta dioxazine	Violeta			Gris oscuro
4	Azul ultramar	Azul ultramar*			Gris muy oscuro
5	Azul de cobalto	Azul cobalto*			Gris oscuro
6	Azul cerúleo	Azul añil*			Gris claro
7	Tierra rosa	Tierra roja*			Gris claro
8	Tinta de carne (Flesh tint)	Rosado			Gris intermedio claro
9	Rojo de cadmio y carmín	Bermellón* y tierra roja*			Gris oscuro
10 y 11	Viridiano y verde cobalto	Óxido de hierro*			Gris intermedio oscuro y claro
12	Tierra sombra natural	Sombra parda*			Gris oscuro
13	Blanco de plomo	Blanco de plomo o albayade*			Gris extremadamente claro
14	Negro de marfil	Negro marfil*			Gris muy oscuro
	Con base en la paleta http://www.winsor-newton.com/products/oil-colours/winton-oil-colour/colour-chart/ Consultado en Internet el 15 de septiembre de 2008	*Paleta novohispana incluida en Abelardo Carrillo y Gabriel, <i>Técnica de la pintura de la Nueva España</i> , México, UNAM, 2a. ed., 1983.	Con base en la metodología planteada por Wucius Wong, <i>Principios del diseño en color</i> , México, Gustavo Gili, 5a. ed., 1999.		



Figura 4. Un referente plástico es la *Dolorosa* de Cristóbal de Villalpando y Luna, 193 x 51 cm, 1680, Col. Manuel Barbachano Ponce. Fotografía de Pedro Ángeles Jiménez, Archivo fotográfico del IIE-UNAM.

la otra incluye café claro, rojo y blanco. Las nubes son café y blanco, y un poco de amarillo. El suelo tiene tonos de café rojizo; la hierba, tonos de verde, café y negro.

Las construcciones están elaboradas en café claro, un poco de oscuro y rojos. El conjunto rocoso está resuelto en tonos de café, crema, amarillo y blanco; la vegetación es verde y negra. Las cruces están hechas en tonos de café. El cielo es de distintos azules, desde el ultramar, en la parte superior, hasta turquesa, violeta, café y negro.

Segunda lectura: la iconográfica

No se puede comprender el valor de una obra, como la *Dolorosa* de nuestro interés, sin asociarla con los elementos iconográfi-

cos y su significado religioso (véase figura 4). Por ello, es necesario un acercamiento a las fuentes de inspiración como los evangelios, que fueron un referente importante de la sociedad novohispana del siglo XVII.

El *Evangelio* según San Lucas (2: 34, 35) dice: "Simeón los bendijo, y dijo a María la madre del niño: este niño está destinado para ruina y resurgimiento de muchos en Israel, y para ser una señal a la cual se hará oposición; tu misma alma será traspasada de una espada, para que se descubran los pensamientos secretos de muchos corazones".

Según otros evangelistas son siete los dolores de María: el primero es "la profecía de Simeón" (Lucas 2: 22, 35); el segundo es "la huida a Egipto" (Mateo 2: 13, 15); el tercero

es "el niño perdido en el templo" (Lucas 2, 41-50); el cuarto, "María se encuentra con Jesús camino al Calvario" (cuarta Estación del Vía Crucis); el quinto dolor es "Jesús muere en la cruz" (Juan 19: 17, 39); el sexto, "María recibe el cuerpo de Jesús al ser bajado de la cruz" (Marcos 15: 42 y 46), y el séptimo, "Jesús es colocado en el sepulcro" (Juan 19: 38, 42).

En la obra podemos observar el dolor de la Virgen, representado por un puñal que le traspasa el corazón, así como el monte Calvario para representar el sufrimiento mariano y la Jerusalén celeste, como la promesa del paraíso.

Tercera lectura: la simbólica

Durante el siglo XVII se desarrolla el culto mariano en la Nueva España, en gran medida promovido por el pensamiento contrarreformista de los jesuitas, quienes revaloraron la imagen de la Virgen María como madre del Divino Verbo y, como tal, portadora de luz, poder transformador, la unión del cielo y la Tierra. La cruz es el atributo principal de Cristo, es su imagen como totalidad cósmica; representa el eje del mundo y el punto de intersección entre el cielo y la tierra.

La montaña simboliza al monte Calvario, que puntualiza la finalidad de la narración; también es la manifestación de lo sagrado y lo divino. Al igual que la cruz, simboliza el eje y la raíz. Jerusalén está representada por una ciudad fortificada, similar a la original. Aparecen elementos representativos: la daga y la cruz que "reúne simbólicamente todos los dolores sufridos por María" (Vargas Lugo y Victoria, 1985: 206).

Los ángeles, símbolos de pureza y espiritualidad, tuvieron un gran protagonismo en la época barroca y dan origen a los amorcillos; los ángeles son mensajeros de Dios, vínculo entre éste y los hombres, entre el cielo y la Tierra.

Cuarta lectura: la forma y el color

En la *Dolorosa*, el artista asoció el diseño en sus categorías formales y el arte (en la producción de la obra plástica) con la técnica de la plumaria.

La forma

De los elementos primarios de la forma, se emplean el punto y la línea, el plano y el volumen, pero son los planos visuales los que hacen destacar la intención del artista. Por su tamaño y ubicación se acentúa en un primer plano la figura principal y el puñal; los demás elementos se ubican en planos que dan profundidad y perspectiva, canon clásico utilizado en las obras pictóricas del siglo XVII en la Nueva España. El volumen se logra en todas las figuras por el efecto que produce la colocación de las plumas, así como por el color de éstas, que convierte los elementos

estáticos en masivos y dinámicos, como es el caso del ropaje y el rompimiento de gloria.

El campo visual se concentra en la *Dolorosa* para diluirse poco a poco con el empleo de la perspectiva. La Virgen, imagen principal por tamaño y posición, divide la composición en dos: mediante un eje central no simétrico, no estático, logrado gracias al movimiento de las alas de los querubines, “motivos habituales en la decoración del Renacimiento” (Ávila, 1993: 129). La posición que ocupa la Virgen impone el equilibrio y estabilidad en la composición (Ávila, 1993: 114) sin hacer uso de la simetría; al anclarse en un terreno semiesférico circundado con vegetación, la figura denota “el arquetipo universal de la madre” (Cooper, 2000: 174), donde el cielo y la Tierra se convierten en la materia y el espíritu al que también podríamos considerarlo como el *hortus*, “ambiente asociado con la virgen [...] cuyo espacio generalmente está delimitado por una barrera pétreo [...] que cierra el espacio, marcando fronteras entre el exterior (medio natural) y el interior (espacio divino)” (Ávila, 1993: 69, 70).

La estructura que sustenta el diseño de la obra se desarrolla a partir de dos redes: la ortogonal y la diagonal. Ortogonalmente existen dos ejes principales dividiendo la obra. Las alas de los querubines se apoyan en una línea paralela a la horizontal, que parece partir el espacio en celestial y terrenal; el eje vertical se convierte en el soporte de la figura principal sugiriendo su jerarquía. En el centro de la obra, el vientre de la Virgen, convergen trazos diagonales que radian rítmicamente al resto de la composición y que señalan los componentes; con esta red de diagonales construimos un rombo central que inscribe y destaca a María. Según Cooper, esta figura geométrica representa al principio creativo femenino (2000: 156).

Elementos de ordenamiento tales como el ritmo, movimiento, profundidad, concentración, jerarquía y tensión están presentes en la obra a través del manejo de las plumas, del color, o bien, por la ubicación de cada elemento; de tal manera, destacamos el empleo de las plumas verdes, azules y violetas en el fondo, creando la profundidad y concentración en el espacio; el ritmo y el movimiento en las alas de los ángeles y en el vestuario de la Virgen, así como en la colocación de las piedras y el diseño de los elementos arquitectónicos. La tensión provocada por la daga es el vértice de un triángulo equilátero cuya base es el límite inferior de la obra, hecho que enfatiza la proporción y la dirección de la misma y su significado simbólico en el cristianismo: la santísima trinidad.

Hay un diseño compositivo y el empleo de la forma se utiliza para enfatizar o reforzar la iconografía. En la obra se tiene un elemento adicional: el empleo de la pluma como

medio para enriquecer el material, la textura, el color y el significado.

El color

En el momento plástico novohispano se destaca la forma de pintar, el dibujo y su relación con el tema, de tal manera tenemos “el luminoso para temas gozosos y el oscuro para temas tristes o fuertes [...] los colores son metáforas: la brillantez de la luz como metáfora del esplendor [...] los colores eran pensados en términos de luminosidad más que de tonalidad” (Roque et al., 2003: 30).

Los criterios cromáticos exportados a la Nueva España estaban más en función de su grado de luminosidad y a la asociación del color con su simbolismo que de su armonía cromática, como ejemplo se cita al blanco asociado “con la pureza, la virginidad, mientras que lo oscuro conserva una carga moral negativa” (Roque et al., 2003: 31). Otro caso es el de Cristóbal de Villalpando, que en su *Dolorosa* de finales del siglo XVII enfatiza con luz central a la Virgen y su dolor, radiando la iluminación a sus acompañantes celestiales y enmarca la figura principal con un manto negro cuyos interiores son rosados y su túnica roja. Los ángeles que la rodean están iluminados y vestidos de blanco, dorado, rosado y verde.

La *Dolorosa* de nuestro estudio está realizada en plumas y óleo. Las plumas empleadas probablemente fueron de guacamaya, cotinga, halcón y azulejo, aves con plumas verdes, azules, negras, amarillas, rojas, blancas, rosas y violetas, creando con sus mezclas y colocación los ricos y múltiples matices que se utilizaron también en los ornamentos de pluma en el imperio mexica (Danielle Dehouve, 2003: 57). Así, la paleta de color indígena, cuatro colores más uno, se ve ampliada; si bien los rojos y verdes vibrantes y exóticos de *chimalis* y penachos se cambian por cafés o gris pardusco, resultado de los cánones de la época y de la desaparición de cierto tipo de plumajes, la pieza conserva su calidad cromática.

En la *Dolorosa* vemos los mismos preceptos empleados durante la época virreinal en cuanto a luz y sombra, sólo que la técnica empleada logra que el claroscuro no se muestre de una manera absoluta, sino que produzca un efecto iridiscente y metálico en la obra, especialmente en el manto y en el cielo. La figura principal y los querubines que la rodean destacan por sus rostros y la Virgen también por sus manos, ya que son trabajados en óleo.

La figura principal se halla envuelta en una túnica de diversos tonos de azul, verde y morado con acentos de negro y café en los pliegues del ropaje y en sus interiores lleva el blanco y el dorado presentes en la jerarquía eclesiástica. La disposición de las plumas

y el manejo del color hacen que se vuelva dinámica y enfatizan la posición de sus manos, en especial la izquierda, que señala al monte Calvario, y a las tres cruces que están plasmadas en colores oscuros. Su rostro se enmarca en un halo dorado que representa al Sol y a la divinidad.

Los querubines, cuyos rostros encarnados están pintados al óleo, miran hacia la Virgen y uno de ellos hacia el cielo; sus alas son dinámicas, debido a que la colocación de las plumas da movimiento y están realizados en diferentes tonos de dorado, lo que enfatiza la luz en ellas.

En el mundo cristiano el negro se asocia al luto, pesar y tristeza mientras que el blanco, a la pureza, a la autoridad espiritual y al triunfo del espíritu; unido al rojo es la muerte. El rojo se relaciona con la Pasión de Cristo y su sangre derramada en el monte Calvario, es el color del martirio; el café rojizo significa el Sol y la fuerza, pero también la sangre y Pasión de Cristo. El color dorado del halo simboliza el Sol y la divinidad; el amarillo dorado es lo sagrado, la divinidad. El azul representa a María como reina del cielo y el verde es ambivalente, al ser mezclado con azul y amarillo simboliza el cielo y la Tierra combinados, pero también la resurrección y la renovación de la vida. Así también, el violeta significa la verdad y la penitencia (Cooper, 2000: 53, 56).

Esta forma de análisis cromático nos permite identificar las variantes del uso del matiz, los colores empleados durante ese periodo y el simbolismo de éstos. Respecto al matiz, su manejo no difiere mucho del uso actual, es decir, un primario y su complementario para contrastar y de esta manera resaltar la imagen principal; los colores terciarios para crear efectos escenográficos. Los efectos lumínicos se logran con el amarillo dorado, el turquesa y el rosado, descartando el tradicional uso del blanco para lograr efectos de luz.

A partir de este análisis, se observa que en la obra predominan dos colores: el rojo y el verde, que constituyen aproximadamente 70% de la paleta cromática utilizada. Ambos reflejan la tendencia pictórica de finales del siglo XVII. Si ponemos atención en el movimiento provocado por el uso de los rojos y el café, vemos cómo con su uso se realza y dinamiza la composición. La tendencia del color hacia un primario (rojo) y su complementario (verde) vigoriza el contraste y enriquece el claroscuro. Los azules utilizados crean una intensidad que, de acuerdo con los principios actuales del color, al unirse al rojo y verde logran una armonía cromática (Wong, 2005: 98).

En los cuadros 1, 2 y 3 se muestra la paleta utilizada en la *Dolorosa*. En dos de ellos se identificó su ubicación, los modos cromáticos: tono, valor e intensidad o saturación; en el