



# FILHA

## LAS ARMAS DE CRISTO EN LAS CLAVES DE LA CATEDRAL DE ZACATECAS

Valverde Ramírez, M. Jiménez Moreno, J. y García Ortiz, R. (2018). Las armas de cristo en las claves de la catedral de Zacatecas. *Revista Digital FILHA*. [en línea]. Diciembre. Número 19. Publicación bianual. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: [www.filha.com.mx](http://www.filha.com.mx). ISSN: 2594-0449.

**Resumen:** En este ensayo se analizan nueve piezas claves de la catedral de Zacatecas, que son de gran valor histórico y artístico lo que se evidencia en su fastuosa talla en cantera rosada de Zacatecas; en el análisis iconográfico e iconológico se abordó la comparación del Árbol de la Vida, con el del Conocimiento, la parte central del análisis iconológico está constituido por la Pasión, ámbito dentro del cual se hizo referencia a la Sentencia, la Columna, los Dados, la Caña, la Escalera, la Corona de Espinas, Árbol de la Vida y la Lanza, todos los aludidos se ubicaron dentro de las claves de la catedral zacatecana dedicada a la Virgen de la Asunción mismas que son ochenta y siete las dovelas, ninguna repetida a excepción de tres de las ventanas con las siguientes dimensiones: 153 centímetros de ancho por 83 centímetros de alto, las del crucero; 143 centímetros por 66 centímetros, las de los arcos que comunican a la nave central 51 centímetros por 66 centímetros las de los arcos aplicados al muro.

**Palabras clave:** Armas de cristo, piezas claves, catedral de Zacatecas.

**Abstract:** In this essay we analyze nine key pieces of the Zacatecas cathedral, they are of great historical and artistic worth, which is proved in their lavish cutting in Zacatecas pink quarry; in the iconographic and iconological analysis we deal with the comparison of the tree of life and knowledge, the central part of the iconological analysis is made up by passion ambit which inside was maked a reference to the Sentence, the Column, the Dices, the Cane, the Ladder, the Thorn Crown, the Tree Of Life and the Lance, all the mentioned were ubicated inside keys of the zacatecan cathedral dedicated to the Virgin of the Assumption that are 87 voissours any repeated except 3 windows with the following dimensions 153 cm of wide and 83 cm of tall the ones of cruise, 143 cm wide and 66 cm high the ones in the arcs communicating to the central nave, 51 cm wide and 66 cm high the ones in the arcs inside the wall.

**Keywords:** Christi's weapons, key pieces, Zacatecas cathedral.

### Introducción

El presente artículo está dedicado a la investigación de la nave de la Pasión, la cual es sólo una parte de la catedral en la que encontramos una enorme riqueza, precisamente en las piezas claves que no han sido abordadas desde la presente reflexión:

La ciudad de Zacatecas desde su fundación al presente ha estado llena de historia, arte y riqueza de sus entrañas, principalmente de la abundante cultura. Como pruebas testimoniales tenemos estas dovelas. Las bellísimas piezas claves de la nave norte con el tema de la Pasión de la catedral barroca zacatecana, nos narran los episodios del calvario de Jesucristo (el sufrimiento del redentor desde que es sentenciado hasta su muerte). El martirio de Jesucristo, tema central del catolicismo, es una muestra testimonial del exuberante barroco zacatecano: “Para el Barroco, entendido como arte de la persuasión y de la toma de conciencia del poder que tiene la imagen como trasmisora de los más complejos mensajes, la pintura se vuelve el medio más idóneo de expresión por su impacto inmediato en el espectador (...)” (Revenga, 2016, p.130); también lo son los excedentes económicos en la época colonial de los empresarios de las ricas minas, quienes fueron los que aportaron más, asimismo como los comerciantes y la sociedad zacatecana.

Las dovelas son esculturas con altorrelieve adosadas al muro con mucho movimiento, [i] en general, son en forma de cuña; flanqueadas por una pieza de cada lado, todo bordeado con guirnaldas vegetales, estas últimas son, generalmente, en alto relieve con composiciones simétricas. Las canteras, esculpidas por estética para ser claves, son esculturas tridimensionales, la mayoría con un bloque central acompañado de dos paralelos, talladas todas en cantera rosada de la región de bajo y alto relieve, es decir, son figuras que están cinceladas prácticamente en bulto redondo, pero carecen de la parte posterior, sin embargo, adheridas a la cantera en un mismo plano. Las claves tienen proporcionadas las composiciones, se nota el tratamiento esmerado en la talla y sobresale lo elegante de la decoración vegetal en el tallado; estuvieron originalmente pintadas con diferentes colores, también llevaban pan de oro y plata, hay escasos restos de pintura de colores muy vivos. Otras catedrales, por ejemplo, la de San Luis Potosí, que lleva todas sus claves exactamente iguales, tienen una lectura monótona y repetitiva, no se cuenta con una lectura iconográfica tan ilustrativa como la zacatecana que presenta elementos precolombinos descubiertos con la presente investigación. En las catedrales de Guanajuato, Morelia y la de León, por mencionar algunas, las piezas claves no están esculpidas. Lo atrayente de las dovelas es que tienen elementos significativos de la historia sagrada que se repiten en las piezas claves, como las consideradas armas de cristo a través de los evangelios, la semántica, la filosofía, la hermenéutica, el arte, la leyenda, la fe y el dogma. [ii]

## **Iconografía e iconología de las armas de cristo de nueve dovelas de la catedral zacatecana**

Las armas de cristo según Corintios 2:10-4 (Sagrada Biblia, trad. De Feliz Torres Amat), “Pues las armas con las que combatimos no son carnales, sino que son poderosísimas en Dios para derrocar fortalezas, destruyendo nosotros con ellas los proyectos o *raciocinios* humanos”. Constituyen un espacio plagado de simbología, narrativa y expresión de la cosmovisión cristiana, misma que se expresa de manera diáfana en la combinatoria de elementos, símbolos y estructuras que le subyacen. En la historia del arte cristiano, el abordaje de las armas de cristo ha variado a través de los siglos de acuerdo a sus referentes sociales, culturales, históricos y devocionales.

Este artículo se concretará a abordar una parte de algunas armas de cristo de las piezas claves de la nave de la Pasión, respecto a las sagradas armas. Según Efesios 6:14-16 (Sagrada Biblia) “Embarazando en todos los encuentros el broquel de la fe, con que podáis apagar todos los dardos encendidos del maligno *espíritu*; tomad también el yelmo de la salud; y empuñad la espada *espiritual* o del espíritu (que es la palabra de Dios)”.

En la Edad Media, la cruz de madera, que ciertamente era la principal reliquia, no se constituía como el objeto único y exclusivo de veneración, ya que el trofeo llamado las armas de cristo aglutinó toda una constelación simbólica a la que se le asignaban poderes en los que se incluyen la señal del crucifijo, artificio anti demonológico que está vinculado a una heráldica y a un conjunto de imágenes

relacionadas con numerosas indulgencias. La dinámica que asume el proceso de la Pasión a lo largo de su trayectoria histórica se enriquece a lo largo del tiempo, a tal grado que para el siglo XIII eran seis sus elementos conformadores, tales como la lanza de la transfixión, la corona de espinas, las varas de la flagelación, la esponja, la cruz, y los clavos (Réau, 1996, p. 529-530).

Durante el siglo XV, las armas de la Pasión se nutrieron de nuevo simbolismo, agregando a la constelación de elementos que las conformaban componentes no considerados anteriormente, tal como lo destaca Louis Réau. [iii]

Nave norte, entrando por la puerta principal a la izquierda, arriba, está representado el tema de la Pasión del Señor, cuyos elementos son los instrumentos más significativos que aparecen una o dos veces según sea el asunto a tratar. La iconografía de Jesucristo se creó entre los siglos XII y XIII en el arte bizantino. En lo referente a los instrumentos de los episodios previos a la muerte de Cristo generalmente se representan por separado; las escenas pueden ir también aparte o combinadas de dos, tres o más. Recuérdese que las representaciones figurativas, además de un sentido místico, tienen un mensaje didáctico. Las claves contribuyen con su rico programa iconográfico.

Los veinticinco instrumentos representados en la Pasión, llamados las armas de Cristo, son los que a continuación se citan en el orden en que aparecen los bloques: empezando con *Ecce Homo* o Cristo presentado al pueblo, Partieron entre sí mis vestidos y sortearon mi túnica, La flagelación, La sentencia, La caña, La escalera, La corona de espinas, El árbol de la vida o El sauce, La trasfixión de Cristo.

1.- ***Ecce Homo* o Cristo presentado al pueblo según Juan 19:4** [iv]. Sor María Agreda de Jesús nos narra en sus visiones respecto a la columna que cuando llevaron a Jesucristo preso a una casa de delinquentes era un edificio no muy alto y rodeado de columnas (unas sustentaban la construcción, otras descubiertas y más bajas) donde solían dar tormento para que confesaran sus delitos (Agreda, 1988, p. 1336). Continuamos con las revelaciones de la monja española. [v] Aunque los evangelistas no mencionan que Jesús fue atado a la columna, sí lo hace vehementemente la monja Agreda.

La columna tallada en esta dovela está flanqueada por dos piezas simétricas y pegadas a la central. Aunque es la misma composición del cáliz y la columna se nota que es de manos artesanales diferentes: esta segunda está en medio de un nicho vegetal totalmente rodeada por una guirnalda de hojas sin dejar espacio alguno, es un horror al vacío (*horror vacui*), todas éstas de acanto, acomodadas simétricamente y talladas en alto relieve con excavados medios y profundos. La columna tiene una talla también en alto relieve muy bien detallada en medio de un eje vertical, descansa encima de un querubín alado que presenta desprendimientos en los siguientes lugares: parte del ojo del lado derecho, así como una parte en la nariz y el ala superior izquierda. La cabeza del serafín está inclinada hacia abajo, así como las alas caídas, no elevadas como el querubín que sostiene el cáliz. Termina esta composición con las hojas de acanto debajo de la cabeza. Esta pieza es muy probable que sea de la misma autoría del conjunto de tres piezas del cáliz, mientras que las dos que custodian a la columna son de talla muy diferente por lo que es factible que sean de otro artesano; lo podemos apreciar en la ornamentación, así como en los angelitos. La pieza central está flanqueada por dos angelitos cuya talla es de la cintura hacia arriba con la parte inferior del cuerpo sumergida dentro de una guirnalda, simulando sus faldellines y aparentando una cornucopia. Ambos angelitos en posición frontal y simétricos, la talla es de manos artesanales diferentes: el de la izquierda, mejor esculpido, tiene la parte superior del cuerpo muy bien proporcionada, detallada la musculatura, destacando los pectorales y pezones sobresalientes, las manos, ambas sosteniendo la guirnalda, no están proporcionadas para el cuerpo, son más grandes, de rostro amable pareciera que está cantando, ojos expresivos, muy bien marcados con el contorno de los mismos, así como las cejas, nariz ancha también de buena talla, de bucles separados y ondulantes. El esculpido del ala izquierda con respecto al espectador está bien detallada; no sucede lo mismo con el ala derecha. Las decoraciones vegetales menos exquisitas de ambos angelitos, que ciertamente son en talla de alto relieve, parecen hechas por la misma mano, contrastando con la de la pieza central. Las

diferencias de el del lado derecho del espectador con respecto al de la izquierda son que resultan de manos artesanales diferentes, el cincelado es más tosco, el rostro es de rasgos indígenas, está bizco, y debajo de la boca tiene una perforación. Hay escasos restos de pintura grisácea. Figura 1



2.- **"Partieron entre sí mis vestidos y sortearon mi túnica ... y esto es lo que hicieron los soldados" según Juan 19:23-24.** Este tema es frecuente en el arte cristiano en todas las épocas. Los dados como símbolo de la Pasión, tallados en esta pieza clave, son dos fragmentos pegados en la parte de en medio; hay tres de cada lado en talla de alto relieve, todo enmarcado por la ya acostumbrada ornamentación de exquisitas hojas de acanto simétricas con excavados medios y profundos alternados; representan la numeración ya habitual del uno al seis. Hay escasos restos de pintura azul. Figura 2



**3.- La Flagelación según los cuatro evangelistas Mateo 27:26; Marcos 15:15; Lucas 23:16-22; Juan 19:1.** El cartujano subraya lo siguiente: “Es verdad que no se encuentra en los Evangelios una referencia que aluda a que el cuerpo del Salvador fuese torturado en la forma que lo interpretan los artistas mexicanos” (Moissén, 1967, p. 16). Veamos a Ludolf de Sajonia, más conocido como el cartujano lo que comenta respecto al flagelo.[vi]

El flagelo se representa en el arte con látigos con tiras de cuero, en las puntas estrellas de metal y también de varas de abedul, recuérdese que las hojas de este árbol son puntiagudas y doblemente aserradas o dentadas, y dispuestas en ramillas colgantes. La pieza clave que nos ocupa, en la parte de en medio, está custodiada por dos ángeles erguidos, las tres piezas unidas y rodeadas todas con la acostumbrada fina talla de guías de acanto y encima llevan entretejidos hilos de perlas, en referencia a estas últimas la *Biblia* menciona lo siguiente según Mateo 13:45-46: “El reino de los

cielos es asimismo semejante a un mercader, que trata en perlas finas. Y viéndole a las manos una de gran valor, va, y vende todo cuanto tiene, y la compra”. Atrás menciona el mismo evangelista lo siguiente: Mateo 7:6, “No deis a los perros las cosas santas ni echéis vuestras perlas a los cerdos, no sea que las huelle con los pies, y se vuelvan contra vosotros y os despedacen”. Ya en la iconografía y la simbología la perla que se da en el interior de un molusco.[vii]

En un relieve excavado está el flagelo en la parte de en medio custodiado por dos ángeles tenantes, las tres piezas en talla de alto relieve, unidas y rodeadas todas con la acostumbrada talla fina de guías de acanto y encima llevan hilos de perlas; con mango en un extremo y en el otro penden tres correas que terminan con filosas y puntiagudas estrellas. En la parte inferior está un querubín de alas caídas, pero de buena talla, con labios entreabiertos, nariz gruesa, ojos bien marcados y cabellera ensortijada en bucles. Los ángeles que flanquean al flagelo están flexionando ambos la rodilla derecha, llevan los brazos alzados deteniendo las guías vegetales, poseen alas largas pero caídas, se confunde si es el cabello o las alas lo que cae sobre sus hombros; como única vestimenta una taleguilla con varios pliegues, calzan sandalias despuntadas y amarradas con cintas alrededor de los pies, bucles ensortijados alrededor de la cabeza, ambos están cantando, los ojos bien trazados y pupilas delineadas; la talla de los dedos de los pies angelicales es con movimiento. Atrás de ambos ángeles, así como del querubín, hay un excavado, esto le imprime profundidad y luz. Hay escasos restos de pintura azul. Figura 3



4.- **La Sentencia según los cuatro evangelistas.** Mateo, 27:2, “Y declarándolo reo de muerte lo condujeron atado, y entregaron al presidente o gobernador Poncio Pilato”. Según Marcos 15:26, “Y estaba escrita la causa de su sentencia con este letrero: el rey de los judíos. al fin Pilato se resolvió a otorgar su demanda. Y a Jesús lo abandonó al árbitro de ellos”. Según Juan 19:16, “Y la condena a muerte debe cumplirse”. Según Lucas 23:24-25, “Y entonces se lo entregó para que lo crucificasen”. Todos los evangelistas relatan el episodio de la condena de Cristo, después de un proceso religioso y otro político Jesús recibe su sentencia. Existen imágenes del señor de la sentencia en la Nueva España.

La sentencia se encuentra en la parte de en medio custodiada por dos amorcillos en talla de alto relieve. El pedazo central de la clave lleva la inscripción del edicto y está dentro de una cartela en la parte superior de la pieza, descansa sobre la cabeza de un querubín, todo rodeado de hojas de acanto. El querubín abarca todo el espacio de la parte de abajo, lleva una sola ala labrada y pegada de extremo a extremo; es de facciones inexpresivas: boca cerrada, nariz gruesa; es ciego, tiene

marcado el contorno de los ojos pero sin pupila alguna; el cabello enmarca el contorno del rostro, muy atrás pareciera peluca de seis rizos pegados; sobresale la frente prominente; la cabeza presenta dos fracturas: una pequeña que sale del ojo izquierdo, la otra sale del cabello del lado derecho, pasa por la frente, llega a la nariz y termina en el cachete derecho. Arriba, en cada extremo de las alas, están dos hojas de acanto de cada lado, labradas exquisitamente en talla de bajo relieve y la parte superior de las hojas tiene una espectacular talla en alto relieve, parecieran elegantes áspid. La inscripción está labrada en talla de bajo relieve. Rodea la cartela un trenzado en medio de dos contornos en alto relieve, el óvalo está sujeto por dos hojas vegetales. La parte superior culmina con más adornos: en la parte central es una rueda sujeta y sobresalen de los extremos dos soportes donde engarzan dos ruedas de cada lado, flanqueadas por hojas vegetales y en la parte de abajo. La inscripción, en español, dice: "Yo Poncio Pilatos juez en Jerusalem por el potentissimo yo Cesar por el sacro Ymperio".

Los amorfillos custodios tienen una posición incómoda, están de pie y a la vez como si quisieran sentarse sobre el acanto, parece que si no se sostienen del acanto se caen. Atrás de ellos hay un relieve excavado proporcionando más luz a las figuras, además le agrega un efecto estético, por el contraste violento del claroscuro, entre la sombra del perfil y la claridad de la luz del relieve plano, esto hace que sobresalga la talla de alto relieve tanto de las figuras como del adorno vegetal. Ambos, rodeados de la ornamentación, están agarrados con sus manos de la guía de acanto; el de la derecha está en una posición más forzada, pareciera estar soportando un peso grande para él ¿se aprecia la mano de un solo artesano en esta pieza clave?; llevan cabellera rizada, de bonitas facciones: el de la izquierda es más sonriente que el de la derecha; el contorno de los ojos está marcado, pero sin pupila alguna; las taleguillas son iguales; llevan una vestimenta corta con un corte triangular arriba del ombligo. Hay escasos restos de pintura azul y dorada. Figura 4



5.- **La Caña:** como elemento iconográfico de la Pasión aparece en el pasaje de la coronación de espinas, según Mateo 27:7-30; Marcos 15:17-20; Juan 19:2. En algunas representaciones en el arte aparecen dos cañas, por ejemplo, en la pintura de Ignacio Berben autor de la serie del claustro de san Francisco, de las pinturas murales del coro y la serie pasionaria del claustro de la Pasión del museo de Guadalupe, Zacatecas, México, está el lienzo con el tema de la coronación de espinas, donde se ven dos varas de caña una en la cabeza del Señor, al respecto comenta Luis Réau (2000) lo siguiente [viii]: "Y la otra caña en la pintura de Berben se la están colocando en las manos de cristo como cetro en las manos atadas; "el cetro de caña en las manos atadas; lastimosa imagen de un rey carnavalesco" (p. 479).

Al respecto en las revelaciones de la monja española Agreda (1988) comenta que "En vez de cetro real le pusieron en la mano derecha una caña contentible" (p. 1344). La caña tallada en un medio relieve y custodiada por dos ángeles atlantes, todo este conjunto de tres piezas rodeado de guías de acanto y encima de ellos hilos de perlas; muestra seis puntas y se halla en un plano ligeramente

excavado, está apoyada en la cabeza de un querubín, todo rodeado de la delicada ornamentación vegetal. El querube es muy expresivo, cachetón, sonriente, de bucles enrollados alrededor de la cabeza, ojos delineados un poco rasgados (el izquierdo más pequeño que su similar), nariz delgada, la comisura de los labios resaltada de alas extendidas y ondulantes de plumajes cortos y largos. Los ángeles tenantes en talla de alto relieve, todos rodeados de acanto tienen ambos una pierna flexionada como para ayudarse con su peso, ya que están sosteniendo la guía vegetal; el gesto corporal es de un gran esfuerzo con su carga, únicamente llevan una taleguilla, son robustos de alas largas y caída vertical, pectorales ligeramente marcados, los cabellos son los acostumbrados bucles enrollados que caen a los hombros, de ojos delineados, cejas resaltadas y cachetones. El de la izquierda del espectador está cantando, tiene un hoyuelo en un cachete, mientras que el de la derecha tiene una expresión acorde a su función, ojos y boca compungida, se nota el contraste entre uno alegre y otro agobiado por su esfuerzo. Atrás de los ángeles, así como del querubín, hay un excavado profundo, lo mismo sucede en algunas partes de la guía vegetal, esto proporciona los claroscuros. Hay ligeros restos de pintura gris azulada. Figura 5



6.- **La Escalera:** El Descendimiento, según Mateo 27:57-58; Marco 15:42-46; Lucas 23:50-54; Juan 19:38-40. Lo escrito respecto a este tema por Héctor Schenone (1998), [ix] las revelaciones de Santa Brígida: “has de considerar hija mía, en la muerte de mi Hijo (...) como fue bajado de la cruz. Los dos que lo bajaron pusieron tres escaleras: una a los pies, otra a los brazos, y otra a la mitad del cuerpo” (Schenone, 1998, p. 332).

Louis Réau comenta que el elemento de la escalera ha variado con el tiempo en las representaciones artísticas del tema que nos ocupa: ha habido un aumento de personajes en desclavar y descender el cuerpo de cristo, el tamaño de la cruz ha variado y se vuelve cada vez más alta, así como el número de las escaleras. En las primeras representaciones la cruz es tan baja que no lleva escalera alguna, posteriormente se colocan dos simétricamente a la derecha e izquierda, quedando en la composición dentro de un triángulo. Después del concilio de Trento, el arte de la contrarreforma adoptó una nueva composición de Daniel de Volterra (1541), donde se reemplaza el esquema triangular por una composición con mayor movimiento en diagonal. Continúa Réau que al mismo tiempo la representación en diagonal se complicó. Hay un aumento de la escalera, ahora son cuatro; los personajes también incrementan: José y Nicodemo ahora tienen ayudantes.

El «miguelangelismo» de Daniel de Volterra se traduce en la musculatura de los ayudantes. Este tema tuvo su apogeo fuera de Italia, en la pintura barroca del siglo XVII, en los Países Bajos. Continúa Réau con sus comentarios acertados y menciona que el lienzo de Peter Paúl Rubens (Siegen, actual Alemania 1577 - Amberes, actual Bélgica 1640) en el tríptico de la catedral de Amberes (1614) consigue el artista un efecto prodigioso al poner el deslizamiento del cuerpo de cristo, que desciende sobre un sudario y es recibido en los brazos de la virgen Magdalena y san Juan. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 1606 – Ámsterdam, 1669) renovó el tema, lo pinta con una emoción más penetrante en el año de 1633 en una pintura que se encuentra en la Pinacoteca de Munich, en una admirable aguafuerte donde lo envuelve en el misterio del anochecer iluminado por el fulgor de las antorchas (Réau, 2000, p. 535).

El elemento pasionario de la escalera en nuestra catedral zacatecana es de una sola pieza, la talla es en relieve alto; en la parte superior está prendida a las hojas de acanto y rodeada de la acostumbrada guía vegetal, también hay una corona de acanto; el otro extremo se halla suspendido en el aire. En la parte inferior hay un querubín custodiado en los extremos por hojas grandes de acanto, es de talla en alto relieve, de bucles en espiral alrededor de su cabeza, las facciones son toscas, nariz gruesa y prominente, ojos saltones, el contorno de los ojos, así como los párpados y cejas, son demasiado prominentes, contrastando todo esto con una barbilla pequeña y fina, boca entreabierta que pareciera que platica. El tallado de las alas es bueno, hay un excavado atrás de la escalera hacia abajo, aumentando los claroscuros. De la parte superior de la escalera hacia arriba únicamente la corona y una hoja vegetal del lado izquierdo están completas; la demás ornamentación de esta área ya se desprendió. Hay restos escasos de pintura azul. Figura 6



7.- **Coronación de Espinas:** según los cuatro evangelistas, Mateo 27:27-30; Marcos 15:17-20; Lucas 23; Juan 19:2 “Y los soldados formaron una corona de espinas entrelazadas, y se la pusieron sobre la cabeza; y le vistieron una ropa o manto púrpura”. Réau (2000)[ x] apunta lo siguiente respecto a la corona de espinas: después de la flagelación se preguntó a Jesús.[xi]

“La corona de espinas no es tanto un instrumento de tortura como un *signo de escarnio*. (Réau, 2000, p. 476). “Fue preciso -dice el Cartujano- también arrancarle la corona de espinas, y renovarle por consiguiente todas las llagas de su sacratísima cabeza, abriéndole otras nuevas, para ponérselas después” (Schenone, 1998, p. 283). Recordemos las revelaciones de la monja Agreda (1988).[xii]

Evoquemos también las revelaciones de la santa Brígida: “entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajo hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba, comenzaron a correr arroyos de sangre con las heridas de las espinas”

(Schenone, 1998, p. 283). La corona es un elemento iconográfico que ha variado a través del tiempo.[xiii]

La corona está trenzada y llena de afiladas espinas tanto en la parte interna como externa, en la parte interior hay un excavado, está tallada en alto relieve en la pieza central descansando en la cabeza de un querubín, custodiada por dos angelitos con el rostro de frente al espectador y el cuerpo de medio lado; ambos angelitos portan un elemento mariano y pasionario, el de la derecha el cardo mariano, el otro el flagelo; las tres piezas unidas y bordeadas por la fina talla de hojas de acanto. Tanto la corona como el querubín y los adornos vegetales están en alto relieve. El querube tiene los ojos delineados, así como la pupila, pareciera que platica, tiene delineadas las cejas, la comisura de los labios y de la nariz hacia la boca; lleva bucles en el contorno de la cabeza, alas pequeñas que rodean su cabeza y continúan en los extremos más alas largas y extendidas; la talla de estas últimas es muy uniforme. Ambos angelitos custodios desnudos y de pie apoyados sobre la ornamentación vegetal están con mucho movimiento, llevan las piernas flexionadas, con una levantada dando la sensación de ir caminando.

Los dos ángeles poseen bucles ensortijados en su cabeza, un ala casi vertical al observador, son regordetes, de rollizos marcados, bocas abiertas mostrando fina dentadura, los ojos delineados, así como las pupilas; el angelito del lado derecho del espectador con las facciones de la frente marcadas, nariz delgada y fina; el angelito del lado izquierdo tiene una expresión graciosa, le falta la punta de la nariz. Atrás de los angelitos hay un excavado que resalta el claroscuro. Esta pieza es de un solo artesano y presenta restos de pintura azul y dorada. Figura 7



8.- Puede ser el **Árbol de la vida**: según Apo. 22:2 “En medio de la plaza de la ciudad, y de la una y otra parte del río estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol sanan a las gentes”. También puede tratarse del **Árbol de la ciencia del bien y del mal**: según Gen. 2:9, “Y donde el Señor Dios había hecho nacer de la tierra *misma* toda suerte de árboles hermosos a la vista, y frutos suaves al paladar, y también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal”. O el **Sauce**: menciona Federico Sesscose (1987) al respecto que son plantas que probablemente se encontraban en el huerto de los olivos, se inclina más a pensar que sea un árbol, si fuera el Sauce, el más comúnmente representado como símbolo pasionario aludiendo a la inmortalidad: este árbol continúa floreciendo aunque se corten muchas de sus ramas; por ello simboliza el evangelio de cristo, intacto aunque se lo distribuya entre todos los pueblos del mundo y en donde el señor Dios había hecho nacer de la tierra misma toda suerte de árboles hermosos a la vista, de frutos suaves al paladar, también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y el mal. En el relato bíblico el árbol de la vida y el árbol de la ciencia están ambiguamente emparejados: “la identificación del árbol de la vida con la cruz de

cristo: madero por donde efectivamente vino a los hombres la vida sobrenatural. Este simbolismo se recoge en la «Crucifixión» de Masaccio en el políptico de Pisa: la cruz esta rematada por un árbol (evocación del árbol de la vida)” (Revilla, 1990, pp. 53,54).

Según Federico Revilla (1990) el árbol tiene varios significados: es uno de los símbolos fundamentales y más extendido de todas las culturas; es un ser vivo, donde suelen producirse los fenómenos cíclicos de la naturaleza: brotar, florecer, fructificar, decaer, secarse (vida y muerte en perpetua sucesión). El árbol de la vida se representa florido en cambio el de la ciencia seco. El tema que nos ocupa son tres segmentos unidos: en el de en medio está el Sauce, éste a su vez está sobre la cabeza de un querubín rodeado de acanto y custodiado por las dos piezas, una de cada lado que lleva un angelito erguido en talla de alto relieve en cada extremo, que a su vez sostienen al Sauce y los angelitos rodeados de la ornamentación vegetal acomodada simétricamente y con excavados medios y profundos alternados. Hay un óvalo y en la parte interna un ligero excavado, dentro de éste el sauce que presenta una talla de medio relieve, lleva cuatro flores y lo custodian dos árboles que posiblemente sean las confieras mencionadas por Sesscose, estas últimas son altas e imponen su fuerza, textura, formas, hojas perennes y colorido; todo lo anterior rodeado de hojas de acanto, en la parte de arriba termina la composición investida por una pequeña coronita. El querubín que está sosteniendo el sauce tiene una talla de medio relieve, de cabellos rizados, ojos prominentes, marcados los párpados superiores e inferiores, así como las cejas; la nariz es muy delgada para un rostro regordete y está cantando, delineada la comisura de la nariz hacia la boca; las alas -lo mejor del querubín- presentan una fina talla, pareciera que va a emprender el vuelo. Los angelitos que flanquean el sauce están de pie, desnudos en una posición incómoda, las piernitas flexionadas y cerrándolas para no dejarnos ver sus genitales que también cubren con una mano, y con la otra están sosteniendo el sauce; son angelitos cantarines con la mirada al cielo, pectorales marcados, llevan una sola ala, de bucles que les llegan al hombro, las facciones bien delineadas, son de buena talla; ambos presentan cuello; la mano del ángel de la izquierda que sostiene el sauce está casi desprendiéndose; atrás de la cintura, hacia abajo, hay un excavado profundo; los seres celestiales rodeados del acostumbrado acanto. Hay ligeros restos de pintura azul, roja y dorada. Figura 8



9.- **La trasfixión de cristo:** según Juan 19:34 “Sino que uno de los soldados con la lanza le abrió el costado, y al instante salió sangre y agua”. Schenone (1998) apunta lo siguiente: “Sea como fuere la explicación científica del hecho, Jesús habría muerto con el corazón destrozado de dolor en sentido verdadero” (p. 291). Veamos las anotaciones respecto a la lanza según Interián de Ayala: que cuando se pinta a Jesucristo ya muerto y la cabeza inclinada sobre el pecho conviene que se pinte y se represente la llaga y afirma que el señor recibió aquella herida tan admirable del costado derecho y que así se debe de pintar, “se infiere que si el soldado que viró la lanza (ora anduviese montado a caballo, como frecuentemente lo pintan, ora estuviese de pie, pues sobre esto nada define el evangelio) acometió el costado derecho de cristo, era preciso que traspasara aquel costado y no el izquierdo” (Schenone, 1998, p. 291). De la Vorágine (2006), [xiv] y Héctor Schenone (1998) también comentan respecto a Longinos. [xv]

De este elemento pasionario que nos ocupa son también tres segmentos pegados. La lanza está en la pieza de en medio de un fuerte eje vertical custodiada por dos atlantes, esto en alto relieve y

rodeado de la ornamentación vegetal. En la parte inferior hay un excavado profundo que se encuentra hundido respecto a la superficie plana. La pica al centro de la pieza clave tiene una talla de medio relieve y bajo ella un ligero excavado; en la parte superior está un querubín cachetón y sonriente de facciones toscas, lleva bucles en espiral alrededor de la cabecita; tiene resaltados los ojos, así como el contorno y cejas. Hay desprendimiento en la barbilla. Ambos atlantes de pie y flexionando una pierna y sobre ella apoyada una de sus manos, como para equilibrar el peso que cargan, que son las guías de acanto que llevan sobre sus cabezas; el otro brazo lo tienen flexionado hacia arriba para ayudarse a sostener la ornamentación. La taleguilla es de acanto ambos tienen marcadas las rodillas con algo de musculatura, pectorales y pliegues, son muy expresivos y contradictorios, por una parte, están cantando, y por otra, se les nota el gran esfuerzo que están haciendo. El de la izquierda es de mejor factura y está mirando hacia abajo, lo contrario a su compañero con la mirada hacia arriba. Todo se encuentra rodeado de guías de acanto exquisitamente labrado en contraste de la talla de los personajes antropomorfos. Hay restos de pintura azul. Figura 9



## Conclusiones

Son ochenta y siete las piezas claves o dovelas de la catedral de Zacatecas dedicada a la Virgen de la Asunción, resaltando que todas son totalmente diferentes en las tres naves del templo, es materialmente imposible abordarlas todas, por tal motivo únicamente incluimos nueve, esperando que esta interesante revista siga dando la oportunidad de difundir esta parte de piezas arquitectónicas del emblemático edificio más importante no sólo de Zacatecas sino de México y América Latina.

Las piezas claves o dovelas es la continuación de la lectura iconográfica de la portada principal y de las dos laterales plegadas del exceso del barroco. Si se dirige la mirada hacia arriba apreciamos un ambiente lleno de significados religiosos y emblemáticos: el episodio atormentado de la Pasión, la enseñanza del evangelio en la nave central y, aunque también doloroso, está la parte dulcísima de la iconografía de la Virgen. A través de los decorados por estética podemos analizar el trabajo de los canteros: pareciera que son delicados y elegantes encajes de fina cantera. En la fachada principal se encuentran elementos significativos de la historia sagrada como las consideradas armas de cristo a través de los evangelios, la semántica, la filosofía, la hermenéutica, el arte la leyenda, la fe, el dogma, así como por medio de las piezas claves. Se señaló en la introducción que pocas catedrales en México tienen arte barroco tan suntuoso como el zacatecano, en el que se expresa una gran sabiduría y cultura de los habitantes de la época entre los que cabe destacar tanto a los patrocinadores clérigos -sin los cuales no hubiese sido posible la existencia de este arte religioso- arquitectos, artesanos especialistas en la talla de la cantera rosada zacatecana, dibujantes, iluminadores, pintores, doradores, escultores y orfebres.

Lo anterior queda testimoniado a través de la cantera tallada en que se manifiesta el conocimiento y cultura. Los clérigos que en esa época gozaban de una amplia formación podían ser considerados como polímatas, que heredaron en su formación cultural y religiosa gran parte del horizonte cultural europeo, principalmente del procedente de España, Flandes e Italia. A lo anterior se agrega que los religiosos eran impulsados por sus afanes evangelizadores, tenían como una de sus metas primordiales la enseñanza del evangelio. Ante el analfabetismo generalizado en la población, el arte religioso por su profusión de imágenes servía como medio auxiliar en el logro del adoctrinamiento. Para cristalizar sus esfuerzos y verlos realizados en formas concretas y tangibles se requirió de todo un caudal de recursos que hicieran posible tal resultado, mismos que se obtenían gracias a la cooperación de las personas que disponían de los recursos suficientes, quienes a su vez los obtenían de las riquezas extraídas de las entrañas de la tierra zacatecana, así como por medio de los hacendados, que también formaban parte dentro de la estructura productiva de la economía de aquella época, sin dejar de lado a los comerciantes, quienes a través de sus transacciones lograban obtener importantes recursos de los cuales una parte eran destinados para la iglesia. Asimismo, una sociedad fervorosa, afanosa por contribuir a su fe, fue partícipe en la aportación de medios para la construcción de la magnificencia de la catedral zacatecana, dentro de la que resaltan las piezas claves de sus naves.

La catedral zacatecana es sin duda una joya arquitectónica sin paralelo dentro del repertorio de catedrales de América Latina, las dovelas están a la altura de la fastuosidad. Este artículo se acerca por primera ocasión con los minuciosos y esquisitos detalles de las esculturas que constituyen las piezas claves, que como se mencionó en la introducción estaban pintados, tenían aplicaciones de pan de oro y plata, y una gran variedad de colores. Por el valor histórico, artístico, estético y arquitectónico resulta la obvia importancia que tiene el destinar recursos para la restauración y conservación de estas piezas claves las cuales, al estar ubicadas a dieciocho metros de altura, no se aprecian fácilmente relegándose al olvido por tal circunstancia.

## Bibliografía

Agreda, M. de J. (1988). *Mística Ciudad de Dios, Vida de María*. México: Los Mínimos Franciscanos.

De la Vorágine, S. (2006). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial.

Moissén, X. (1967). *Angustia de sus cristos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Revenga, P. (2016). "Un alboroto magnífico", en Sáenz González, O.: *Palas y las Musas. Diálogos entre la ciencia y el Arte*, Vol. 2 Barroco, México, Siglo XXI Editores.

Revilla, F. (2010). *Diccionario de Iconografía y Simbología*, España: Cátedra.

Sagrada Biblia. (2000). Bogotá: Edissa.

Schenone, H. H. (1998). *Iconografía del Arte Colonial, Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Sescosse, F. (1987). *Iconología y Sociedad Arte Colonial Hispanoamericano XL Congreso Internacional de Americanistas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México.

## Notas

[i] También en la escultura se buscan los efectos lumínicos y para lograrlo se utilizan diferentes calidades y texturas en las superficies, se tallan profundos pliegues en los ropajes, lo que produce fuertes contrastes de luces y sombras y dota a las esculturas de cierto sentido pictoricista, algo característico de Gian Lorenzo Bernini, quien, además ilumina a menudo sus obras desde fuentes ocultas para acentuar su afectísimo y teatralidad.(Revenga, 2016, p.127).

[ii] Los maestros del barroco no sólo proporcionaban verosimilitud a milagros, escenas mitológicas, sucesos extraordinarios o fenómenos sobrenaturales, sino que, además, los convierten en plausibles y atrayentes; y al no poder basarse sólo en formas artísticas ya codificadas ¿que por conocidas, no producirían maravilla?, deben encontrar soluciones novedosas que puedan fascinar y persuadir, por lo que recurrirán a la experimentación de nuevas técnicas y nuevos recursos formales para realizar aquello que la imaginación siguiere y dar vida a sus creaciones mediante los engaños ópticos, los efectos maravillosos y la exploración de los inciertos confines entre lo real y lo verosímil (Revenga 2016, p.126).

[iii] Se agregaron las treinta monedas de Judas alineadas o cayendo en cascada de una bolsa invertida, la linterna de Malco y su oreja pegada al machete de San Pedro, el gallo de la Negación (*gallus cantans*), una cabeza que escupe (*sputum in facie Christi*), la mano que abofeteó a Cristo (*manus Dans alapas*), la columna de la Flagelación, el aguamanil y la jofaina del Lavatorio de manos de Pilato, el velo de la Verónica, la túnica sin costuras y los dados que sirvieron para echarla a suertes, el martillo que hundió los clavos, la escalera y las tenazas del Descendimiento de la cruz. Un himno latino enumera así las piezas del trofeo: *Hic acetum, fel, arundo / Sputa, clavi, lancea / Dic triumphum nobilem / Quaaliter Redemptor Orbis / Immolatus vicerit* (He aquí el vinagre, la hiel, la

caña, / los escupitajos, los clavos, la lanza, / llamados el noble Triunfo, / el del Redentor del Mundo, / cuando, inmolado, venció) (Réau, 1996, p. 529).

[iv] Este tema fue desconocido para el arte paleocristiano y bizantino: no se le encuentra en los mosaicos ni en los iconos. Los italianos del Trecento, Duccio y Giotto, también lo ignoraron. Se difundió en el siglo XV, al final de la edad media, no obstante, los marfiles del siglo IX y las miniaturas otomanas del siglo XI ofrecen algunos ejemplos. (Réau, 2000, p. 479).

[v] “A una columna de éstas, que era de mármol, le ataron fuertemente porque siempre le juzgaban por mágico y temían no se les fuese de entre las manos (...) En esta forma quedó su majestad desnudo en presencia de mucha gente y los seis verdugos le ataron crudamente a una columna” (Agreda, 1988, 1336-1339).

[vi] Incluyó un pasaje de los comentarios de san Jerónimo sobre el Evangelio de San Mateo referido a la flagelación: Con azotes, con correas, con golpes repetidos unos sobre otros como sobre un duro yunque, arranca fuerte y atrozmente la piel de la carne, la carne de los huesos y aún destruyen cuando pueden la organización y la figura del cuerpo humano. Nada querían dejar en El, ni sangre en las venas, ni vigor en los nervios, ni fuerza en los miembros, ni unión en las articulaciones, ni carne en los huesos, ni agilidad en las manos, ni firmeza en los pies, ni cabellos en la cabeza, ni belleza en el rostro, ni espíritu en el cuerpo, y por mejor decir ni aún figura de hombre en la humanidad: de modo que nunca más verdaderamente que ahora pueda apropiarse aquellas palabras tuyas de David yo soy gusano y no hombre (De Sajonia, s.f.) (Schenone, 1998, p. 254).

[vii] Es un símbolo femenino en el seno de otro símbolo femenino. Se asocia a las aguas, la luna (...) Una perla llevada como amuleto por una mujer la vincula a las virtudes acuáticas (concha), lunares (concha, símbolo de la luna; creada por los rayos de la luna ...) En otro orden, su aspecto puro hizo de ella un centro místico: símbolo de la sublimación de las fuerzas instintivas, la superación de la materia y la transfiguración de los elementos. (Revilla, 2010, p. 523).

[viii] Los artistas que rivalizaban en ferocidad con la vidente, aumentaron cada vez más las dimensiones de la corona de espinas, hundieron más profundamente a éstas en la frente del Redentor hicieron correr la sangre sobre su rostro. Ciertos detalles del suplicio sin duda se tomaron de la puesta en escena de los autos sacramentales. Por ejemplo, los largos bastones o las cañas cruzadas en forma de aspa, que sirven a los verdugos para hundir la corona punzante hasta los ojos de cristo. No se explica de otra manera las dos cañas, porque los evangelios sólo mencionan una (p. 477).

[ix] Interesan también para la iconografía de este paso las versiones de santa Brígida y el pseudo Buenaventura, aunque es menester recordar que el modo de representación de este hecho ya se había configurado en Bizancio, como lo prueba Mâle, (1947, pp. 101-104) pero la versión de los místicos citados se asemeja más a las representaciones occidentales. En ellas, José y Nicodemo colocaron dos escaleras, pues el tamaño del patíbulo lo hace necesario. José, subido por el lado derecho, arranca con dificultad el clavo de la mano, «pues es grueso y largo y está muy introducido en el madero» (p. 332).

[x] “¿Eres tú el rey de los judíos?”, a lo cual contesto afirmativamente el Redentor, enseguida los soldados burlones le echaron encima una clámide de púrpura sobre sus hombros, lo sentaron a la fuerza en un trono y le colocaron en la cabeza una corona trenzada de espinas de Judea (*spinis Judacis coronatur*) (Réau, 2000, p. 476).

[xi] “¿Eres tú el rey de los judíos?”, a lo cual contesto afirmativamente el Redentor, enseguida los soldados burlones le echaron encima una clámide de púrpura sobre sus hombros, lo sentaron a la fuerza en un trono y le colocaron en la cabeza una corona trenzada de espinas de Judea (*spinis Judacis coronatur*) (Réau, 2000, p.476).

[xii] Pusiéronle también en su sagrada cabeza un seto de espinas muy tejido, que le sirviese de corona. Era este seto de juncos espinosos, con puntas muy aceradas y fuertes, y se le apretaban de manera que muchas le penetraron hasta el casco y algunas hasta los oídos y otras hasta los ojos, y por esto fue uno de los mayores tormentos el que padeció Su Majestad con la corona de espinas (p. 1314).

[xiii] No se sabe si Jesús llevaba la corona de espinas, pero hasta el siglo XIII no se difundió su representación y en no pocos casos fue remplazada por la corona real. Muchos de los santos padres pensaron que el salvador la llevaba puesta, más aún, opinaron que le fue quitada cuando se lo despojó de sus vestidos, especialmente la túnica inconsútil y, por lo tanto, se le renovarían los dolores para hacerle sufrir otros al colocársela nuevamente (Schenone, 1998, p. 283).

[xiv] Fue el centurión que atravesó con su lanza el costado de Jesús, y al presenciar el oscurecimiento del sol, el terremoto y otros fenómenos se convirtió. Longinos casi no tenía vista y al traspasar con su lanza el pecho de Cristo al momento de sentir la sangre salpicándole los ojos, comenzó a ver con claridad, renunció a la milicia, se retiró a Cesarea de Capadocia, y allí permaneció veintiocho años, llevando vida monástica y convirtiendo a muchos a la fe de Cristo (p. 198).

[xv] En la lanza, su atributo, se origina el nombre pues en griego, se dice «longke» y de ahí a que se le llamara Longinos bastaba un pequeño trecho. Como los evangelios nada dicen acerca del modo en que este soldado transfirió al señor, algunos pintores del siglo XVI y, a partir de ellos Rubens y los que le imitaron, engrandecieron la figura de Longinos haciéndolo montar en un brioso caballo. En la pintura medieval su figura pedestre carece de la grandiosidad que le otorga el maestro flamenco (p. 292).

Créditos: todas las fotografías fueron tomadas por el fotógrafo de arte Eric Verdier Laboire.