



MUSEO
Sourmaya
FUNDACIÓN Carlos Slim

Amor infinito:
la Virgen y el Niño

Editorial

Ella nada tiene de severo, nada de terrible, es toda dulzura; todo en ella es piedad y gracia y sus manos están hechas de perdón y de misericordia.

San Bernardo de Claraval en *Serm in Illud. Signum Magnum*
[Sermón de san Bernardo sobre aquella gran señal], siglo XII

Es el amor una constante en la Biblia; se trata de un amor en tres direcciones: el que Jesús tiene por la humanidad, el que se refleja en Él y el que los devotos sienten entre sí. Son varias las parábolas que ello refieren: en el Evangelio de san Lucas, la perícopa del Buen Pastor habla del sentimiento que experimenta el cuidador al encontrar a la oveja perdida: *Yo les digo que de igual modo habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que vuelve a Dios, que por noventa y nueve justos que no tienen necesidad de arrepentimiento* (15:3-7).

El corazón de la Virgen María es al mismo tiempo símbolo del amor de su Hijo; Bertrand de Margerie s. J. señaló que es posible considerar *al Corazón de María como corazón maternal de la Iglesia, al simbolizar un amor que es a la vez creado, redimido, corredentor, humano y sobrenatural, inmaculado, virginal, nupcial, maternal y glorificado frente a las Personas divinas, angélicas y humanas*. Y explica que desde el primer momento de su existencia, ese corazón fue preservado de todos los gérmenes de odio [...] o de rebelión [...] e invadido del amor sobrenatural.

Bernardo de Claraval (1090-1153), fundador de la orden cisterciense, místico del Medioevo y



doctor de la Iglesia, en sus escritos teológicos otorgó a la Dulce Virgen María un papel nodal como *excelsa portadora de gracia, mediadora de la salvación y socorro del mundo*, y aludió a la Virgen como *Notre Dame*, Nuestra Dama, a la manera de advocación caballeresca del sentido devocional mariano. En ese contexto, el amor divino transfiguró a María en «Rosa mística». Para Claraval, al ser



depositaria del Verbo quedó liberada del pecado original y por ende, de la muerte. Era precisamente Ella quien, en un acto de amor incondicional, aceptó el misterio de la Encarnación para gestar en su vientre al Hijo del Hombre... *He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra* (Lucas, 1:26-38).

Esta, nuestra primera revista virtual, busca abrazar en amor las

diferentes representaciones de María, quien tuvo una iconografía específica después del Concilio de Efeso y de Calcedonia; entre las obras marianas que se encuentran en Museo Soumaya sobresalen: la Virgen orante; la Virgen en Majestad sentada en el trono, que codificada en el siglo IV se identifica como Reina de la Iglesia, debido a que su pureza simboliza, como la Iglesia, lo inquebrantable; la Virgen con el Niño de profunda ternura, que copiosamente se difundió a partir del siglo XIII y que devino en la Virgen de la amabilidad y en la Virgen del juego; la Virgen nutricia, nodriza o de la leche, quien alimenta al Hijo del Hombre; también se representaron la Virgen de la Misericordia, intercesora de la humanidad ante Cristo, y la Virgen de las rosas, quien se desprende del Cantar de los Cantares en que la sulamita es comparada con una rosa.

Y precisamente en el sentido de rosa mística, señaló el maestro Ernesto de la Peña: *María, la virgen de Galilea, es la rosa de Sharón, la flor del valle, la desposada de Jesús, pues a su condición de madre añade, en otras vertientes interpretativas, la de protectora especial de la iglesia, compañera mística del Salvador.*

Sandro Botticelli y taller Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi | Virgen con el Niño y San Juan Bautista | c 1480-1490 | Óleo y temple sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa | 52987

La Virgen de la ternura

La representación de la Virgen que expresa su amor hacia el Niño se alinea con el dogma del Concilio de Éfeso de 431 que la contempla con el título en griego antiguo «Θεοτόκος», «*Theotókos*», es decir, «Madre de Dios».

Por lo que concierne a la nomenclatura de este tema, la literatura científica no es unánime. En la mayoría de los textos contemporáneos sobre el argumento se acepta el término «*Glykophilousa*», del griego bizantino «del dulce beso», mientras que en el ámbito cultural eslavo se ha mantenido la antigua denominación de origen ruso «*Umilenje*». Su raíz también se ha relacionado con la Madona Eleúsa, del griego «*Ελεούσα*», es decir, «Ella, quien muestra ternura». Sin embargo, esta tesis fue rechazada por la mayoría de los estudiosos porque se demostró que este epíteto de la Virgen, inspirado en la poesía litúrgica, aparece en inscripciones de diferentes imágenes marianas y por lo tanto no define una iconografía específica.

Giovanni Batista Salvi, *il Sassoferrato* | *Virgen con el Niño Jesús dormido* | c 1650 | Óleo sobre lienzo | Fotografía:
Javier Hinojosa | 52944









Este tipo de representación en momentos de afecto e intimidad se difundió en el periodo medieval, cuando el cambio de prácticas religiosas promovido por las órdenes mendicantes durante los siglos XIII y XIV, transformó los símbolos de las imágenes sagradas. Después de las Cruzadas, la importación de iconos bizantinos originó un cambio en los códigos expresivos mediante la humanización de los personajes.

El tema asumió numerosas variantes que se clasificaron de acuerdo con las diferentes posiciones del Niño. El género tuvo particular auge durante el Renacimiento, sobre todo entre los pintores florentinos del siglo XV y en el Barroco, que apelando a los sentimientos, encendía la devoción en los fieles.

En un gesto sin tiempo, la imagen provoca empatía en el espectador, quien percibe el valor universal del amor de una madre hacia su hijo.

FC

Giovanni Battista Salvi, *il Sassoferrato*, atribuido | *María con el Niño Jesús dormido* | c 1650 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Agustín Garza | 52530



*La Virgen y el Niño
con santo de la Orden
de los Hermanos
Menores y donante*

Jacopo di Cione | c 1365 | Temple
y aplicación de hoja de oro sobre
tabla | Fotografía: Gisa Villanueva | 58018

Esta tabla con la Virgen en pie de cuerpo entero da cuenta de una composición bastante inusual para el siglo XIV. La proximidad de mejilla con mejilla entre la Madre y el Niño confiere a la obra una especial empatía y remite al modelo iconográfico originario de la Madona Eleúsa. Entre los iconos del siglo XII más conocidos en el Oriente cristiano destaca *La Virgen de Vladimir*, que debe su nombre a la ciudad al norte de Moscú en la Rusia central. En ambas obras se puede notar cómo la mirada de Jesús es serena y consuela a su Madre al anticipar cuánto tendrá que sufrir. El cuello de Jesús se presenta ligeramente hinchado por el hálito o «aliento», que contiene el Espíritu Santo dentro de sí mismo.

La obra, hoy en Museo Soumaya, anteriormente había sido atribuida por el especialista Richard Offner al Maestro del Retablo. Sin embargo Laurence Kanter, hacia 2019 después de haber examinado el panel de primera mano, ha concluido que se trata de una pintura temprana de Jacopo di Cione, lo que constituye una adición importante a un periodo de la carrera del artista sobre el que hay escasos datos biográficos.

La Virgen y el Niño
[a partir de la obra homónima
sita en la Galería Nacional de
Londres, Reino Unido]

**Daide Ghirlandaio o Davide di
Tommaso Bigordi** | c 1490-1500 |
Temple y oro sobre tabla | Fotografía:
Javier Hinojosa | 50545



Esta tabla muestra, con delicadísimas facciones y ataviada en rojo y azul, a la Virgen, quien sostiene al Niño de pie sobre un cojín de terciopelo. Dulcemente, la Madre del Salvador lo cubre con un velo de exquisita transparencia.

Hay una versión muy similar en la Galería Nacional de Londres, Reino Unido, realizada entre 1480 y 1490. En la obra británica, un árbol se eleva a la izquierda de la composición en el punto donde termina el sinuoso camino que corre detrás de la Virgen.

Los dedos alargados y las carnaciones en ambos personajes nos dejan frente a una de las más hermosas representaciones marianas del Renacimiento florentino. La especialista Jean Cadogan advierte que el drapeado en las telas y el estilo curvilíneo de sus figuras es más sutil incluso que en los trabajos de su hermano.

HP





La Virgen del juego

Variante de la Virgen de la ternura, el tema figurativo de la Madre de Dios quien juega con el Niño se desarrolló a partir de la *Theotokos Pelagonitissa*. La toponimia podría indicar el centro difusor del culto, es decir, la antigua región griega de Pelagonia. En la Edad Media se definía así al reino de Macedonia suroccidental y a su ciudad principal, la actual Bitola.

De las diferentes teorías acerca de su origen y difusión, la mayoría de los estudiosos está de acuerdo en afirmar que nació en el ámbito del arte oriental y que mediante la pintura bizantina llegó a Europa. En Italia el tema se interpretó con algunas modificaciones que enfatizaban el carácter amoroso y otorgaban un mayor dinamismo a la escena.

Si bien el icono original no sobrevivió al tiempo, hay réplicas de principios del siglo XIV, como la conservada en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas, que testimonian sus características principales. En la mayoría de los ejemplos la Madre carga al Niño en su brazo derecho, se inclina ligeramente hacia Él y a menudo lo toca con la izquierda; Jesús, usualmente con las piernas desnudas, tiene una actitud alegre y le toca la mejilla, el velo o incluso juega con su cabello. Destaca la expresión de la Virgen quien, lejos de sonreír, esconde cierta inquietud quizá por advertir el sufrimiento de la Pasión que le sería revelado por Simeón en el templo de Jerusalén.

FC

Giovanni di Paolo di Grazia | *Virgen y el Niño* | c 1470 | Temple y hoja de oro sobre tabla | Fotografía: Boris de Swan | 51991

La Virgen y el Niño con ángeles

Entre cortinas doradas y asomada a una ventana con su Hijo en brazos, aparece la Madre de Dios como una variante de la Virgen de la Ternura llamada «Virgen del Juego». Todo en el cuadro muestra la veneración florentina por la belleza. En el galón áureo de su manto, del lado derecho, se leen frases de la *Letanía lauretana*: *Estrella de la mañana, Reina del cielo*. Sobre la cabeza y en el lado izquierdo del manto: *Ave María, llena eres de gracia, el Señor esté contigo*.

En la composición el Niño, vestido como filósofo según las representaciones del Gótico italiano, ahora juega con el manto de su madre, se chupa el dedo y levanta un piecito, gestualidad que anticipa la del Renacimiento italiano. Cuatro ángeles rodean y observan la escena. Un espectador detrás podría ser un donante. Dos de los emisarios de Dios portan varas con flores de lirio, símbolos de la castidad de María.

La obra fue estudiada por Everett Fahy, quien la consideró cercana al Maestro de la Natividad de Juan, y así lo afirma en el libro, coordinado por Serenella Castri, *Il Maestro di San Miniato* de 1988. Fahy apoya en la actualidad la atribución al artista de San Miniato y señala que en algún momento, al ser intervenido, el rostro de la Virgen sufrió alteraciones.

EA









La Virgen adora al Niño dormido

En una composición de colores brillantes, destaca la mirada tierna de la Virgen quien observa al Niño y advierte el destino que tendrá. Este tipo de iconografía ya había sido presentada, aunque de manera esporádica, en 1400 por Jacopo della Quercia (1374-1438), Andrea Mantegna (1431-1506), Ambrogio da Fossano (1453-1523) y Bartolomeo Vivarini (1432-1499). Durante el *Cinquecento* el tema no gozó de mucha fama, pero hubo artistas como Giuliano Bugiardini (1475-1577), Sofonisba Anguissola (1532-1625) y Federico Barocci (1535-1612) quienes lo retomaron. Probablemente esta disminución en la demanda de la clientela no tuvo que ver con el sujeto sino con la manera en la que los artistas se aproximaban al tema. Posteriormente, la composición vertical y estática que se utilizaba en el pasado ya no podía ser aceptada en el Barroco que solía privilegiar las líneas en movimiento.

Fue gracias a Guido Reni (1575-1642), quien confirió cierto dinamismo a la escena, que se volvió a posicionar en el repertorio iconográfico; el lienzo de Giovanni Battista Salvi se inspiró en la composición del artista boloñés.

La demanda fue tal que llegó hasta los Alpes y a partir de entonces se observa un gran número de versiones. El Sassoferrato llegaría a pintar alrededor de 36 veces esta iconografía.

FC

Giovanni Battista Salvi, *il Sassoferrato* | c 1650 | Óleo sobre lienzo |
Fotografía: Javier Hinojosa | 3390

La Virgen del velo

La primera versión de la Virgen del velo fue realizada por el artista italiano Raffaello Sanzio entre 1509 y 1510 para la capilla funeraria familiar de Agostino Chigi. El óleo sobre tabla hoy forma parte de la colección del Museo Condé en el castillo de Chantilly, Francia. De acuerdo con la investigadora Alexandra Murphy, la obra de Museo Soumaya es idéntica a la versión hoy perdida que el artista realizara para el cardenal Raffaele Sansoni Riario en la Iglesia de Santa María del Popolo en Roma.

Tal como se aprecia en la iconografía de otros maestros italianos del Humanismo, el tratamiento de las líneas y el sentido del espacio *son capaces de crear una atmósfera cotidiana en santidad*, en palabras de Juan Plazaola s. J. Raffaello presentó una escena conmovedora de la Sagrada Familia en la que María aparece ataviada con un traje rojo intenso y un manto azul celeste –símbolos de martirio y de la eternidad–, frente al Niño Jesús. En disposición casi idéntica a la del maestro italiano, la Virgen –con un estilo más cercano al Manierismo por la expresión en el rostro, los dedos estilizados y la pincelada suave– ase el velo sobre un Niño de alongadas proporciones que da fulgor a la escena. Las líneas blancas de la almohada y de las sábanas sostienen al infante y se proyectan en el rostro amantísimo de su Madre. Tema concebido por Raffaello y luego abordado por distintas miradas, *La Virgen del velo* es símbolo de lo terrenal y lo divino.

HP

Seguidor de Raffaello Sanzio | c 1550-1600 | Óleo sobre tabla | Fotografía:
Javier Hinojosa | 7226









Madre de la humanidad Misionera del Nuevo Mundo

La tradición novohispana abrazó con fervor la devoción mariana. En el *entronque indígena* –como señala el investigador Jaime Cuadriello–, las herencias mesoamericanas encontraron tierra fértil. La figura de María resultó en un contrapeso femenino fundacional en la cosmología ancestral. La Virgen fue central en los discursos cristianos y en el Nuevo Mundo su imagen adquirió matices distintos a los europeos.

Madre de infinita misericordia, con ternura protegió y guio a una sociedad pletórica de tradiciones. El «zodiaco mariano» consteló el continente e incluso su regia presencia consoló a san Juan Diego en el cerro del Tepeyac.

Miguel Cabrera | *Virgen con el Niño en la Gloria* | c 1758 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Agustín Garza | 39291

Antonio Rubial en *Nueva España* señala que desde el primer contacto, la evangelización ya había recurrido a la veneración de distintas imágenes de María, una figura femenina que hiciera balance frente a la carga masculina de la Trinidad. De este modo, tanto el sincretismo ideológico como el primer cristianismo americano y las ideas de la Contrarreforma, favorecieron la más viva devoción a la Madre de Jesús, sin las categorizaciones formales de los lineamientos retóricos e iconográficos cristianos, pues en los derroteros estéticos criollos se fusionaron en amor.

Toda bondad y gracia, desde la *Tota Pulchra* hasta Santa María de Guadalupe, las representaciones manieristas, barrocas y del Tránsito al Neoclasicismo la muestran en franco cobijo del fiel. Sólida postura, entronizada, con aureolas y con frecuencia coronada con nimbos o regias joyas, carga a su Hijo, quien también está a su amparo. Lejos de las resoluciones estilísticas modernas de otras latitudes occidentales y con la herencia bizantina, su imagen se engrandece dentro de las composiciones.

De acuerdo con la tradición, María fue retratada en la santa ciudad de Roma por la mano de san Lucas. La versión bizantina inspirada en la obra del evangelista se conserva en la Basílica de Santa María del Popolo en Roma. Se le llamó «Virgen del Pópulo» debido a una inscripción que señala a la Madre del Hijo de Dios como «protectora del pueblo». Fue una de las prístinas devociones marianas que permaneció en los siglos virreinales y convivió con la Virgen de la Luz, quien intercede ante su Hijo por la salvación de las ánimas.

No hubo artista novohispano que no dedicara sus empeños a María, la abogada de los pobres, enfermos y desamparados. Por lo general Ella mira de frente a su pueblo, a quien le entrega a su Hijo. Jesús sostiene el libro sagrado y en unión mística ambos recuerdan el *Ángelus* que canta:

*Y el Verbo se hizo carne.
Y habita entre nosotros.
Ruega por nosotros, santa Madre de Dios.
Para que seamos dignos de alcanzar las
promesas de Nuestro Señor Jesucristo.*

José de Páez | *Virgen del Carmen* | 1776 | Óleo sobre lámina de cobre | Fotografía: Javier Hinojosa | 3561





REFUGIUM PECCATORUM



Virgen con el Niño

El uso del alabastro en la Península Ibérica se conoce desde la etapa celtíbera. Las modernas excavaciones arqueológicas arrojan restos de diversas piezas como lápidas, placas o urnas para cenizas. Uno de los artistas de esta región fue Jordi de Déu, «Jorge de Dios», de origen griego, fue alumno del escultor Jaime Cascalls (1341-1377/1379). Sus trabajos más importantes los realizó en Barcelona y Lleida, pero la investigadora Emma Liaño Martínez afirma que, debido a sus encargos, viajó también a las ciudades de Zaragoza, Poblet y Tarragona.

Esta bellísima pieza, similar a los trabajos de Aloy de Montbray (c 1300-1377/1378), presenta un fragmento de la firma del artista en la parte anterior de la base «Jo[...] Dios». El rostro de María es ecuánime. Encarna la *Mater amabilis* que se acentúa con la fina línea de sus ojos almendrados, el gesto dulce de la Reina del Cielo. El Gótico internacional transformó los relieves y así la escultura medieval catalana mantuvo el gesto próximo de amor.

DE

José de Páez | *Nuestra Señora del Refugio* | c 1750-1785 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 39055

Jordi de Déu | c 1385-1390 | Talla en alabastro monocromado con aplicación de oro a pincel; corona de latón | Fotografía: Javier Hinojosa | 13677

La Virgen y el Niño con dos ángeles

Esta tabla, una obra temprana de Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, fue parte del panel central de un altar. Aunque ahora se encuentra dividida, debió de exhibir a una Virgen entronizada, en tamaño completo, rodeada por ángeles.

En ella sobresale el estilo decorativo y fino del artista, sutil y fluido en formas. En el colorido dorado muestra el refinamiento sienés que se combina con el peso y el modelo de las figuras que provienen de la escuela florentina.

En la vestimenta del Niño se ven aún los restos de una cobertura original de plata dorada. Algunos residuos pueden ser detectados. El resto de la obra del altar no ha sido localizado aunque un políptico similar se encuentra en la Pinacoteca Nacional de Siena, firmado y fechado por el artista en 1362.

El autor fue uno de los pintores y miniaturistas líderes de la Escuela sienesa. Su estilo es cercano al de su colaborador Lucca di Tomme –a quien fuera atribuida la obra con anterioridad–, y mantiene la influencia de Simone Martini, en especial de los hermanos Lorenzetti, de cuyo taller pudo haber sido aprendiz.

EA

Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci | c 1350 | Temple y oro punzonado sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa | 39212





La Virgen y el Niño entronizados con los santos Juan Bautista, Pablo, Pedro, Tomás y ángeles músicos; en la predela: Cristo Varón de Dolores, flanqueado por la Virgen María, san Juan Evangelista y dos santas mártires

El Maestro de la Misericordia representó a la Virgen entronizada dentro de un arco ojival dorado, característico de la tradición medieval; las figuras simbólicas, al no buscar el realismo, son frontales, planas e hieráticas. La cabeza de la Madona está ligeramente curvada; su inclinación anima la postura monumental y fija el cuerpo. Sobre el regazo de su Madre, el Niño es más rígido; el juego de miradas y manos la lleva a ser también una Virgen de la ternura y simboliza el infinito amor entre ambos.

De acuerdo con el canon de la época, la proporción de los personajes que se encuentran a los lados es menor a la de la Virgen, lo que demuestra la sublime jerarquía de la Rosa mística. El artista representó en una composición triangular la escena principal y la dotó de espiritualidad. A los lados se hallan Pedro y Pablo, quienes miran a la Virgen; frente a ellos, Juan el Bautista y Tomás. El llamado Maestro de la Misericordia integró a dos ángeles músicos en la parte inferior para complementar la escena. En la predela se admira además a Cristo como Varón de Dolores, considerado en el Antiguo Testamento como prefiguración del Mesías. A los lados, María con el discípulo amado, Juan Evangelista, quienes se encuentran flanqueados por dos mártires.

MO





La Virgen y el Niño entronizados con los santos Juan Bautista, Pedro, Lorenzo, Zenobio, Catalina de Alejandría, Lucía, Antonio Abad y Eustaquio, con ángeles

En la tabla dedicada a la Virgen María, el autor retomó características de los manuscritos iluminados y transmitió una calidad cromática típica de los albores del Gótico internacional. Los santos portan sus atributos y están ubicados en un plano menor que el de la Madre y el Salvador, quien sostiene un jilguero.

El ave con frecuencia fue representada en la iconografía cristiana como símbolo del alma, que queda vinculada con la vida terrenal. Aquí, el acto de amor divino de enviar al unigénito a la tierra.

Los tonos azules y rojos, junto con la aplicación de oro, se funden en una arquitectura espacial con el arco apuntado. En el fondo se observa otro rasgo típico de esta época: los ángeles de alas coloreadas llevan instrumentos musicales y las orlas doradas encuadran la escena.

Durante el siglo XIV las escuelas sienesa y florentina desarrollaron un estilo completamente alejado del bizantino. Las representaciones fueron más terrenales y de mayor calidad lumínica. Los cuerpos difieren en

tamaño debido a que el fondo era más importante que la forma.

El reconocimiento del maestro anónimo se debe a la predela del retablo *El nacimiento de la Virgen María* (c. 1365-1370), sito en el Museo Ashmolean de Oxford, Reino Unido. Dicha obra fue atribuida al pintor Andrea di Cione di Arcangelo, *l'Orcagna* (1308/1320-1368), con quien el Maestro de la Predela de Ashmolean había estudiado hacia 1360. Gracias a Laurence Kanter, curador de la Galería de Arte de la Universidad de Yale, Connecticut, los EE. UU., se sabe que entre 1367 y 1368 trabajaron juntos en el tríptico de San Mateo, actualmente en la Galería de los Oficios en Florencia, Italia. Tras la muerte de Arcangelo trabajó con su hermano, Jacopo di Cione; ambos colaboraron en la serie *La Crucifixión* (1369-1370) de la Galería Nacional de Londres. Después de algunos años logró realizar trabajos independientes como el tríptico que resguarda la Pinacoteca Vaticana y esta obra de Museo Soumaya.Fundación Carlos Slim.

DE

Maestro de la Predela de Ashmolean | c. 1365-1370 | Temple sobre tabla con aplicación de hoja de oro punzonada | Fotografía: Javier Hinojosa | 51761

La Virgen y el Niño con san Juan Bautista

Los Evangelios Apócrifos profundizan en detalles que reflejan la tradición oral de los primeros tiempos cristianos. Estos textos han sido analizados y dimensionados a lo largo de los siglos y han llamado la atención de muchos artistas que encontraron en ellos un rico imaginario, fuente de inspiración para sus obras.

Los Apócrifos de la Natividad y de la Infancia están conformados por seis libros: *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio del Pseudo Mateo*, *Libro de la Natividad de María*, *Evangelio de Tomás*, *Evangelio árabe de la infancia* e *Historia de José el Carpintero*. El texto del Pseudo Mateo debe datar del siglo VI y fue el que con mayor alcance se difundió en Occidente.

No obstante, aunque ni los canónicos ni los apócrifos relatan el encuentro de Jesús con su primo hasta que son adultos, en obras como estas el simbolismo que esconden bebe directamente de los textos que no llegaron a formar parte de las Sagradas Escrituras. Dichas pinturas también se han llamado de un modo más entrañable: *La Virgen, el Niño y san Juanito*, y resultan en magníficos ejemplos de la mística humanista. María en su bondad presenta a su Hijo al mundo y el Bautista lo reconoce como el Hijo de Dios.

HP

Michele di Ridolfo del Ghirlandaio | c. 1540 | Temple y óleo sobre tabla. Marco de madera tallada con aplicación de hoja de oro | Fotografía: Alejandra Villela | 51165









*La Virgen y el Niño con el pequeño
san Juan Bautista, y unos ángeles que
dan vueltas por encima*

La iconografía de la tabla, como la de muchas obras de este periodo, es muy compleja y llena de pequeños símbolos, a la manera de un código criptográfico que debe de ser leído con detenimiento. Toda la composición podría quedar encerrada en pequeños triángulos: la piedra, los pliegues del manto mariano, las piernas de Jesús; el más importante de todos es el que forman los cuerpos de María y su Hijo. La repetición de esta figura hace énfasis en el misterio que se revela.

El pequeño Bautista viste la piel de un camello, referencia iconográfica a las pobres vestiduras que portará cuando sea mayor y marche al desierto. La cruz de carrizo anuncia el sufrimiento final; las manos de san Juan acercan al corazón tan portentoso emblema. La curiosidad y transparencia de la mirada se dirige a su primo, mientras María observa a su Hijo con dulzura maternal. De hecho, dos suaves líneas del manto de la Virgen continúan el recorrido visual del espectador desde la cruz, hasta los rostros de la Madre y el Niño.

Jesús está cubierto con un paño azul, el color que distingue al Espíritu Santo y a la realeza. En otras ocasiones se cubre con uno blanco que evoca al sudario que llevará en el sepulcro. A pesar de tener una actitud de juego, a través del gesto disuelto de la mano derecha parece presentar al mundo a María, como madre de la Iglesia, fuente de consuelo y eterno amor. Al mismo tiempo bendice al orbe con sus dedos pulgar, índice y medio, que de nuevo evocan a la autoridad de la Santísima Trinidad.

AM

La Virgen y el Niño con la corona de espinas y tres clavos

María es la estrella de la mañana y en su manto, la potencia de luz irradia amor a la humanidad. Sin los nimbos áureos o los atributos, estaríamos ante una madre quien carga de manera natural a su hijo desprovisto de ropas y pañales. Son los símbolos de herencia medieval los que vaticinan el ciclo cristiano. No hay indicio de que María conociera el futuro del Redentor, pues fue hasta la presentación de Jesús en el templo cuando la profecía de san Simeón, *una daga de dolor atravesará tu alma* (Lucas 2:35), anunciara la entrega máxima. El arte Gótico ya había incorporado elementos para enfatizar el papel de María. Aquí, en misericordia, entrega a Jesús al mundo. Él, con mirada taciturna, lleva su manita al oído, pues su escucha es infinita. *El gesto*, de acuerdo con Juan Plazaola, s. J., *alude al sacramento de la confesión*, que se subraya con la corona de espinas y los tres clavos con los que se sujetó al Hijo del Hombre en la cruz. Imagen moderna que busca mover la piedad del fiel para que mediante el reconocimiento de la falta y su arrepentimiento, pueda expiarla y alcanzar el perdón.

AM

Sandro Botticelli | 1477 | Temple y óleo sobre tabla | Fotografía:
Alejandra Villela | 51177



objetos encontrados en las dos Ciudades destruidas por el fuego del Vesuvio,

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Concha Miramón da cuenta de los tesoros del actual Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, fundado por Fernando I de las Dos Sicilias, y que fue inaugurado el 22 de febrero de 1816.

En la pequeña Capilla contigua á la grande, se encuentra la tumba de Juan Bautista Minutolo que murió el año 1580 y que fue el último descendiente del cardenal Enrique Minutolo; este monumento es de gran valor por la riqueza de sus mármoles y por tener encima la estatua en pie y con armadura de Juan Bautista Minutolo. También se conservan allí trece retratos de Cardenales y once de arzobispos y Prelados todos pertenecientes á la familia Minutolo desde el 1061 hasta el 1468./ Otro lugar que no carece de interez, tanto histórico cuanto artístico, visitamos mi esposo y yo en Nápoles y fue la Capilla de San Severo llamada vulgarmente Santa Maria dei Sangro: esta fue construida el año 1590 por Francisco de Sangro Principe de San Severo para Capilla de su Palacio. El año 1613 Alfonso de Sangro Patriarca de Alejandria y Arzobispo de Benevento, la engrandeció y convirtió en sepultura de familia y mas tarde el Principe de San Severo la llenó de esculturas. La mas notable de estas, es la de un Cristo muerto cubierto con un velo del mismo mármol, bajo el cual se dibujan perfectamente las formas la espresion y

hasta las venas del santo cuerpo del Señor:/ A los lados del Altar Mayor hay dos esculturas que representan el desengaño y el pudor: la primera está metida dentro de una gran red que la rompe la razon la segunda la del pudor, está casi desnuda, lo cual no está en armonía con el titulo que lleva y que el artista quiso malamente representar./ Sobre la puerta principal de la entrada de la Capilla, está un sarcofago de mármol, cuya tapa está entre abierta, y se ve salir de ella, la cabeza, una pierna, y el brazo de un guerrero empuñando una espada en aptitud de salir de allí. Este personaje es el Principe Francisco de Sangro Duque de Capua, el cual luchando con los franceses el año 1300, perdió su fortaleza de Capua y despues de muchos dias de tenerla sitiada sin poderla tomar, se valió de su ingenioso ardid para reconquistarla. Puesto de acuerdo con sus mas fieles compañeros de armas, hizo correr la voz de su muerte y llegada esta noticia á oídos de sus enemigos, se les pidió el favor de permitir que el Principe fuese sepultado en su Ducado en Capua de donde era Señor; el Gefe frances lo concedió; y metido el Duque en una caja mortuoria fue trasportado á la

fortaleza seguido de sus principales gefes y de gran numero de soldados; asi permaneció 24 horas despues de las cuales según estaba convenido, salió del feretro y emprendió con tanto ardor la lucha y con tan buena suerte, que logró alrrojar de la fortaleza á sus enemigos./ El Museo de Napoles, llamado antiguamente Museo Borbonico, es de gran interez por los broncees esculturas, frescos y otros muchos objetos encontrados en las dos Ciudades destruidas por el fuego del Vesuvio, Herculano y Pompeya. Todos esos objetos representan sujetos mitológicos, y son de un valor in/calculable por su estado de conservación y su antigüedad./ En las salas donde estan las cosas de Pompeya se ven camas de fierro semejantes á las que úsamos en nuestros dias, sillas, candelabros, lámparas de bronce, objetos de cosina y otros diferentes mue/bles; tres grandes salas ocupan los objetos de oro y plata, aretes, pulseras, cadenas, anillos y multitud de collares y de otras prendas de valor./ En otra sala se ve trigo, la arina, la lenteja, el pan y otros muchos comestibles; se ven tambien alli los colores con que pintaban sus graciosos frescos y los pinceles carbonizados. El pan con el nombre del panadero/ Muy notable la colección de papiros; mas de tres mil de esos documentos fueron encontrados en una biblioteca de la desgraciada Ciudad de Herculano; es/ tando todos esos papiros enrrollados y casi

carboni/zados, no era posible abrirlos; pero gracias al inteligente e ingenioso Padre Piaggi que inventó una maqui/na con ese objeto, se pudieron desenrollar mas de mil ochocientos: estos papiros estan escritos en lengua griega y pertenecian al epienreo Phélodeme primer siglo antes de Nuestro Señor Jesucristo. Pero entre todos los tesoros de arte y antigüedad que ensierra aquel museo el que mas llama la atencion, es la colosal escultura del Toro Farnecio¹ encontrado en Roma en las termas de Caracala el año 1546. Esta escultura fue hecha de un solo pedazo de marmol por dos escultores griegos de la Isla de Rodas Apollonuis y Taurisco,² inspirados por una tragedia por el poeta griego Eurupide.³



Memorias manuscritas de Concepción Lombardo de Miramón | Capítulo VII: "Mi primer viage á Europa" | Fondo DCCCII-2.7 | 1859-1917 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim

La paleografía es autoría de quien escribió este artículo; es literal y respeta la ortografía del documento primario. Las abreviaturas se han desatado y para señalarlas se han subrayado. Las diagonales indican cambio de renglón



¹ Parte de la colección Farnesio descubierta de acuerdo con Giorgio Vasari en las termas de Caracalla. *Toro Farnesio* se trata de la mayor escultura en bulto redondo de la Antigüedad clásica y aborda el suplicio de Dirce. Los hijos de Antíope, Anfión y Zeto, para vengar las ofensas a su madre, ataron a Dirce a un toro salvaje, que la arrastró hasta matarla.

² Apolonio fue un escultor de la Escuela de Rodas del siglo II a. C., discípulo de Menécrates de Rodas y compañero y amigo de Taurisco de Tralles.

³ Eurípides (Flía o Salamina, c 484/480 a. C.-Pella, 406 a. C.).





MUSEO SOUMAYA.FUNDACIÓN CARLOS SLIM

DIRECTORIO EDITORIAL

Ing. Carlos Slim Helú
Presidencia

Soumaya Slim Domit
Consejo Editorial

José Fausto Cota Chirino
Dirección General

Alfonso Miranda Márquez
Dirección

Raquel Gutiérrez Morales
Coordinación Editorial

TEXTOS

Alfonso Miranda Márquez (AM)
✉ @A_mirandam

Ana Paula Robleda Betancourt (AR)
✉ @AnaPau_Rb

Dania Escalona Ruiz (DE)
✉ @DannStairs

Eva María Ayala Canseco (EA)
Francesca Conti (FC)

✉ @franconti17

Héctor Palhares Meza (HP)

Laura Adriana González Eguarte (LG)
✉ @CrazyLaurita

María de Lourdes Olmos Rodríguez (MO)

María del Sol Piñeiro Martínez (SP)
✉ @DelPineir

Mónica López Velarde Estrada (ML)

Raquel Gutiérrez Morales (RG)
✉ @raquetadetenis

REALIDAD AUMENTADA

Carlos E. Reyna Camacho
✉ @MxCarlosReyna

Ilce S. Velázquez Hernández
✉ @ilce_velher

DISEÑO EDITORIAL

Adriana Sosa Herrera
✉ @Bambucha

Diana Muñoz Mondragón
✉ @mumdi41

Nohemí Gómez Mendoza
✉ @NOHEM_GM

Vidal Olivera Cruz
✉ @voc_01

Anónimo lombardo | *La Virgen y el Niño con san Juan Bautista niño* | c 1550-1600 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Željko Tomić Tomy Croata

Portada: Anónimo flamenco | *Virgen de la leche coronada por ángeles* | c 1480-1500 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Agustín Garza | 58949

Contraportada: Michele di Ridolfo del Ghirlandaio | *La Virgen y el Niño con san Juan Bautista niño* | c 1550 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Agustín Garza | 4190

