

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

010917
7
2EJ

JOSE JUAREZ EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVII

TESIS QUE PRESENTA

Ester

NELIDA SIGAUT VALENZUELA

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ELISA VARGASLUGO
AGOSTO DE 1995



FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A mis amigos en México
con cariño y gratitud

José Juárez in Mexican Painting of the 17th Century

This dissertation is dedicated to the study of a Mexican painter who worked in Mexico City in the 17th century: José Juárez (1617-1661). He was a member of an important artistic dynasty which began with his father, Luis Juárez, (- 1639); continued by José Juárez; later by his son-in-law, Antonio Rodriguez; and finally by his grandchildren, Juan and Nicolas Rodriguez Juárez. This work was completed by original research using primary sources and offers the first complete catalog of the life and work of José Juárez. The importance of the study rests in its treatment of the artistic phenomenon of mid-17th century Mexican painting which was analyzed using the opposing concepts of tradition and modernity. The conflict which was eventually resolved by the generation that followed the artist.

JOSE JUAREZ EN LA PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVII

INTRODUCCIÓN.....I

CAPITULO I

La influencia de la Iglesia en la producción figurativa.....1

La Iglesia Católica y las imágenes.....3

La Iglesia en España: el largo proceso de reforma.....23

La normatividad eclesiástica.....31

El decreto tridentino sobre las imágenes

 antecedentes.....36

 orígenes del decreto.....42

 el decreto sobre las imágenes.....44

La puesta en práctica del Concilio.....50

 ambiente tridentino en la Nueva España.....54

CAPITULO II

La identidad artística periférica: entre la tradición y la modernidad.

El concepto de tradición y la validez de su aplicación en el ámbito de la historia del arte colonial.....71

La pintura en España durante los siglos XVI y XVII.....85

El "zurbaranismo".....120

Sebastián López de Arteaga.....126

Otro ingrediente en la forja de la

FALLA DE ORIGEN

tradición: el uso de los grabados.....131

CAPITULO III

La Ciudad de México y el oficio de pintar.....161

Una revisión historiográfica.....166

Lo viejo más lo nuevo: un ensayo biográfico.....175

CAPITULO IV

La fortuna crítica de José Juárez.....201

CAPITULO V

Análisis de recursos y características plásticas
en la obra de José Juárez.....239

1.la primera época: de 1640 a 1650.....240

2.la segunda época: de 1650 a 1660.....266

CONCLUSIONES.....I a XII

CATALOGO RAZONADO.....341

1. OBRAS SEGURAS DESAPARECIDAS

1.1 DOCUMENTADAS DESAPARECIDAS

1. ARCO TRIUNFAL PARA EL INGRESO DEL ARZOBISPO FELICIANO DE
VEGA.1641.....343

2. RETABLO PARA LA CAPILLA DE LA CENA DE LA CATEDRAL DE
MÉXICO. 1650.....350

3. TRABAJOS DE PINTURA PARA EL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN,
.....355

4. TRABAJOS DE PINTURA PARA LA CONGREGACION DE SAN PEDRO,
1659..... 356

5. RETRATO DE JUAN DE LEYVA, CONDE DE BAÑOS. 1660-
1661.....357

6. RETRATO DE LA CONDESA DE BAÑOS, 1660-61..... 362

7. RETRATO DE DON PEDRO DE LEYVA, 1660-61..... 366

8. RETRATO DE DOÑA MARIA DE ALENCASTRE, 1660-61..... 370

9.	RETRATO DE NIÑA, 1660-61.....	371
10.	RETRATO DE NIÑA, 1660-61.....	372
11.	RETRATO DEL DUQUE DE FERNANDINA, 1660-61.....	372
12.	NUESTRA SEÑORA DE CONSTANTINOPLA, 1660-61.....	373
13.	RETRATO DE SIMON ESTEBAN BELTRAN DE ALZATE, 1660-61	377
1.2 FIRMADAS DESAPARECIDAS		
14.	JESUS DANDO LA HOSTIA A UNA SANTA, 1640.....	379
15.	NIÑO JESUS Y SAN JUAN, 1642.....	380
16.	ADORACION DE LOS MAGOS, S/F.....	380
2. OBRAS SEGURAS		
2.1. FIRMADAS Y FECHADAS		
17.	SAN ALEJO, 1653.....	386
18.	ADORACION DE LOS REYES, 1655.....	394
19.	LA SAGRADA FAMILIA, 1655.....	403
20.	LA DOLOROSA, 1655.....	411
21.	SAN FRANCISCO RECIBIENDO LA REDOMA, 1658.....	415
22.	RETRATO DEL OBISPO BARRIENTOS LOMELIN, 1659.....	422
2.2 FIRMADAS SIN FECHA		
23.	SAN BUENAVENTURA.....	426
24.	APARICION DE LA VIRGEN A SAN FRANCISCO.....	431
25.	SANTOS JUSTO Y PASTOR.....	448
26.	SAN AGUSTIN.....	461
27.	EL CALVARIO.....	464
28.	ADORACION DE LOS PASTORES.....	472
3. OBRAS ATRIBUIDAS		
29.	MILAGRO DE SAN FRANCISCO.....	481
30.	MILAGROS DEL BEATO SALVADOR DE HORTA.....	490
31.	COMUNION DE SAN BUENAVENTURA.....	500
32.	NUESTRA SEÑORA DE CONSTANTINOPLA.....	510
33.	SAN FRANCISCO CONFORTADO POR UN ANGEL.....	513
34.	SAN LORENZO.....	515
35.	EL MARTIRIO DE SAN LORENZO.....	518
36.	REY DE BURLAS.....	524
37.	ENCUENTRO DE JESUS CON LAS SANTAS MUJERES.....	529
38.	LA ORACION EN EL HUERTO.....	536
39.	SAN AGUSTIN.....	539
40.	ADORACION DEL SANTO NOMBRE DE JESUS.....	544
41.	SAN FELIPE NERI.....	548
42.	LA FLAGELACION.....	550
43.	LA ADORACION DE LOS REYES MAGOS.....	552

4.	ATRIBUCIONES DESMENTIDAS	
44.	ALEGORIA GUADALUPANA.....	552
45.	CENACULO.....	554
46.	INMACULADA CONCEPCION.....	555
47.	IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.....	560
48.	SAN ANTONIO CON EL NIÑO Y LA VIRGEN.....	562
49.	DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.....	563
5.	OBRAS DESAPARECIDAS CON UNA UNICA REFERENCIA BIBLIOGRAFICA	
50.	LA APOTEOSIS DE SANTA ROSALIA.....	565
51.	PRESENTACION DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO.....	566
52.	VIRGEN DE LOS DOLORES.....	566
53.	LA INVENCION DE LA SANTA CRUZ SAN LORENZO MOSTRANDO A LOS POBRES, LOS TESOROS ANANIAS VOLVIENDO LA VISTA A SAN PABLO LA CURACION DEL PARALITICO EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN.....	567
6.	FIRMAS DUDOSAS	
58.	SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA.....	567
59.	SAN ILDEFONSO.....	569
60.	SANTA TERESA.....	570
7.	ATRIBUIDAS AL TALLER O A DISCIPULOS	
61.	PRIMER MILAGRO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.....	574
62.	CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS.....	576
8.	UN HOMONIMO: JOSE JUAREZ	
54.	TRANSITO DE SAN JOSE.....	578
55.	LA ANUNCIACION.....	579
56.	EL TALLER DE NAZARETH.....	582
57.	SAN CRISTOBAL.....	582

APENDICE DOCUMENTAL

Doc.N°1 1609	
Casamiento de Luis Juárez con Elena López (ASM).....	585
Doc.N°2 1617	
Acta de Bautismo de José Juárez y sus hermanas (ASM).....	585
Doc.N°3 1638	
Contrato de aprendiz entre Miguel Mateo Xuárez, indio, y el maestro de pintor Pedro de Oyanguren.....	586
Doc.N°4 1639	
Extracto del testamento de doña Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez.....	588
Doc.N°5 1639	
Contrato de aprendiz entre Pascual Lucas Perez, indio, con el maestro de pintor Diego Xuárez, indio.....	590
Doc.N°6 1641	
Extracto del codicilo al Testamento de doña Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez.....	593
Doc.N°7 1641	
Contrato del arco triunfal para el ingreso del arzobispo Feliciano de Vega (AN).....	594
Doc.N°8 1646	
José Juárez, albacea y heredero de su madre difunta, pide licencia para hacer inventarios.....	598
Doc.N°9 1646	
Contrato de aprendiz de Lucas de la Coba y José Juárez, maestro de pintor (AN).....	600
Doc.N°10 1648	
Contrato para de Pedro Ramírez para la construcción de un retablo para la iglesia de San Antonio en Querétaro, con pinturas de José Juárez o Fray Diego Becerra (AHQ).....	603
Doc.N°11 1648	
Cotejo del testamento de Elena de Vergara (AACG-IIE).....	604

Doc.N°12 1650	
Contrato de un retablo para la capilla de la Cena de la	
catedral de México (ACVI).....	605
Doc.N°13 1652	
Contrato de Juan Salguero para hacer un retablo en la iglesia	
de la Consolación, del Colegio de San Juan de Letrán.	
(AN).....	611
Doc.N°14 1652	
Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás	
Becerra. (AN).....	613
Doc.N°15 1652	
Contrato de aprendiz de Joseph de Salcedo con Florián de	
Salazar. (AN).....	616
Doc.N°16 1657	
Contrato de aprendiz de Diego Antonio, indio, con Diego	
González Elías, maestro de pintor (AN).....	619
Doc.N°17 1657	
Contrato de arrendamiento de una casa por José Juárez	
(AN).....	622
Doc.N°18 1658	
Testamento de Isabel de Vergara (AN).....	624
Doc.N°19 1658	
Trabajo en las cárceles y tribunal de la Inquisición (AGN)	
.....	633
Doc.N°20 1659	
José Juárez vende dos esclavos (AN).....	635
Doc.N°21 1659	
Trabajo de dorados para la Congregación de San Pedro	
(AHS).....	637
Doc.N°22 1661	
Testamento de José Juárez (AN).....	639
Doc.N°23 1662	
Isabel Contreras, viuda de José Juárez, compra un esclavo	
(AN).....	645

Doc.N°24 1662	
Contrato de aprendiz entre Juan de Curiel y Baltasar de Echave, maestro de pintor (AN).....	648
Doc.N°25 1662	
Contrato de aprendiz entre Diego Delgado y Antonio Rodríguez, maestro de pintor (AN).....	650
Doc.N°26 1664	
Demanda de Isabel de Contreras, viuda de José Juárez, contra el conde de Baños (AGI).....	652
Doc.N°27 1672	
Información matrimonial producida por Juan de Amarilla, quien cita como testigos a Nicolás López Jardón y a Joseph de Arriola. (AGN).....	695
Doc.N°28 1677	
Isabel de Contreras vende un esclavo (AN).....	697
Doc.N°29 1690	
Muerte de Isabel de Contreras, viuda de José Juárez (ASM).	700
Doc.N°30 1702	
Muerte de Antonia Juárez, viuda de Antonio Rodríguez (ASM).....	700
Doc.N°31 1928	
Oferta de venta de San Francisco con la redoma (AACG-IIE).	701
Doc.N°32 787	
II Concilio de Nicea (VII Ecuménico, contra los iconoclastas).Definición sobre las sagradas imágenes y la tradición. Sesión VII.....	702
Doc.N°33 1563	
Concilio de Trento. De la invocación, veneración y reliquias de los santos y sobre las sagradas imágenes.....	704
Doc.N°34 1564	
Profesión Tridentina de Fe.[De la Bula de Pío IV, Iniunctum nobis, de 13 de noviembre de 1564.....	708

Doc.N°35 1555
I Concilio Provincial Mexicano. Capítulo XXXIV. Que no se pinten Imágenes, sin que sea primero examinado el Pintor y las pinturas que pintare.....709

Doc.N°36 1565 II
Concilio Provincial Mexicano. Capítulo I. Que los Prelados guarden y manden guardar lo ordenado y mandado por el Santo Concilio Tridentino.....711

Doc.N°37 1585
Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Título II y Título XVIII.....711

BIBLIOGRAFÍA.....715-726

CUADRO COMPARATIVO

CATALOGO FOTOGRAFICO

BIBLIOGRAFIA.....715-726

CUADRO COMPARATIVO

LISTA DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCION

Este trabajo está dedicado al estudio de un pintor del periodo novohispano, José Juárez, que durante años atrajo la atención de los interesados y estudiosos del tema, pero a quien todavía no se le había dedicado un estudio integral. Por supuesto que esa no fue la única motivación para emprender esta investigación: en realidad, José Juárez atrapó mi atención desde que comencé a estudiar la pintura novohispana, por lo tanto tengo un cariño e interés especial por el tema.

Si algún valor tiene esta tesis es el haber concentrado toda la información que he podido localizar sobre el pintor y su obra que se reúne por primera vez. Los instrumentos básicos de la investigación fueron el Catálogo Razonado de su obra, así como el Apéndice Documental, donde se encuentran los documentos con los que pude organizar las noticias que lo sitúan como individuo y como pintor en la ciudad de México desde 1617 hasta su muerte acaecida entre diciembre de 1661 y junio de 1662. Avanzo entonces con la explicación de las coordenadas espacio-temporales de mi investigación que se situó en dicha ciudad, y una temporalidad muy concreta establecida por las fechas de su nacimiento y muerte.

Una exhaustiva revisión historiográfica permite ver la forma en que él y su obra fueron vistos desde el siglo XVII, así como los recursos plásticos que utilizó para expresarse.

Convertir toda esta información en una tesis fue lo que me obligó a plantearme ¿qué importancia tuvo José Juárez en el global de la producción del siglo XVII? ¿por qué ha sido considerado uno de los pintores más importantes de la Nueva España? ¿quienes llegaron a esta conclusión lo hicieron solamente por juicios estéticos? ¿existe una relación con Baltasar de Echave Orio a quien se considera el otro gran exponente de la escuela novohispana? ¿existió tal escuela? ¿cuáles son sus características? ¿cuáles fueron los factores que incidieron en la producción de imágenes durante la época novohispana?

Para tratar de contestar estas preguntas organicé todo mi material de investigación en torno a dos problemas centrales: la normatividad vigente que ponía los límites a la actividad plástica y la forma en la que José Juárez respondió a las condiciones del medio. La respuesta me condujo a pensar que la producción de José Juárez se basó en el conflicto entre la tradición y la modernidad, que él se formó en los límites de una tradición local consolidada a la que contribuyó, pues ayudó a construir lo que he llamado una identidad artística periférica. El conflicto no se resolvió en José Juárez, sino en la generación

siguiente: el problema no era solamente estético, sino que cargaba con la complejidad propia de la imaginería religiosa. A esa complejidad de fondo y forma dediqué gran parte de este trabajo.

La pintura mexicana de la época novohispana fue foco de mi atención desde que era una joven estudiante de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. No imaginé que algún día sería uno de mis principales intereses académicos. Sin embargo, desde que llegué a México, hace ya dieciséis años, ocupa un lugar cada vez más importante de mi vida profesional. En estos años transcurridos he tratado de ver y aprender. No sé si logré plasmar en esta tesis mi cariño hacia mi objeto de estudio, mi preocupación por encontrar nuevos caminos y formas de explicación. He tenido la ayuda y comprensión de mucha gente con la he establecido una enorme deuda de gratitud. El primer lugar lo ocupa la directora de esta tesis, Dra. Elisa Vargaslugo, cuya paciencia llevé hasta sus últimas posibilidades, para ella mi pública disculpa y mi agradecimiento. Gracias a su aval académico, en 1986 me incorporé como profesora-investigadora del Centro de Estudios de las Tradiciones y luego al Centro de Estudios Históricos del Colegio de Michoacán. Las autoridades y compañeros del Colegio me acompañaron decididamente en este proceso cuyos resultados

hoy presento, convertidos en una tesis dedicada al estudio
de este importante pintor del siglo XVII: José Juárez.

CAPITULO I

LA INFLUENCIA DE LA IGLESIA EN LA PRODUCCIÓN FIGURATIVA

Cuando se trabaja con imágenes producidas por y para el culto católico, a veces se olvida el profundo y complejo debate que se ha desarrollado sobre el tema de la imagen a lo largo de la vida de la Iglesia. Los historiadores de arte no siempre tenemos el conocimiento adecuado sobre el sentido de las imágenes en la Iglesia Católica. El objetivo de este capítulo no es retomar el debate sobre cuestiones muy discutidas, - aunque se revise con un cierto detenimiento la relación entre el arte y el Concilio de Trento -, sino tratar de mostrar que estos problemas histórico-artísticos tienen una mayor complejidad de la que a veces se ha mostrado. La normatividad tridentina sobre la producción de imágenes, así como el uso del concepto Biblia Pauperum, ambos tan frecuentados por los historiadores de arte, no han sido aplicados de igual manera ni sobre tablas rasas: en cada caso, se han manifestado según las distintas épocas, los medios, los grupos y autores. Por eso es fundamental conocer el trasfondo cultural al que se integran los conceptos, para no despojarlos de su contenido histórico.

Con cierta frecuencia se ha olvidado que el problema de las imágenes en la vida de la Iglesia se desarrolló en la larga duración y que por lo tanto cuando se estudia una

época específica, hay que tener conciencia de la necesaria integración a una cadena de discusiones, de decisiones teológicas y de cuestiones que tocan el ámbito del derecho canónico. Esto implica la necesidad de no ignorar esta tradición cultural, y dentro de la misma un punto nodal de la discusión sobre las imágenes desarrollado a lo largo de la historia cristiana: la relación entre la representación y las Escrituras.

Como he dicho, el debate tiene una larga historia pero para la época de estudio de esta tesis, sólo voy a considerarla desde la segunda mitad del siglo XV, cuando se produjo un cambio fundamental para el desarrollo del arte cristiano. Este cambio se desarrolló desde una posición según la cual una imagen, independientemente de su posibilidad de reproducir plenamente el contenido del texto bíblico, posee una capacidad persuasiva, y por lo tanto una capacidad de proselitismo, superior a la Escritura.

¿Cuáles fueron las profundas transformaciones de la sensibilidad religiosa que permitieron llegar a esta posición? En este capítulo me propongo explicar que esta forma de entender la imagen, formaba parte del acervo cultural cristiano en occidente por lo menos desde un siglo antes de la celebración del Concilio de Trento. Reconozco que una reseña acabada de esta historia iconoteológica implicaría necesariamente otra investigación y sería por lo tanto, otra tesis. Sin embargo, quiero describir parte del proceso para tratar de lograr una mayor comprensión del

mismo, con el riesgo asumido de que no sea completo y de proponer algunos saltos temporales que puedan parecer excesivos. Además, teniendo en cuenta que el tipo de imágenes que me propongo estudiar es religioso y la clientela que lo promovió parte - formal o informal institucionalmente hablando - de la Iglesia Católica, me parece fundamental entender el marco ideológico-normativo que determinó la relación entre el productor de dichas imágenes, el cliente o comitente de las mismas y la propia imagen.

Por lo tanto, la primera parte del capítulo está destinada a mostrar la corriente del pensamiento cristiano a partir de algunos escritores importantes que determinaron posiciones con respecto a la imagen. La segunda parte se refiere a la normatividad de la Iglesia con respecto a las imágenes, emanada de algunos concilios ecuménicos y provinciales, así como la situación en el mundo hispánico. La elección de esta última denominación tampoco es casualidad, pues a veces incluimos en la relación entre Europa y América solamente a España, cuando en realidad formaban parte de la monarquía española tanto los Países Bajos como las posesiones italianas (Sicilia, Nápoles y el Milanesado). Entendiendo al mundo hispánico de esta manera, es más fácil comprender y visualizar la trama de relaciones culturales y comerciales -además de las políticas-.

La Iglesia Católica y las imágenes

Desde los siglos XI y XII en el occidente medieval se produjeron importantes cambios en las expresiones artísticas relacionados con transformaciones en la sensibilidad religiosa. En primer lugar, desde el punto de vista histórico artístico, en el siglo XI se produjo un cambio fundamental, la transformación de la cruz en crucifijo favoreciendo la contemplación de la humanidad de Cristo. Este no fue un fenómeno aislado, sino que respondió a un cambio en la mentalidad general: se intensificó el recurso de las representaciones visuales para provocar estados psicológicos que facilitaran el acceso a la experiencia religiosa.¹

Fue entonces cuando hizo su aparición la **imagen de devoción**, que se expandió durante la baja Edad Media, imagen devota ligada a una forma de piedad individual. A partir del relato del crucifijo hablando a san Francisco descrito en la biografía de Celano (1247) se desarrolló una intensa práctica devota, pasando de la iglesia al espacio privado y adoptando contenidos diferentes - del milagro a la oración consoladora -. Sin embargo, la imago pietatis conservó la misma característica: servir para la identificación psicológica del devoto con la pasión de Dios hecho hombre.²

¹ Francis Donald Klingender, "Le Crucifix, symbole de la lutte des classes au Moyen Age" en *Histoire et Critique des Arts*. 3eme. Trimestre, Novembre 1977, pp.2-6

² Cfr. J. Hamburger, "The Visual and the Visionary: the Image in Late Medieval Monastic Devotions" en *Viator* 20 (1988), pp.161-182. El autor del artículo está haciendo referencia

Otro cambio importante de este período fue el relacionado con el culto a las reliquias y la manera de presentarlas: desde los relicarios hasta las estatuas relicarios y finalmente la utilización cultural de las imágenes independientemente de la reliquia que conservaran. Estas imágenes muy veneradas fueron aprovechadas en una difícil coyuntura política de cambio -atomización del poder feudal, surgimiento de nuevos centros de poder eclesiástico, emergencia de clases burguesas - para consolidar la identidad social de una comunidad.

A comienzos del siglo XIII el papa Inocencio III compuso una oración y otorgó una indulgencia de diez días a quienes la rezaran frente a la imagen del paño de la Verónica con la Santa Faz. A partir de este momento, fueron numerosas las intervenciones de la autoridad eclesiástica que, reconociendo el poder sobrenatural de ciertas representaciones, otorgaron indulgencias particulares a prácticas devotas desarrolladas en presencia de la imagen. La derivación del significado de la indulgencia -desde la disminución de la penitencia hasta la remisión del pecado- tuvo por efecto acrecentar en el curso de la Edad Media el

al diario del mercader florentino publicado como Mercanti scrittori, ed. V.Branca, Milan, 1986. Para la elaboración de este capítulo agradezco profundamente la asesoría de mis compañeros del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán, Maestros Carlos Herrejón Peredo y Herón Pérez Martínez, así como de sus bibliotecas particulares y la del Pbro. Alberto Burgos, bibliotecario del Seminario Mayor de Jacona, Mich.

prestigio de las imágenes ligadas a esta práctica, en tanto medios de obtener la vida eterna.

Estos factores reunidos han sido analizados por varios autores quienes reconocen en ellos el inicio de una piedad cristiana occidental desarrollada a partir de las imágenes. La imagen es vía de oración, medio de salud (para obtenerla o recuperarla, de ahí su carácter taumatúrgico), depositaria de virtudes milagrosas, símbolo de identidad de la colectividad cristiana. Sin embargo, en el contexto de una concepción del cristianismo como religión de la espiritualidad interior, los movimientos heréticos fueron los primeros en oponerse a una práctica religiosa ligada a representaciones sensibles. Pero en realidad donde se manifestaron claras oposiciones a estas tendencias fue en el seno de la iglesia católica. Una prueba de esto es el debate entre san Bernardo y el abad Suger de Saint-Denis.³

San Bernardo que alentaba la reforma cisterciense de la orden benedictina, criticaba a las iglesias romanas pobladas de imágenes que distraían de la contemplación interior y que orientaban la caridad del fiel hacia la ornamentación lujosa de los edificios, más que hacia la ayuda a los pobres. Reconocía la función didáctica de las imágenes en las iglesias del clero secular, pero para los monjes, que buscaban la perfección cristiana, proponía una

³ Georges Duby. San Bernardo y el arte cisterciense. (El nacimiento del Gótico). Madrid, Taurus Humanidades, 1992, pp.82-83

piEDAD altamente intelectualizada, que encontrara su alimento en los libros más que en las representaciones visuales. En 1134 el Capítulo General prohibió en las iglesias cistercienses tanto las pinturas como las esculturas, a excepción de las cruces. Los capítulos de 1157 y de 1251 reiteraron las prohibiciones, pero lentamente la orden fue adaptándose a las condiciones generales.⁴

El abad Suger tenía una posición contraria: cerca de la teología neoplatónica, consideraba que la belleza y el esplendor de las imágenes son un camino que permite al hombre (especialmente al iletrado) elevarse hasta percibir lo inmaterial. Esta concepción fue la que inspiró la reforma de la iglesia de Saint-Denis.⁵

Las polémicas y debates sobre el tema de las imágenes de los siglos XII y XIII dieron como resultado una profundización en el terreno canónico. La inserción en el Decretum de Graciano de la carta que el papa Gregorio I (590-604) envió al obispo de Marsella, Sereno, convirtió en fórmula la tesis que durante tiempo había sido defendida por los autores medievales, sobre la muta praedicatio. La famosa carta fue enviada por el papa al obispo cuando éste había mandado a retirar las pinturas de las iglesias. En

⁴ Cfr. J. Porcher. L'Art cistercien, vol.I. France, Abbaye Sainte-Marie, 1962, pp.30-42

⁵ Cfr. E. Panfosky. Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis. Princeton, 1946, pp.56-64 y 72-77.

esa oportunidad el papa Gregorio asumió una postura diferente, justificando a las imágenes pero además construyó una relación entre la Escritura, reservada a los doctos y la pintura, destinada a los incultos, que habría de tener grandes consecuencias para la cultura occidental.⁶

Fue san Buenaventura el encargado de retomar toda la literatura que se había ocupado del asunto de las imágenes, en su Liber sententiarum (1250-1252). El desarrollo de formas de superstición en relación con las imágenes provocó una "puesta al día" de la doctrina tradicional por parte de san Buenaventura y de santo Tomás.

San Buenaventura reafirmó la triple justificación de las imágenes de Gregorio el Grande, según la fórmula que será repetida en adelante: las representaciones sirven de Escritura a los iletrados, pero además permiten estimular la devoción de los fieles y memorizar la historia cristiana. Decía el santo franciscano que

hay que decir que las imágenes no fueron introducidas en la Iglesia sin un motivo razonable. Su introducción tuvo, en efecto, una triple causa, sea la incultura de los simples, la ternura de sus sentimientos, la falta de permanencia de la memoria. Ellas fueron inventadas a razón de la incultura de los simples, que no pueden

⁶ La posición de Gregorio sistematizó una corriente de la que formaban parte los Padres de Cappadocia, Basilio y Gregorio de Nisa. Todos ellos consideraban a las pinturas como instrumentos útiles de enseñanza y de edificación además de incitar a la experiencia religiosa. Cfr. Grégoire le Grand. Epistola Sereno episcopo massiliensi. MGH, Epistolae, II, X, Berlin, 1957, pp. 169-172. Todas las traducciones de los textos en latín que aparecen en este capítulo fueron hechas por la Maestra Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán.

leer las Escrituras y podrán así, en esta clase de esculturas y de pinturas a manera de libros, leer más para descubrir los misterios de nuestra fe. [...] En efecto, lo que vemos suscita nuestros afectos más que lo que oímos. Como en esos versos de Horacio: "lo que se transmite por los oídos provoca menos las almas que lo que se somete a los ojos, los cuales no engañan y lo que el espectador se cuenta a sí mismo" (Ars poetica, 108)⁷

Otra afirmación de enorme trascendencia para el arte cristiano, pues san Buenaventura subrayó el claro privilegio de la imagen frente a la palabra: la imagen posee una capacidad persuasiva mayor que la predicación cuando se trata de transmitir las verdades del cristianismo al común de los fieles.

El dominico Tomás de Aquino no quedó fuera de la polémica sobre las imágenes, pues en la Summa theologiae (obra escrita entre 1265 y 1273) especificó los diferentes tipos de culto que se deben a las imágenes: latría para Cristo, hiperdulía para la Virgen y dulía para los ángeles y santos. Para santo Tomás, las imágenes son signos:

su función es imprimir en nuestros espíritus y fijar en ellos la fe en excelencia de los ángeles y de los santos" (IIa, IIae, 94, 2). Siguiendo a Aristóteles, el dominico afirmó que "hay un doble movimiento del alma hacia la imagen: uno que va hacia la imagen misma en tanto que es una realidad, el otro que va hacia la imagen en tanto que es la imagen de otra cosa" (IIIa, 25, 3)⁸

7 Citado en W.R. Jones, "Art an Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe" en J. Gutmann (editor). The image and the Word, Missoula, 1977, pp.75-105, p.82

8 Cit. por Herón Pérez Martínez. En pos del signo. Introducción a la semiótica. Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1995, pp.62-65

La posición de san Buenaventura fue llevada aún más lejos por Guillermo Durando (c.1230-1296) en el Rationale divinatorum officiorum. Este tratado litúrgico escrito en 1286 tuvo una gran influencia hasta el siglo XIX. En el Rationale..., en el capítulo dedicado a la decoración de las iglesias, confirma el privilegio de la representación pictórica sobre la escritura como medio de transmisión del cristianismo.

La pintura parece conmover al espíritu más que la escritura. Ciertamente a través de la pintura los hechos están puestos ante los ojos; aunque a través de la escritura, la acción es retenida en la memoria, pero por medio del oído se conmueve menos el espíritu. Esta es la razón por la cual en la Iglesia tenemos más respeto por las imágenes y las pinturas que por los libros.⁹

El autor presenta un programa ideal de decoración de todo el edificio eclesiástico que represente la historia sagrada donde cada una de sus partes debe ser signo del Todo. Otra novedad de su texto es la libertad que deja al pintor en la ejecución de temas bíblicos, en comparación con épocas anteriores. Durando hace, en efecto, una serie de precisiones de tipo iconográfico pero termina este apartado con la afirmación

el resto, las diversas escenas del Nuevo como del Antiguo Testamento, son pintadas tal y como les guste

⁹ Durandus de Mende. Rationale divinatorum officiorum, Venise, 1494, ffos. 4r-5v citado por Daniele Menozzi. Les Images. Paris, Les Editions du Cerf, 1991, p.33

a los artistas, pues 'siempre los pintores como los poetas, han tenido el justo poder de la osadía'.¹⁰

Entre los siglos XIV y XV, comenzaron a desarrollarse intentos de reforma de la iglesia. Una voz fuerte fue la de Juan Gerson (1363-1429) a quien, en el tema de las imágenes siguieron los miembros de la devotio moderna. Este movimiento consideraba que la imagen ayuda solamente en la primera etapa de la vida individual de la piedad, la de la meditación, pero las otras dos etapas -la especulación y la contemplación - deben darse a un nivel mental. A Gerson se le atribuye un tratado, el Tractatus pro devotis simplicibus, y aunque la autoría es discutida la época está aceptada. En este tratado el autor reclama la necesidad de moralizar algunas representaciones impúdicas. Esta postura marca un cambio significativo en la actitud de la iglesia hacia las imágenes.¹¹

El arte de la Edad Media había ido abandonando progresivamente el despojamiento y la inmaterialidad de los iconos, y el cuerpo comenzó a ganar cada vez mayor importancia. Por otra parte, había cierta ambigüedad sexual en las imágenes frente a las cuales se practicaba una devoción. Estos factores fueron los que generaron la inquietud de la Iglesia sobre el contenido de las imágenes y las expresiones de una necesidad de control sobre las

10 Ibidem.

11 Marcel Bataillon. Erasmus y España. México, FCE, 1982, pp.48-49

mismas. Por otra parte, la difusión del humanismo con su repertorio redescubierto del arte clásico, aumentó la preocupación eclesiástica.

A comienzos del siglo XV el conflicto sobre la nueva pintura -que involucraba a Massaccio como su más genuino representante- se realizó sobre la base de la premisa conocida: la pintura es para los iletrados mientras que la lectura de la Escritura se reserva para las personas cultivadas. Se trataba de justificar el recurso de la perspectiva, que aumentaba el poder emocional de las imágenes, representando escenas vívidas y creíbles.

El arzobispo de Florencia, se separó de algunos sectores de eclesiásticos más conservadores que se oponían a la nueva cultura humanista. La posición de san Antonino (Florencia 1389 - 1459) se expresó alrededor de 1450 en su Summa theologica. En primer lugar trata sobre la situación del artista, la posibilidad de contratar libremente y recibir un pago adecuado a su habilidad. Esta postura tendrá una enorme repercusión en la consideración de artesano o de artista así como de la relación entre los productores de imágenes y los clientes: en Italia toma rápidamente esta dirección; en España, el pintor sigue siendo considerado un artesano aferrado a un gremio y a sistemas como la "tasación" y el "remate", que los obligaba a competir abaratando su trabajo.

El arzobispo florentino se expresó favorablemente sobre la perspectiva, a la que consideró con posibilidades

de aumentar la calidad persuasiva de las imágenes, con la condición de que respeten la interpretación ortodoxa de la doctrina.

Estas personas [los pintores] cometen un error cuando diseñan imágenes provocando a la lujuria no por su belleza, sino por sus actitudes, como mujeres desnudas y otras cosas parecidas. Son reprobables también cuando pintan lo que va contra la fe: una imagen de la Trinidad en un personaje con tres cabezas lo que es monstruoso en el orden natural, o bien en una Anunciación a la Virgen, un pequeño Jesús completamente formado en el seno de la Virgen, como si no hubiera tomado su cuerpo de la sustancia de la Virgen [...] En los relatos de los santos o en el interior de las iglesias, pintan motivos extraños, sin valor para excitar la devoción, sino más bien la risa y la vanidad, como perros persiguiendo liebres y cosas parecidas [...] todo esto parece superfluo y vano.¹²

Sin embargo y a pesar de posiciones como la de San Antonino o la del papa Nicolás V (ambas de 1450) en apoyo a la nueva cultura humanística, surgieron opositores. Uno de los más poderosos fue el fraile dominico Girolamo Savonarola (1452-1498). En cierta forma Savonarola no se alejó de la concepción aceptada de la imagen cumpliendo una función educativa para los incultos y como ayuda para que el alma se pueda elevar hacia Dios. Su propuesta de reforma artística denunciaba a las imágenes como "deshonestas" y se

¹² C. Gilbert, "The Archbishop on the Painters of Florence, 1450" en Art Bulletin, 41 (1959), pp.75-87 y John White, Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico. Madrid, Alianza Forma, 1994, pp.139-145

oponía a las concepciones modernas de la estética, reclamando representaciones más simples y austeras¹³.

Pero por otra parte, la cultura humanística también intentaba cumplir su afán de volver a los textos originales. En el ámbito cristiano las Escrituras eran las fuentes más antiguas y más auténticas, mientras que las imágenes eran vistas con cierta desconfianza. La actitud crítica hacia la "religión visual" fue desarrollada entre otros por Pico della Mirandola (1463-1494) quien insistía en la existencia de cultos idolátricos como consecuencia de la propuesta tomista. La posición más conocida frente al tema posiblemente sea la de Erasmo de Rotterdam, no solamente por su importancia sino por la influencia y desarrollo que el erasmismo tuvo en España.

En nombre de una philosophia Christi que buscaba guiar la vida del fiel a imagen de la de Cristo, tal como estaba escrita en los evangelios, Erasmo subrayó todos los peligros de una piedad exterior ligada a las representaciones pictóricas. El culto a las imágenes, a los santos y a las reliquias fueron atacados duramente por Erasmo quien veía en ellos un regreso a la religión pagana que el verdadero cristianismo todavía no había podido vencer.¹⁴

13 D. Freedberg. El poder de las imágenes. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, pp.390-392

14 Cfr. M.Bataillon. Erasmo y España. Especialmente Cap.II, y J. Huizinga. Erasmo de Rotterdam en Erasmo de Rotterdam. Elogio de la locura. Coloquios. México, Ed. Porrúa, 1990.

El movimiento general conocido como Reforma protestante no tuvo una actitud monolítica con respecto a las imágenes, aunque a la distancia así haya parecido. El mismo Lutero (1483-1546) apeló constantemente a la libertad de los cristianos en este tema, en dos sermones sucesivos. Según el fraile agustino, el arte tiene una función pedagógica que debe tenerse en cuenta. Si bien la gracia solamente se adquiere por la comunicación de la Palabra, si las imágenes están subordinadas a ella, pueden tener un papel positivo. Sin embargo, sus posiciones se fueron endureciendo y en 1525 en su opúsculo Contra los profetas celestes, justificó las acciones iconoclastas en tanto fueran conducidas por la autoridad civil y en casos de idolatría evidente. Por otra parte, es conocida su relación con Cranach el viejo, en quien se apoyó para criticar al papado y para ilustrar la Biblia, así como de artistas como Durero y Holbein que tuvieron fuerte influencia luterana.¹⁵

La posición de Ulrico Zwinglio (1484-1531) es diferente: en 1525 presentó una primera sistematización de la teología iconoclasta del protestantismo. Afirma que la imagen no puede ser más que un obstáculo para la Palabra, que es de naturaleza espiritual. Las imágenes, en cambio, de naturaleza sensible, incitan al hombre a la idolatría. Según esta perspectiva, si se mantenía una fidelidad a la

¹⁵ Cfr. C.M.N. Eire. War against the Idols. The reformation of worship from Erasmus to Calvin. Cambridge University Press, 1986.

Escritura, debía oponerse radicalmente a la utilización de las imágenes como mediadoras entre Dios y el hombre.

Calvino (1509-1564) partió de esta posición en La institución de la religión cristiana, en su primera edición de 1536 y enriqueció el capítulo dedicado a las imágenes en la versión definitiva de 1559. Según la posición de Calvino, todo signo o representación de lo divino lleva al hombre a la idolatría, por algo que se encuentra en la raíz de la naturaleza humana, aunque admitía que se usaran imágenes históricas o naturalistas con fines pedagógicos. Para volver al verdadero y primitivo espíritu cristiano, Calvino decía que había que quitar las imágenes de los templos, bajo el control de la autoridad civil. En ese sentido su posición se relaciona con la de Lutero y se separó de la Iglesia que va a determinar en Trento que el control total sobre las imágenes corresponde a las instancias eclesiásticas. Sin embargo no quiero dejar de mencionar que el aumento del poder de los obispos había comenzado a expresarse claramente desde mediados del siglo XVI. Un ejemplo temprano e interesante son las Constituciones Sinodales del Arzobispo de Toledo, hechas por el Cardenal Juan de Tavera en 1536, donde se resumen las ideas respecto a las imágenes elaboradas posteriormente en Trento.¹⁶

¹⁶ P. Martínez-Burgos García. Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español, pp., 65-6

El análisis de la respuesta que salió del Concilio de Trento sobre las imágenes, se hace en otra parte de este capítulo. Aquí me interesa subrayar que las indicaciones de Trento sobre las imágenes localizadas en las iglesias y lugares públicos manifiestan una triple orientación. En primer lugar, tiene por finalidad reformar los abusos denunciados por los protestantes; en segundo término, se dejaba en manos de la predicación eclesiástica la interpretación correcta del mensaje plástico y por último, confirmaban el poder de los obispos sobre la producción artística. Durante mucho tiempo se pensó que la finalidad de Trento había sido eliminar las imágenes procaces de las iglesias. Aún cuando este efecto estuvo presente, la recepción del decreto conciliar fue mucho más compleja.

Esta interpretación de la recepción tridentina se basa en el análisis de

la presencia entrelazada en los mismos medios y a menudo en las mismas personas de un conjunto de elementos reformadores y contrarreformadores (entendemos por Reforma Católica una tentativa global de transformación de la vida cristiana en un sentido más evangélico y por Contra-Reforma la afirmación de un poder de control eclesiástico sobre toda la vida social). En los años que siguieron inmediatamente a la clausura del concilio, se constata también que fue aplicándose según direcciones diferenciadas que desarrollan uno de los dos aspectos.¹⁷

Desde esta perspectiva Carlos Borromeo representa para la conciencia católica el tipo ideal de obispo postridentino

17

Daniele Menozzi, op.cit., p.42

que retoma los aspectos dirigistas del concilio. Estas exigencias de control se evidencian en el concilio provincial de 1565, cuando se decretó que no solamente los obispos tenían el deber de convocar a los artistas para instruirlos sobre la correcta realización de las imágenes, sino también los curas, quienes debían examinar cuidadosamente todas las obras con contenido religioso, destinadas para lugares públicos o privados. Las Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos publicadas en 1577, le dedican poco espacio a las "sacras imágenes o pinturas", pues el capítulo XVII solamente subraya el peligro de un falso dogma; el decoro, es decir la armonía con la dignidad del prototipo y el lugar donde se colocan.¹⁸

El Sínodo diocesano de 1583 avanzó un paso más en la voluntad de control: para dar su autorización, el obispo debía ver primero los bocetos o diseños de las obras.

Junto a estas expresiones de la actitud que Daniele Menozzi llama de control eclesiástico sobre toda la vida social, aparecen otras que podrían ayudar a ejemplificar la voluntad de reforma católica. El tratado De historia sanctarum imaginum et picturarum que Juan Molano publicó por primera vez en 1570 y en edición definitiva en 1594

18

Carlos Borromeo. Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México, UNAM, 1985, pp.38-41

muestra en parte la tendencia general de control eclesiástico, pero enfatiza la intención reformadora de los decretos tridentinos.

Luego de revisar las fiestas del calendario, Molano estableció la iconografía para cada uno de los santos y de los misterios cristianos. Esta actitud es coincidente con la de Borromeo y finalmente con el deseo de Trento de controlar la hagiografía y la corrección del dogma. Pero lo que caracterizó su posición fue por un lado la intención de separar el culto a las imágenes de las supersticiones; tratar de lograr que las decisiones sobre imágenes controvertidas recayeran solamente en miembros de la iglesia de la misma región o provincia del obispo. Esto daba la oportunidad a los concilios provinciales a decidir sobre las novedades artísticas sin medidas inquisitoriales, con el consejo de los expertos y cierta autonomía. Finalmente que las imágenes representen escenas con temas bíblicos o históricos debidamente documentados.¹⁹ Sin embargo, en este punto es donde la voluntad de reforma de Molano se hacía un poco más flexible, pues insistía en que se mantuviera el patrimonio iconográfico cristiano acumulado a lo largo de siglos.

El arzobispo de Bologna, Gabriele Paleotti, hizo circular en 1581 los dos primeros volúmenes de su Discurso

¹⁹ Cfr. David Freedberg, "Johannes Molanus on Provocative Paintings" en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34(1971), 229-245.

sobre las imágenes santas y profanas, obra que fue publicada posteriormente en latín en 1594. La obra de Paleotti es otro ejemplo de espíritu reformista, que buscaba el cambio en profundidad de las costumbres cristianas. Proponía mecanismos de control sobre la producción artística que siempre diera lugar a la colaboración entre los expertos y los obispos, antes de cualquier decisión. Su intención era fomentar el realismo histórico y naturalista. Por un lado, para conseguir un apego a los textos que asegurara la pureza del dogma. El naturalismo se debía a la concepción de la naturaleza como un orden racional donde se expresa la voluntad de Dios, voluntad que el hombre puede entender por medio de sus facultades intelectuales. La propuesta de Paleotti es fundamental para comprender el movimiento estilístico que reacciona contra el manierismo, al que se ha denominado estilo reformista, importado por los toscanos llamados a trabajar en el Escorial por Felipe II.

Pero una prueba evidente de la coexistencia del espíritu reformista y del dirigista no solamente en la misma corporación, sino también en los mismos grupos e individuos, la representa el mismo Paleotti, cuando, desesperanzado por los abusos de los pintores, pidió a la Inquisición, un Index de imágenes prohibidas, similar al que se publicaba para libros. Por fortuna el papa no lo escuchó, pues hacerlo hubiera significado el reconocimiento de las críticas protestantes: simplemente, no era posible.

La Iglesia a fines del siglo XVI estaba comprometida con una vía más claramente "contra-reformista". Entendemos por Contra-reforma una aplicación de los decretos tridentinos, y entre ellos el de las imágenes que de este modo fue elevado al rango de norma universalmente válida, cuya interpretación auténtica fue provista por la curia romana e impuesta, de manera homogénea y autoritaria, por el centro a despecho de toda elaboración autónoma de las Iglesias locales.²⁰

Esta nueva época de la contrarreforma se caracteriza por el renunciamiento a utilizar las imágenes al servicio de una reforma evangélica de la vida cristiana y por la afirmación de su subordinación total a las exigencias de la devoción. El aparato institucional instrumentado por el papado para asegurar la aplicación del concilio de Trento estaba muy preocupado por ejercer el control disciplinario sobre las imágenes.

La Congregación de ritos determinó las revisiones que tenían que cumplir los obispos en las visitas pastorales que Trento había restaurado. En el exámen de las obras hacen referencia a la decencia y a la verdad. Por decencia entendían algo más que las imágenes deshonestas desde la perspectiva de la ética sexual o las que se encontraban en mal estado de conservación o en una ubicación incorrecta. Decencia implica también una demanda de riqueza y opulencia en las representaciones. Es un rasgo típico de este tipo de piedad el que por un lado se diga que hay que honrar a los personajes sagrados con lo mejor y más valioso que exista

20

Menozzi, op.cit., p.45

en la tierra, y por otra parte, que sólo la magnificencia de las obras exteriores puede estremecer al hombre y conducirlo hacia la fe.

Es el papado el que da las directivas generales más allá de la Congregación de ritos o de la misma Inquisición. El papa Urbano VIII retomó el tema en la Constitución Sacrosanta de 1642, donde reafirmó el decreto tridentino sobre las imágenes, la prohibición que pesaba sobre las representaciones insólitas y demandaba a las autoridades eclesiásticas su destrucción. Resulta sorprendente el ver de qué manera el papado sigue insistiendo en la aplicación de los decretos tridentinos a mediados del siglo XVII, después de todo el despliegue realizado para lograr el control de las imágenes. En esta Constitución, el arte está pensado al servicio del desarrollo de prácticas de piedad, sin una referencia rigurosa a la Escritura, la historia o la naturaleza. Sin embargo, si se insiste sobre el tema, será porque quizá se ha sobreestimado el acatamiento a la disciplina tridentina.

Varios de los más famosos tratados de pintura escritos en ese momento estaban destinados a difundir estas indicaciones en la cultura de la época. Un aspecto común en la obra de dos tratadistas como Federico Borromeo (De pictura sacra, 1624) y Francisco Pacheco (El arte de la pintura, terminado en 1638 y publicado en 1649) es la necesaria identificación del artista con la piedad religiosa que la imagen debe despertar en el espectador. La

"iconocracia", es decir, el triunfo de la imagen intermediadora entre el hombre y su Fe, va a tener sus tendencias contrarias en el interior del mundo católico, con una clara oposición que devaluaba la función devocional que las imágenes tuvieron en el desarrollo de la piedad barroca. Pero esa ya es otra historia.

La iglesia en España: el largo proceso de reforma

La iglesia fue un cliente poderoso y exigente que impuso fuertes limitaciones al pintor. Gran parte de estas limitaciones procedían de la normatividad eclesiástica, que forma la columna vertebral de la tradición local. Los saberes prácticos, quehaceres y normas escritas se acumularon durante siglos, constituyendo un corpus de tradición que se encargó de revitalizar el Concilio de Trento (1545-1549; 1552-1560 y 1563).

En efecto, creo que el mayor alcance de este Concilio para el ámbito artístico, es haber sancionado la tradición del mundo católico con respecto a las imágenes. Sin embargo, hay que entender que la aplicación de la normatividad tridentina recayó sobre distintas iglesias, marcadas con problemáticas locales específicas. El caso de la monarquía española es particular por la estrecha vinculación que tenía con el papado desde la Edad Media, relación que había dado a la monarquía mayor poder sobre la

iglesia local. La última etapa de la Reconquista dio oportunidad de negociar nuevas concesiones por parte del papado, que además necesitaba del apoyo de Fernando de Aragón en Italia. El 13 de diciembre de 1486 Inocencio VIII concedió a la corona española el derecho de patronato y de presentación de todos los beneficios mayores del reino de Granada, recientemente conquistado. La obtención del patronato granadino fue fundamental para tratar de lograr la extensión de los mismos derechos sobre los territorios de ultramar y Fernando maniobró con gran habilidad hasta que consiguió que Alejandro VI, por medio de la bula Inter Caetera de 1493, diera a la corona española los derechos exclusivos para la evangelización de las tierras recientemente descubiertas. El mismo pontífice, mediante la bula Eximiae devotionis, del 16 de noviembre de 1501, otorgó a los monarcas españoles el derecho a percibir diezmos americanos con la condición de dotar con lo necesario a la iglesia del Nuevo Mundo. A esto siguió en 1508 una nueva bula que concedía a perpetuidad a la Corona todos los diezmos recaudados en las Indias. Finalmente el 28 de julio de 1508, Julio II otorgó a la Corona española el patronato universal sobre la iglesia del Nuevo Mundo, que incluía el derecho de presentación real de todos los beneficios eclesiásticos. Carlos V coronó el esfuerzo de la monarquía cuando consiguió que Adriano VI, en 1523, le diera el derecho de presentar a todos los obispados de

España. En cambio la presentación de beneficios mayores y simples quedó en disputa hasta el siglo XVIII.²¹

Fernando e Isabel no consiguieron para sus reinos un control tan absoluto de la iglesia como el que lograron para América, donde sí instrumentaron las bases de un sistema: el del Regio Patronato Indiano.

En el Nuevo Mundo, la monarquía era dueña absoluta y ejercía virtualmente, por sí misma, una autoridad pontificia. Ningún clérigo podía pasar a las Indias sin permiso real, no existía ningún legado pontificio en el Nuevo Mundo, ni ningún contacto directo entre Roma y el clero de Méjico o del Perú. La Corona detentaba el derecho de veto sobre la promulgación de las bulas pontificias e intervenía constantemente, a través de sus virreyes y sus funcionarios, en los más nimios detalles de la vida eclesiástica.²²

Los catoliquísimos Fernando e Isabel, como los Austrias, Carlos V y su hijo Felipe II, tuvieron grandes diferencias políticas con los pontífices romanos. La urgencia de la convocatoria a un concilio ecuménico para lograr la reforma profunda que la iglesia necesitaba fue uno de los puntos de conflicto con el papado. Sin embargo, la monarquía no esperó al concilio para realizar los cambios necesarios para lograr lo que J.H.Elliott llama "la imposición de la ortodoxia". En efecto, entre 1520 y 1560 la Iglesia en España estuvo en pie de guerra. Sus objetivos eran

21 C.H.Haring. El Imperio Español en América. México, Alianza Editorial Mexicana- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pp.237-238 y J.H. Elliott, La España Imperial 1469-1716. Barcelona, Vicens-Vives, 1993, pp. 104-105

22 J.H. Elliott, op.cit., p.105

erradicar los brotes de una poderosa corriente pietista con raíces en los Países Bajos, así como las simpatías que entre algunos grupos religiosos despertaba el movimiento impulsado por Savonarola. Los alumbrados o iluministas cayeron rápidamente bajo las sospechas del Santo Oficio controlado por el Cardenal Cisneros, Inquisidor General. Obsesionados por el avance del luteranismo y relacionando la oposición al culto externo que tenían ambos movimientos, los inquisidores se dedicaron a una "definición de la ortodoxia mucho más rigurosa y un mayor grado de vigilancia en la tarea de detectar y perseguir los más leves indicios de desviación religiosa".²³

En cuanto al programa de reforma de los Reyes Católicos, hubo que esperar el momento propicio, pues aunque estaba listo desde el pontificado de Inocencio VIII, no se consiguió autorización hasta que asumió el papado su sucesor, el español Alejandro VI. Por el Breve Exposuerunt nobis del 27 de marzo de 1493, autorizó a los reyes a nombrar a los eclesiásticos aptos para reformar los monasterios femeninos. Casi inmediatamente dio la bula Quanta in Dei Ecclesia, del 27 de julio de 1493, por la cual facultaba para realizar la reforma general de los monasterios españoles, por medio de los obispos comisionados. La bula tenía muchas lagunas, sin embargo fue la que rigió para lograr la reforma de los monasterios

23

J.H.Elliott, op.cit., p.229

españoles, con algunas modificaciones que fueron señaladas por la experiencia de la aplicación y que los reyes consiguieron que fueran aceptadas e incorporadas. La reforma de las órdenes religiosas fue encomendada a sus propios miembros: en 1496 Jiménez de Cisneros fue encargado de la reforma de los franciscanos, Diego de Deza la de los dominicos, y en 1499 a Deza, Cisneros y Desprats la reforma de los mendicantes.

Sin duda la figura más importante de este proceso es Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) quien había ingresado a la orden franciscana en el Convento de San Juan de Los Reyes en Toledo en 1484. En 1492 la reina Isabel lo nombró su confesor, aunque para aceptar el nombramiento Cisneros puso como condición que se le permitiera seguir viviendo en el convento de la orden. de la que fue elegido provincial en Castilla en 1494, siendo además el principal consejero de la reina. En 1495, por orden de Isabel I fue nombrado Arzobispo de Toledo. Hasta 1499 llevó a cabo una importante labor pastoral en la provincia toledana, y para tal fin reformador convocó sínodos diocesanos en Alcalá de Henares (1497) y Talavera (1498). El papa Alejandro VI le encargó la reforma de los religiosos españoles. En 1496 fue visitador de los franciscanos españoles por orden papal y en 1499 visitador y reformador de las órdenes mendicantes en España. A partir de 1499 inició una campaña de evangelización en Granada que luego se prolongó en América. La complicada situación política en España -agravada con la

muerte de la reina en 1504 - lo alejó de sus actividades pastorales. El apoyo que brindó a Fernando de Aragón en ese momento difícil, hizo que Fernando consiguiera que el papa lo nombrara Cardenal en 1507 y poco después ocupara el cargo de Inquisidor General. ²⁴

La impresionante labor reformadora de Cisneros, hizo que estas órdenes religiosas, renovadas casi en su totalidad durante este período, se abrieran a los ideales del humanismo y de la devotio moderna, realizando una creativa y única síntesis en la teología y en la mística española de los siglos XVI y XVII.

Pero además, la convivencia de cristianos, judíos y moros daba un carácter especial al espectro religioso español. El peligro de un brote de herejía estaba siempre presente. Especialmente desde el momento en que España se había abierto a las corrientes del humanismo europeo procedente tanto de Italia como de los Países Bajos. El erasmismo - hasta su censura total - tuvo una gran influencia en el pensamiento de religiosos e intelectuales españoles. La línea del pensamiento de Erasmo que tuvo un éxito enorme fue la que pedía una piedad vivida de manera

24

José García Oro. Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita. Biblioteca "Reyes Católicos".1971, pp.46-49 y Miguel Artola (Director) Enciclopedia de Historia de España, Madrid, Alianza Editorial, 1991. (4 vol.) Vol. IV Diccionario biográfico, pp.438-39

más íntima, basada en la doctrina de San Pablo, apartada de cuestiones externas que impiden la vivencia de una auténtica fe. La crítica a la Iglesia, a sus enseñanzas, a las licenciosas costumbres del clero regular y secular, eran la expresión de una serie de inquietudes religiosas de las que España no estaba exenta. Por el contrario, la controversia por las Indulgencias con destino a la fábrica de San Pedro en Roma, produjo una protesta generalizada de la que participó el Cardenal Jiménez de Cisneros, quien "con toda devoción y respeto" expresó su descontento a León X.²⁵

Por lo tanto, la falta de normas generales para reformar la iglesia, dio lugar al fenómeno de la autorreforma.

La reforma de la iglesia española es un hecho innegable y posiblemente a ella se debe la barrera que se alzó en nuestra Nación para las sucesivas ideas reformatorias de Martín Lutero. Las órdenes religiosas y el clero se autorreformaron bajo la mano eficaz y dura de Alfonso de Burgos, de Pedro González, de Alonso Carrillo, de Diego Hurtado de Mendoza, y de Francisco Jiménez de Cisneros, principal y determinante reformador de la Iglesia Española. [...] Pero esto que en España se origina y concluye como autorreforma de su propia iglesia, se efectuó bajo y dentro de toda la doctrina de ella, mientras que la necesaria reforma alemana, se produce como autorreforma de su iglesia nacional, pero fuera de los límites de la iglesia de Roma, originando el Cisma...²⁶

25 Vicente de Cadenas y Vicent. El Concilio de Trento en la época del emperador Carlos V. Madrid, Hidalguía, 1990, p.23

26 V. de Cadenas y Vicent, op.cit., pp.33-34

La espiritualidad española del siglo XVI, forjada en la controversia; en la autorreforma; en los sínodos y concilios provinciales; en la actividad de la infinidad de tratadistas laicos y religiosos que escribieron sobre las imágenes; gestada a la sombra de la tutela inquisitorial; el temor a la herejía; el conflicto étnico religioso con moriscos, marranos, judíos expulsos, cristianos nuevos, y la sombra siempre amenazante del turco, esta espiritualidad combativa, fue la base firme y sólida sobre la que recayeron los decretos tridentinos. De ahí que su acción fuera la de consolidar la tradición y convertirla en un cuerpo rector.

La convocatoria del concilio tuvo que atravesar grandes y graves dificultades. El papado - los distintos pontífices a los que se hicieran reclamos desde el siglo XV - no respondía a la necesidad de convocar a un concilio ecuménico reformador de los grandes males que aquejaban a la iglesia. El concilio convocado en Pavía en 1423 no llegó a nada práctico después de su finalización en Siena en 1439. El de Basilea de 1431, que terminó en 1439 puso su autoridad sobre la autoridad papal exponiendo uno de los tantos impedimentos para la convocatoria a un concilio, pues Roma defendía que "los Concilios no son lo representativo de los fieles y de las jerarquías de la

iglesia; sino la asamblea de los Prelados bajo la autoridad del Pontífice".²⁷

Sucesivas reuniones y concilios ponían en evidencia la necesidad de convocar a un concilio general. Además, la situación por la que atravesaba Europa se veía cada vez más grave con el avance de los turcos y los brotes de herejía. Finalmente, Roma cedió a la presión y convocó al Concilio de Trento. Sin embargo, ya habían pasado casi treinta años desde que Martín Lutero clavara las 95 tesis en las puertas de Wittemberg.

La normatividad eclesiástica

Es necesario considerar que el Concilio de Trento fue el eslabón final de una larga cadena de acontecimientos que tenían como fin la reforma de la iglesia católica, sumida en una profunda crisis. Como señaló con gran claridad Elena Estrada de Gerlero en su valiosa nota introductoria al tratado de Carlos Borromeo, el cuadro de la situación -tal como se ha expuesto en los párrafos precedentes- era grave,

debido al estado decididamente caótico de las costumbres, la relajación de la curia romana y de la Iglesia en general [...] En realidad, este espíritu reformista, que tiene sus orígenes décadas antes de la celebración del Concilio de Trento y aún años antes de las reformas separatistas de Lutero y de Calvino, debe ser llamado, no contrarreforma, sino reforma católica. Dicha reforma implica: un retorno cristocéntrico de carácter escritural y paulista, el cual tuvo entre sus máximos exponentes a Erasmo de Rotterdam y al cardenal Jiménez de Cisneros; los intentos de reforma interna

²⁷

V. de Cadenas y Vicent, *op. cit.*, pp. 25-26 y ss.

llevados a cabo por los regulares, con el triunfo de la observancia; la creación de un nuevo tipo de religiosos, los clérigos regulares, entre los que destacan: el Oratorio del Amor Divino, los teatinos, los barnabitas y finalmente los jesuitas.²⁸

Una expresión oficial de los motivos del Concilio de Trento apareció en la bula Ad Dominici Gregis del 2 de junio de 1536, en la que Paulo III ordenaba la apertura del Concilio en la ciudad de Mantua. Los fines son cuatro: 1) la extirpación de las herejías; 2) la reforma del pueblo cristiano; 3) la paz universal entre los fieles y 4) la expedición contra los infieles, o sea la guerra contra el turco. No cabe duda que estos cuatro intentos representan la médula del pensamiento católico en la primera mitad del siglo XVI.²⁹ De hecho, los cuatro asuntos formaron parte del primer decreto tridentino, en la sesión de apertura de 1545.

Sin embargo, también desde el inicio comenzaron los problemas, cuando se planteó la necesidad de dar prioridad al tratamiento de los temas de la reforma, - puesto que la corrupción en la iglesia católica había motivado a los luteranos a discutir el dogma - y posteriormente el estudio de las cuestiones dogmáticas. Sin embargo, algunos de los

28 Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México, UNAM-IIE, 1985, pp. XIV-XV

29 Jesús Olazarán, "León X y los fines conciliares de Trento" en El Concilio de Trento. Madrid, 1945, pp.57- 87;p.58

asistentes eran contrarios a esta posición, y preferían dictaminar primero sobre el dogma como base de la moral, la cual mal entendida, había contribuido a los abusos en la vida práctica.³⁰ Finalmente la decisión fue tocar los dos temas a la vez, fórmula de compromiso que agradó a la mayoría menos al Papa, quien quería seguir la tradición de los concilios de tratar problemas dogmáticos, pues el dogma "pone en la sana ilustración de la mente la fuerza imprescindible para toda acción moral".³¹ Sin embargo, hubo que conciliar con una fuerte tendencia en los participantes de Trento, de no retrasar la reforma.

Finalmente, la tendencia que dominó fue considerar primero las cuestiones dogmáticas: ésta fue la corriente fundamental de las discusiones. La primera etapa del concilio cristalizó así en varios decretos importantes, sin duda el más famoso en los dos años de trabajo fue el de la Justificación, pues después el Concilio se interrumpió en 1547.

La segunda etapa de la reunión conciliar la citó Julio III para el 1 de mayo de 1551, en la misma ciudad en la que había comenzado. Para las sesiones de trabajo se seguía el mismo procedimiento que en la primera etapa: "entresacar de

30 Jesús Olazarán, "Primera época del Concilio Tridentino, (1545-1547)" en El Concilio de Trento, Madrid, 1945, pp.89-115;p.109

31 Ibídem.

los escritos de Lutero y otros herejes las proposiciones condenables..."³² para discutirlos y refutarlos. Se siguieron examinando los sacramentos, cuyos documentos siempre apelan a la Escritura y la Tradición. La mayor parte de los decretos preparados durante el segundo período quedaron sin sanción, en espera de la llegada de los teólogos disidentes. Después de varios aplazamientos, se vio que éstos no llegarían y se suspendió el concilio por dos años.

Después de sortear -como en las otras etapas- graves dificultades políticas, pues las intervenciones de los reyes eran notables, comenzó a intensificarse la actividad teológica del concilio. Se volvieron a discutir los decretos de reforma que faltaban, especialmente de los Obispos, cardenales y príncipes. Este último quedó reducido a poca cosa; también el de los obispos fue mitigado. Al tocar el tema de la reforma de los religiosos se negoció y hubo tiranteces.³³

La sesión XXV del Concilio de Trento donde se trató el tema de las imágenes había sido fijada primitivamente para el 9 de diciembre pero fue adelantada para el 3, con motivo de las malas noticias recibidas sobre la salud de Pío IV.

32 Pedro Mesequer, "Segundo período del Concilio de Trento (1 de mayo de 1551- 28 de abril de 1552) en El concilio de Trento, Madrid, 1945, pp.117-126; p.121

33 Mesequer, "Tercer período...", p.156

Primero se iba a tratar el tema de la reforma de la vida clerical y monástica y "si el tiempo lo permite, se podrían tratar también algunos dogmas según fueron propuestos en su momento en las congregaciones". Esos dogmas debían ser: el purgatorio, la invocación y veneración de los santos, el culto de las reliquias y de las imágenes.³⁴

Los franceses y los italianos urgían la terminación del Concilio y a la vez deseaban que se tratase el punto de las imágenes que era fundamental para Francia a causa del debate con los calvinistas. Los españoles abogaban por la prolongación del concilio, invocando que temas dogmáticos como el del purgatorio y las indulgencias (origen de la escisión luterana), debían tratarse con calma. Al fin, la alarma suscitada por la noticia, un tanto irreal, de la enfermedad de Pío IV, decidió la rápida clausura de la magna asamblea.³⁵ La noticia de la enfermedad del papa llegó por medio de una carta de su secretario, el cardenal Borromeo, que la acompañaba con un parte médico. Borromeo decía que era voluntad del papa ver terminado el concilio y esto aceleró las cosas, pues leyeron los decretos preparados y se discutieron sumariamente algunos puntos.³⁶

³⁴ A. Michel. Les décrets du Concile de Trente. Tome X, Première Partie, en Charles-Joseph Hefele, Historie des Conciles d'après les documents originaux. Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1938, p.585

³⁵ Ibidem.

³⁶ Mesequer, "Tercer período...", p.156

Sobre el purgatorio, la invocación de los santos y la veneración de imágenes y reliquias, indulgencias, etc. se determinó no hacer cosa nueva, pues demandaría muchos meses de preparación, sino recopilar lo ya estatuido en otros Concilios y adaptarlo a los errores del día.³⁷

Los decretos relativos al Purgatorio, invocación de los santos, veneración de las reliquias y de las imágenes fueron suscritos sin dificultad. Luego se dieron 22 capítulos de reforma de religiosos y luego un decreto general de reforma en 20 capítulos. Curiosamente entre los decretos dogmáticos faltaba uno dedicado a las indulgencias, materia fundamental para los protestantes. Aprovechando las discusiones que se habían tenido, se compuso el decreto leído el último día, junto con otro dedicado a los ayunos, abstinencias y fiestas de guardar y otro sobre la publicación del Indice de libros prohibidos, el Catecismo, el Breviario y el Misal. El último decreto ordenaba la aceptación y cumplimiento de todos los decretos conciliares.³⁸

El decreto tridentino sobre las imágenes

1. Antecedentes

Como ya he dicho, el movimiento de reforma católica, insistía sobre un aspecto fundamental: la reforma de los miembros de la institución y de las costumbres. En este

37 Ibidem, p.157

38 Meseguer, "Tercer período...", p.157

último tipo de reforma están involucradas las imágenes. Sin llegar a la negación total protestante, había otra tendencia, que también asumió posturas radicales, que reclamaba "la honestidad" perdida. Un antecedente importante de esta tendencia es el movimiento instigado por Savonarola la noche de carnaval de 1496, cuando "la multitud reunió numerosos cuadros y esculturas profanas, muchos de ellos obras de grandes maestros" y los quemó. Casi veinte años después, en 1514, uno de los artistas que esa noche quemara sus dibujos de desnudos se había convertido en Fray Bartolomeo, un exitoso pintor que era también fraile dominico. Ese año pintó un San Sebastián para la iglesia de San Marcos de Florencia y cuando se expuso,

'los frailes descubrieron en el confesionario que algunas mujeres habían pecado al mirarlo, dado el realismo atractivo y lascivo con el que le había dotado Fray Bartolomeo'. Ante lo cual decidieron retirarlo a la sala capitular (donde solo lo verían los hombres) antes de venderlo definitivamente al rey de Francia. No se trataba solamente de que la sala capitular estuviera reservada a los varones y de que así el provocador desnudo quedaría lejos de la vista de las mujeres; al llevarlo a la sala capitular, el cuadro era degradado dentro del escalafón religioso. Conservarlo en un lugar cualquiera de la iglesia implicaba reconocer su eficacia; sacarlo de la iglesia - aunque sólo fuera a la sala capitular - además de alejarlo de la arena del deseo y la sexualidad, lo convertía en una obra de arte [...]³⁹

39

David Freedberg. El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid. Ediciones Cátedra. 1992, pp.390-392

Este caso se encuentra en una relación estrecha con el decreto del Sínodo de Maguncia de 1549:

Prohibimos terminantemente, que se pongan en las iglesias imágenes procaces, o con adornos excesivos de tal compostura que responden más a liviandad mundana que a motivos piadosos. Tan lasciva ostentación de arte la juzgamos grave, aun en su casa privada, para un severo padre de familia y en los templos absolutamente intolerable.

Estos casos, ejemplar uno, normativo el otro, no hacen más que intentar un boceto de un complejo panorama en el mundo de las imágenes, anterior a Trento y anterior inclusive al movimiento luterano, enraizado con el humanismo renacentista y su redescubrimiento de la cultura clásica y con ello sus motivos artísticos.⁴⁰ Es en esta dirección donde hay que tener en cuenta la importancia alcanzada por el erasmismo, especialmente en España. En efecto, Erasmo de Rotterdam escribió en 1503 el Enchiridion militis christiani o Manual del caballero cristiano, y su traducción al español (realizada en 1524 por el canónigo de la catedral de Palencia, Alonso Fernández de Madrid) tuvo mucha oposición, pero finalmente apareció con la aprobación inquisitorial en 1526. En la Regla Cuarta, Erasmo compara el culto a algunos santos con las supersticiones de los antiguos,

⁴⁰ Por supuesto que me estoy refiriendo a los siglos inmediatos a Trento, pues es evidente que en la historia de las imágenes religiosas, hay una larga tradición de querellas, censuras y controversias, tal como se vio en la primera parte de este Capítulo.

protestarán que estoy prohibiendo la veneración de los santos en quienes Dios es asimismo honrado. No condeno a aquellos que obran así con una simple y pueril superstición, sino a aquellos que para su propia ventaja magnifican estas prácticas fuera de toda proporción [...] y capitalizan la ignorancia de la gente.⁴¹

El Enchiridion fue la respuesta de Erasmo a la conducta religiosa de la época y al problema que veía en la actitud vacía y ceremonial de los deberes cristianos. En su obra, Erasmo señala el camino más corto para llegar a Dios, mientras recuerda las armas de la milicia cristiana necesarias en la actitud vigilante.

...o adoran la ymagen o la señal de la mesma cruz, o con mil signos della se signan por todas partes y se persinan todo el cuerpo de pies a cabeza, cercándose de cruces por todas partes, o tienen guardada en su casa una reliquia del lignum crucis, que es un poquito del sagrado madero, o trahen a la memoria, a ciertas horas la pasión de Christo. [...] No lo tengo yo esto por malo, mas digo que no es este el fruto verdadero de aquel arbol de vida. Y aunque estas tales devociones al principio aprovechen y sean como leche para las ánimas de los imperfectos que son cuasi niños, mas tu encima de la palma has de subir para coger los frutos verdaderos dellas.⁴²

41 Erasmo de Rotterdam, "Enchiridion militis christiani", The Essential Erasmus (edited and translated by John P. Dolan). New York, The New American Library, 1964, p.60, citado por E.E. de Gerlero, op.cit., p. XVI

42 Erasmo de Rotterdam. Enchiridion o Manual del Caballero Cristiano, Madrid, 1971, p.369, regla XVII citado por Palma Martínez-Burgos García. Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español. Valladolid, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p.15

Pero lo más interesante del programa teológico de Erasmo es la sugerencia de volver a las Escrituras, guiados por la lectura de Platón y san Agustín. Sigue a Pablo en la doctrina de la libertad cristiana expresada en las palabras a los gálatas "afírmate por tanto en la libertad que Cristo nos ha dado y no vuelvas a enredarte con el yugo de la esclavitud"⁴³

Para Erasmo, el problema de la Iglesia, el Estado y la sociedad era sencillo: se necesitaba una restauración y una purificación mediante el regreso a las fuentes de la cristiandad: la fe, Cristo y los evangelios. Proponía un arte de la piedad ⁴⁴ que de alguna manera lo acercaba a Lutero. Sin embargo, no definió su actitud hacia la reforma luterana.

Oh Erasmo de Rotterdam, ¿dónde estarás? Escúchame caballero de Cristo, y cabalga junto al Señor; protege la verdad y obtén la corona de los mártires. No eres ya sino un anciano hombrecillo. He oído que te concedes dos años más, en los cuales serás todavía de hacer algún trabajo: gástalos bien, en beneficio del Evangelio y de la verdadera fe cristiana...Oh Erasmo, ponte de este lado, para que Dios pueda enorgullecerse de ti.⁴⁵

43 Johan Huizinga. Erasmo de Rotterdam en Erasmo de Rotterdam. Elogio a la locura. Coloquios. México, Editorial Porrúa, 1990, p.XLV a XLVIII. Durante la Contrarreforma todos los escritos de Erasmo fueron sospechosos, pero los sacerdotes que prepararon el Index solamente censuraron unos pocos pasajes del Enchiridion, que durante muchos años había gozado de gran fama entre los sacerdotes y había tenido traducciones al inglés, checo, alemán, holandés, español y francés.

44 J. Huizinga, op.cit., p. XLVII

45 J. Huizinga, op.cit., p.CXXIII

El apasionado llamado a tomar posición a favor de Lutero es ni más ni menos que de Alberto Durero, uno de los artistas que más influencia tuvo en la fijación y dispersión de motivos iconográficos cristianos por medio de sus dibujos y grabados.

A pesar de las diferentes tendencias, - moderada la erasmista y más violenta la luterana - la nueva iconoclastia tuvo refutaciones tempranas, como la obra de Ambrosio Catarino, De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum, publicada en Lyon en 1542 y la de Conrado Bruno, De imaginibus, publicada en Augsburgo en 1548. En estas obras volvieron a la famosa posición de Gregorio Magno que consideraba a la pintura como la Biblia de los iletrados. Pero también recurrieron a la tradición, que tenía tanta fuerza como la propia Escritura, representada por el II Concilio de Nicea de 789, convocado para definir una postura frente a los iconoclastas.⁴⁶

Los 367 participantes en el Concilio de Nicea también recurrieron a la tradición bíblica para anatematizar a los iconoclastas y afirmar que la pintura puede representar adecuadamente los sucesos evangélicos y que hay una plena correspondencia entre la Escritura y las imágenes. En este sentido siguen la teología de Juan Damasceno, para establecer que las imágenes en la Iglesia responden a la

⁴⁶ E.E. de Gerlero, op.cit., p.XVII

triple función de reavivar la memoria de los hechos históricos, de estimular la imitación de los personajes representados y de permitir la veneración.⁴⁷

2. Orígenes del decreto

El decreto de las imágenes se aprobó sin discusión en esa apresurada sesión XXV. Pero, ¿cuál fue su origen? En el mes de noviembre había circulado entre los asistentes a Trento un decreto sobre las imágenes que se había hecho en la Universidad de la Sorbona en París. Este texto tiene como antecedentes a las reuniones realizadas en Poissy en 1561 y a St. Germain, de 1562, a las cuales había asistido el jesuita P. Diego Laínez, general de la Compañía de Jesús, como teólogo del Papa.⁴⁸ En la conferencia de Poissy se discutió con los calvinistas sobre el culto a las imágenes y el tema se tocó ex professo en la reunión convocada en St. Germain, los días 28 de enero al 11 de febrero de 1562.

Como las discusiones en la reunión de Francia no llegaron a un acuerdo se mandó a los asistentes que dieran su parecer por escrito. Se hicieron 3 presentaciones: una de los protestantes, otra de los medios y otra de los católicos; esta última fue redactada por los teólogos de la

⁴⁷ Cfr. J.J. Yonias, "A reexamination of the "Art Statute" in the Acts of Nicaea II" en Byzantinische Zeitschrift 80 (1987)/2, 348-359.

⁴⁸ Meseguer, "Tercer período...", p.144

Sorbona. Estos pareceres se recogieron para enviarlos al Papa o al Concilio reunido en Trento.⁴⁹

La sentencia de los teólogos parisinos, redactada en tal conyuntura, fue indudablemente, la presentada por el Cardenal de Lorena en Trento. El 28 de noviembre fueron citados en la casa del cardenal Morone más de 50 padres. En vista de la brevedad del tiempo, algunos eran partidarios de que no se tratase del dogma sino sólo de la reforma; pero el Cardenal de Lorena insistió en que era muy conveniente que se definiese algo sobre las imágenes, porque si se dejaba esta materia, pensarían los franceses que el Concilio no había prestado atención a sus problemas.⁵⁰ Atendida esta petición, la reunión decidió que se hiciese brevemente un decreto, señalando solamente los abusos, la parte dogmática incontrovertible y dejando lo demás. Seguramente allí mismo se nombraron a los encargados de redactar los decretos y resulta excepcional el

49 Rafael Ma. de Hornedo, S.J. "El arte en Trento" en El concilio de Trento. Exposiciones e investigaciones por los colaboradores de Razón y Fe. Madrid, Editorial Razón y Fe, S.A., 1945, pp.354-55 y nota 83

50 El concilio siempre fue dominado por una mayoría de italianos que también comprendía a un número de los orientales, que, por su dependencia de Venecia o lugares puestos directamente bajo la autoridad papal, podían decirse italianos. Bajo Pío IV, aumentó el número de representantes: los españoles con los portugueses, 30 o 40, serios argumentadores en teología, intransigentes sobre sus principios, tenían a su lado a un número casi igual de napolitanos y sicilianos. Michel, op.cit., p.1024

nombramiento del P. Laínez, que se debió seguramente a la intervención tan señalada que tuvo en la sentencia parisiense de las imágenes. El hecho de llamar a Laínez y no a algunos de los autores (los teólogos de la Sorbona presentes en Trento) aunque es explicable por el prestigio del insigne teólogo jesuita, no deja de ser significativo. Se trató de evitar la sospecha de que el decreto sobre las imágenes estuviese basado en el de Saint Germain, debido a la desfavorable impresión que las noticias de éste habían producido en Trento.

Se supone que había dos fórmulas para el decreto: una más general y otra hecha por los doctores de la Sorbona. Sin embargo, el cotejo entre ambas muestra una estrecha relación. El concilio suprimió algunas particularidades, buscando formas más universales como corresponde a un concilio ecuménico y en los abusos opta por la forma hipotética si qui abusus irrepserint, (si algún tipo de abusos se introdujeran...) porque de otro modo se podía dar pie a justificar de alguna manera posiciones anti-icónicas, en parte compartidas por los erasmistas, por algunos obispos franceses contaminados de calvinismo y por aquellos doctores católicos llamados "medios" en el coloquio de St. Germain.⁵¹

3. El decreto sobre las imágenes

⁵¹ Hornedo, op. cit., p. 356

El decreto tridentino trata conjuntamente la doctrina dogmática sobre la invocación y veneración de los santos y sus reliquias e imágenes y en cuanto a éstas, se remite al II Concilio de Nicea (787) contra los iconoclastas. Los redactores del decreto fueron los arzobispos de Granada, Braga, Lanciano, Praga, Reggio, y los obispos de Capaccio, Segovia, León, Orense, Arras, Módena, Chioggia, Pécs y Przemysl, así como el general de los jesuitas, Diego Laínez (1512-1565).⁵²

Ese largo decreto sobre la invocación y veneración de los santos y el culto de las reliquias y las imágenes, comporta en realidad dos partes: la primera, de tipo dogmático, termina en anatema, la segunda, es exclusivamente disciplinaria.

La parte dogmática comienza con la invocación de los santos.

Con su principio de la justificación por la sola fe, el protestantismo suprimía lógicamente el culto a los santos; todos eran justificados igualmente por la fe y Jesús se convertía en el único mediador entre Dios y los hombres. La Confesión de Augsbourg, permite proponer los ejemplos de los santos, pero no admite que se los invoque ni que se les pida intermediación.

52

Michel, op.cit., p.586, nota 2

El concilio restableció la doctrina católica precisando tres puntos:

- 1.- los santos que reinan en el paraíso con Cristo interceden frente a Dios por los hombres;
- 2.- es bueno y útil invocar a los santos para obtener los beneficios de Dios pero,
- 3.- esta mediación de los santos no es opuesta a la de Jesucristo, pues es por Jesucristo, que los santos obtienen de Dios los beneficios solicitados por los creyentes.

En consecuencia, el Concilio condena la doctrina que niega la invocación que se debe hacer a los santos, que la rechaza como una idolatría, que rechazan su intercesión como contraria a la Escritura y ofensiva para el único mediador Jesucristo. ⁵³ El culto de los santos es legítimo porque fue realizado desde los tiempos apostólicos en la iglesia y se realiza conforme a las enseñanzas de los Padres y a los decretos de los Concilios.

La parte del decreto que concierne al culto a las imágenes comprende tres puntos:

- 1) recuerda la doctrina católica promulgada en los concilios anteriores, pero más especialmente el II Concilio de Nicea. En primer lugar, allí se declaró legítimo y recomendable a la piedad de los fieles el culto de las imágenes. Como el Concilio de Nicea, Trento recomienda el homenaje y la veneración de los fieles a las imágenes de

53

Michel, op.cit., p.597

Nuestro Señor, de la Virgen y de los santos. Pero se expresa más claramente sobre un punto importante: el culto a las imágenes es un culto relativo, es decir que no se queda en la imagen, sino que por la imagen va al prototipo.

2) la segunda parte del decreto expone las grandes ventajas que se pueden obtener de su culto. Las representaciones de las historias de la Redención por medio de pinturas u otro medio, instruyen al pueblo e invitan a pensar continuamente en los artículos de la fe y a nutrirse en ellos. Las imágenes de los santos llaman a seguir su ejemplo como modelo de vida. El II Concilio de Nicea ya había dicho que "el verdadero efecto de las imágenes es elevar los espíritus a los originales" y Trento retoma la tradición del mismo pensamiento.

3) la tercera parte del decreto es disciplinaria. Invita a los obispos a tomar las medidas necesarias para que el culto a las imágenes no favorezca el error o formas de abuso. ⁵⁴

Elena Estrada de Gerlero analiza el decreto tridentino y concluye que en el mismo se contienen dos teorías artísticas de vital importancia: la del decoro y la referente a la decencia. La autora entiende por

decoro a la aplicación de una iconografía tradicionalmente avalada, para la clara identificación de las imágenes y las escenas historiadas, sin intromisión de lo superfluo, a más de un estricto

54

Michel, op.cit., p.600

rigor en el tratamiento de los diversos temas en relación a su localización dentro del recinto sacro.

decencia es la eliminación de todo vestigio de lo profano, o sea todas aquellas reminiscencias del arte greco-romano que pudieran redundar, no solamente en falsas interpretaciones, sino en transgresiones conscientes o inconscientes, por parte del espectador.⁵⁵

El nihil inhonestum del decreto tridentino dio lugar al desarrollo de una teoría sobre el decoro. Según Jan Bialostocki el decoro como teoría no es más que la continuidad de las diferencias temáticas que había hecho la Edad Media al establecer las diferencias de las figuras de acuerdo con el carácter, función y dignidad. En cambio, para Sergio Bertelli, el decoro se convirtió en algo puramente moral. Según Anthony Blunt, el decorum entendido como sinónimo de honestidad fue un invento de los moralistas de Trento - Borromeo, Paleotti o Molanus entre otros - pero lo que no se puede ignorar es que el mismo significado de decencia aparece entre los reformadores como Zwinglio.⁵⁶

Aunque la coincidencia entre los reformadores y los intérpretes de la moral post-conciliar es patente, la intencionalidad con que se enuncian las críticas no es la misma. En Zwinglio -igual que en Erasmo- la finalidad es la de mantener las fronteras que separan lo humano de lo divino y es evidente que, revestidas

55 Elena Estrada de Gerlero, op.cit., pp. XXVI-XXVII

56 Jan Bialostocki. Estilo e iconografía. Barcelona, 1971 y Sergio Bertelli. Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco. Barcelona, 1984 citados por Palma Martínez-Burgos García, op.cit., p.245

de semejante apariencia, muchas de aquellas imágenes carecían de toda carga sobrenatural. En cambio en el discurso de Paleotti, de Gilio y de tantos otros, subyace la necesidad de un arte decente y honesto, cualidades necesarias para que cumpla su función didáctica.⁵⁷

En cuanto a los abusos, el decreto tridentino manda que no se admita ninguna imagen que sea ocasión de error para el pueblo menos preparado y a éste se lo adoctrine particularmente sobre las representaciones sensibles de la divinidad. Que se evite toda superstición y finalmente - y esto es lo que atañe más de cerca al arte - se evite toda lascivia, de suerte que las imágenes no se pinten ni adornen con procaz hermosura. Fray José de Sigüenza, refiriéndose a las pinturas del Escorial, ubicaba con claridad la observación de Trento

los pintores de Italia aún los más prudentes no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas. [En cambio las pinturas de Navarrete el mudo son] las que mejor guardan el decoro sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aún dan ganas de rezar.⁵⁸

57 Palma Martínez-Burgos García, op.cit., p.247

58 Fray José de Sigüenza. La fundación del Monasterio del Escorial. Madrid, 1963, p.381, discurso XVII citado por Palma Martínez-Burgos García, op.cit., p.251. Es interesante señalar que lo que provoca el primer comentario de Sigüenza es un cuadro de Tiziano, El martirio de San Pedro, en cambio el segundo lo realiza después de haber analizado todas las pinturas de Navarrete en el claustro alto principal.

Además ordena que los obispos procuren que nada profano y deshonesto aparezca en los templos que desdiga la santidad de la casa de Dios. Para este fin, en ningún lugar, aunque sea en iglesia exenta, se podrá colocar en adelante ninguna imagen insólita sin aprobación del Ordinario.

La puesta en práctica del concilio

Acaso se ha ido demasiado lejos en las consecuencias artísticas de Trento, estableciendo una prolongada hilación de causalidad donde, tal vez, no hubo sino una mera sucesión temporal. ⁵⁹

Cuando se analiza el decreto tridentino se ve claramente que no hay más que lineamientos de carácter general y que fueron los concilios y sínodos provinciales los que generaron la normatividad que condujo a la práctica artística hacia las expectativas tridentinas. Además, como señala Estrada de Gerlero, fueron los tratadistas los que se dedicaron con mayor cuidado a elaborar la normatividad necesaria para regir al arte de la reforma católica. ⁶⁰

Los concilios provinciales postridentinos fueron importantes porque elaboraron un sistema coherente de legislación eclesiástica para el mundo hispánico. El Concilio de Compostela, el de Quiroga, el de Lima, los diocesanos de Cádiz, Astorga y Burgos, el de Bolonia, los

⁵⁹ R. de Hornedo, S.J., op.cit., pp.333-362

⁶⁰ E.E. de Gerlero, op.cit., p.XX

de México de 1565 y 1585 y los de Milán de 1565 y 1576, celebrados bajo el gobierno arzobispal de Carlos Borromeo.

El problema más grave fue Francia, pues la monarquía francesa declaró no poder acatar las decisiones tridentinas. Esto se debió a que Trento consagraba la supremacía de la autoridad pontificia sobre los privilegios del poder civil y de las libertades de la iglesia galicana. En el caso de España, Felipe II reivindicó para sí los múltiples privilegios que el papado había prodigado a sus antecesores en los diversos estados que constituían su monarquía. Los funcionarios de esas provincias mostraron mucho celo en defender esos derechos, especialmente en Italia, donde el papa sostenía con mucha energía las prerrogativas de la Iglesia Romana.

Los jesuitas pusieron sus misiones y colegios al servicio de la expansión de las ideas tridentinas y con esto aportaron su parte a la restauración y el renacimiento católicos, organizados en Trento.⁶¹

El decreto tridentino tenía una doble mira pues se refería tanto a las imágenes futuras como a las existentes. Esto último ofrecía una dificultad especial. Los frescos de la Sixtina hechos por Miguel Ángel fueron una preocupación para los Papas de la reforma: en 1559 Paulo IV había mandado a Volterra a tapar los desnudos más audaces; en

⁶¹ P. Richard. Concile de Trente, Tome IX, Deuxième Partie, en Charles-Joseph Hefele, Histoire des Conciles, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1931, pp.1026-27

1566, Pío V ordenó nuevas veladuras y Clemente VIII tuvo intención de hacerlos desaparecer. ⁶²

Pero quien llevó más adelante la idea de la reforma tridentina fue Pío V: en febrero de 1566 determinó que se quitasen las estatuas antiguas del Belvedere y sus alrededores y que se llevasen al Capitolio. Intervinieron algunos cardenales para impedir que ese tesoro artístico saliese del Vaticano y finalmente las esculturas quedaron en el patio pero con la puerta bien cerrada. La actitud de Pío V influyó en Carlos Borromeo y los obispos reunidos en el tercer concilio provincial de Milán, (1573) al decretar que

en los jardines y casas de las iglesias o de los eclesiásticos si hay alguna pintura o estatua provocativa o en alguna manera obscena o torpe, se retoque o se quite del todo y en adelante no se pinte o esculpa nada semejante.⁶³

Ya unos años antes, en el Concilio de Malinas de 1570, presidido por el fastuoso cardenal Granvela, se había ordenado que en el plazo de tres meses,

quítense de los templos y lugares sagrados las pinturas, esculturas, y tapices que representan cosas gentiles o fábulas mentirosas de sátiros, faunos, sirenas, ninfas y cosas semejantes. Igualmente las figuras lascivas o procaces por su vergonzosa desnudez y otras obscenas o supersticiosas, que distraen la devoción y religión de los fieles y con frecuencia la ofenden gravemente.⁶⁴

62 Hornedo, *op.cit.*, p.357

63 *Ibidem.*

64 *Ibidem.*

Según refiere Emile Mâle, todavía Jacques Boonen, quien fue obispo de Gante (1617-21) y después arzobispo de Malinas, hizo quemar todos los cuadros y destruir las estatuas que le parecieron menos decentes. Es de creer que su caso no fue único y por consiguiente, las órdenes conciliares más o menos se iban poniendo en práctica.

Las prescripciones tridentinas para lo futuro se repiten en casi todos los concilios provinciales, sometiendo las obras de arte a la inspección de los obispos o sus delegados. El nombramiento de veedores de imágenes en muchos lugares estuvo a cargo de la Inquisición. Comúnmente se fijaban más que otra cosa en la propiedad de las pinturas respecto a los libros sagrados o a la tradición; así lo prueban los casos del Veronés y Caravaggio y en España los ejemplos citados en sus obras por Pacheco y Palomino, que ejercieron dicho cargo. ⁶⁵

El cuidado que se debe tener para que las imágenes no induzcan a error aunque aparece por lo general en todos los Sínodos, se manifiesta particularmente allí donde había llegado la herejía. En algunos se exhorta a reparar con presteza las imágenes profanadas y mutiladas por la iconoclasia de los calvinistas.

La mayor dificultad estaba en la aplicación de las normas tridentinas sobre el desnudo. Para esta delicada

⁶⁵

Hornedo, op.cit., p.359

labor, Carlos Borromeo mandó, prudentemente, que el obispo se asesore de hombres peritos y doctos, y si hay algo que no esté bien, se enmiende o se quite. En el Sínodo de Reims de 1583 se avisó que los desnudos se retiraran sin escándalo, sin duda por respeto a los obispos anteriores que los habían tolerado ⁶⁶ : nótese que habían pasado veinte años desde el Tridentino.

La castidad del arte español hacía innecesarias en España las advertencias de las autoridades eclesiásticas y de hecho así se comprueba hojeando los Concilios provinciales. El punto que atrae casi exclusivamente a los Sínodos españoles y aún antes en sus peticiones de reforma al Concilio de Trento, es el de las imágenes vestidas: la mundanidad en el adorno, los vestidos y el peinado se reprende continuamente tanto en España como en América. Hay que advertir sin embargo, que esto no es privativo de España; parecidas recomendaciones se hallan en los Concilios de Tolosa, 1590; Aquileya, 1596 y Malinas de 1607. ⁶⁷

El ambiente tridentino en la Nueva España

Tanto la monarquía española como la Iglesia, tuvieron que enfrentar una situación nueva con la incorporación de los territorios americanos y sus pobladores autóctonos. El

⁶⁶ Hornedo, op.cit., p.359

⁶⁷ Hornedo, op.cit., p.362

problema del indio y la discusión sobre su evangelización, fueron ingredientes que dieron un perfil particular a la iglesia americana. Aunque hay que tener en cuenta que, tal como se ha dicho en las páginas precedentes, la Iglesia peninsular estaba forjada en el fragor de las batallas internas -judíos, moros, conversos - y externas -erasmismo, luteranismo -.

De algún modo, el cuidado por la ortodoxia que impregnaba el ambiente católico de la monarquía de los Habsburgo, adquirió en América características peculiares. El progresivo dogmatismo religioso triunfante en los reinos españoles se expresó en los reinos americanos en la preocupación por la participación de la mano de obra indígena en la producción de imágenes, y preparó un ambiente de control y dirigismo que se evidencia en los primeros concilios provinciales.⁶⁸

Las disposiciones de los dos primeros Concilios Mexicanos, el de 1555 y el de 1565, fueron publicados en 1769, en una edición promovida por el ilustrado arzobispo Lorenzana. En la introducción a esta edición del siglo XVIII, el prelado dice que la norma para la disciplina eclesiástica de México y sus sufragáneas, es el III Concilio Mexicano, celebrado por Pedro Moya de Contreras en

68

Aunque no solamente en el ambiente eclesiástico, ya que el virrey don Luis de Velasco, ordenó en 1552 que los indios fueran examinados para poder pintar imágenes. Cfr. Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México. México, UNAM, 1982, p.34

1585. Según Lorenzana, es extraño que aunque en los cánones del III Concilio se citen constantemente los del 1° y 2°, se diga en una edición de 1725 que no se pudieron encontrar los manuscritos originales. El arzobispo dice que los tiene a la vista y que estaban guardados con las Actas del Concilio III, y que para que se conozcan documentos tan importantes, decidió su publicación.⁶⁹

El I Concilio Provincial convocado por Fray Alonso de Montúfar, en 1555, fue impreso por Juan Pablo Lombardo en 1556. Contiene 93 capítulos de doctrina. A ese primer concilio asistieron: Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán; Fray Martín de Hoja Castro, obispo de Tlaxcala; Fray Tomás Casillas, obispo de Chiapa; D. Juan de Zárate, obispo de Oaxaca, que murió estando en el Concilio. Además se dio a conocer en presencia del Presidente de la Real Audiencia y de los Oidores, de los Deanes y Cabildo de Tlaxcala y Jalisco; el Deán de Yucatán y Diego de Carvajar, presbítero que representaba al obispo de Guatemala; los Priors y Guardianes de los Conventos de México y los Justicia y Regidores de la Ciudad.

69

Concilios Provinciales Primero y segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo y Rmo. Señor D. Fa. Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565. Dalos a la luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia. Con las licencias necesarias. En México, en la Imprenta de El Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tibuercio, Año de 1769. Cfr. Introducción.

En el Capítulo XXXIV de este primer Concilio Provincial Mexicano, relativo a **Que no se pinten Imágenes, sin que sea primero examinado el Pintor y las pinturas que pintare,** se determinó que el control sobre la producción de imágenes iba a recaer tanto sobre los españoles como sobre los indios, pues ambos tenían que ser examinados y además las imágenes tenían que ser sometidas a exámen y tasación. Por otra parte, también ordenan que los visitadores examinen tanto la corrección de las historias que encuentren en iglesias y lugares sagrados, así como la decencia de las mismas.

El decreto del I Concilio respondía, evidentemente, a las necesidades y realidades que ofrecía la producción de imágenes en la Nueva España. La intervención indígena en la imaginería -atendiendo a las razones de **decencia** - y de maestros examinados habla con absoluta claridad de una problemática del decoro establecida con anterioridad a la normatividad tridentina y relacionada con esta reforma católica que determina de manera fundamental la tradición local.

El II Concilio Provincial Mexicano fue celebrado por el mismo arzobispo, en 1565, para la admisión del Concilio de Trento y se añadieron otros cánones concernientes a la disciplina eclesiástica. No se dio a la imprenta. Los asistentes fueron el obispo de Chiapa, Fray Tomás Casillas; D. Fernando de Villagómez, obispo de Tlaxcala; Fray Francisco Thorál, obispo de Yucatán; Fray Pedro de Ayala,

obispo de Nueva Galicia y Fray Bernardo de Albuquerque, obispo de Oaxaca.

El II Concilio Mexicano comienza con una declaración de fe en las dos iglesias: Triunfante y Militante y dio por recibido y jurado el Concilio de Trento, tal como lo expresaron en el **Capítulo I. Que los Prelados guarden y manden guardar lo ordenado y mandado por el Santo Concilio Tridentino.**

El III Concilio Provincial fue celebrado en 1585 por Pedro Moya de Contreras, se mandó imprimir por Juan Pérez de la Serna en 1622 y para la formación de sus decretos se tuvieron presentes los dos concilios anteriores. Los asistentes al concilio fueron: Fray Gómez de Córdova, obispo de Guatemala; Fray Juan de Medina Rincón, obispo de Michoacán; Don Diego Romano, obispo de Tlaxcala; Fray Gregorio Montalvo, obispo de Yucatán; Fray Diego Arzola, obispo de Nueva Galicia; Fray Bartolomé de Ledesma, obispo de Antequera. El Secretario del Concilio fue D. Juan de Salcedo. Dos canónigos de la Catedral de México tenían el poder del Obispo de Filipinas. Otro ausente fue el obispo de Chiapa, Fray Pedro de Feria.⁷⁰

70

III Concilio Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Ilustrado con muchas notas del R.P. Basilio Arrillaga de la Compañía de Jesús y un Apéndice de los decretos de la Silla Apostólica relativos a la Santa Iglesia, que constan en el Fasti Novi Orbis y otros posteriores y algunos más documentos interesantes, con cuyas adiciones formará un código de Derecho Canónico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias

Desde el año 1585 en que se convocó hasta el de 1622 tardó en publicarse el Concilio, por varios motivos: tuvo mucha demora en el Consejo de Indias para ser reconocido; también fue lento el proceso de la traducción del castellano al latín y finalmente porque en el Vaticano su confirmación no se dio sino hasta 1589. Según el arzobispo Lorenzana, otra de las causas fue el que faltara quien se preocupase por su impresión, cosa que finalmente hiciera el conflictivo de la Serna. Para Lorenzana, la acción del arzobispo de la Serna era tan valiosa como la que él mismo emprendió publicando los dos primeros concilios mexicanos.

No parece haber demasiada diferencia entre los decretos del I y del III Concilio Mexicano con respecto a las imágenes. En ambos, se insiste en la necesidad de que una autoridad examine a los pintores y a las imágenes realizadas tanto por indios como por españoles. En ambos decretos se insiste en la decencia de las imágenes, cualidad necesaria para lograr su operatividad, es decir que inviten a los fieles a la devoción.

Es probable que la publicación de los decretos del III Concilio Mexicano forme parte de un programa del arzobispo Juan Pérez de la Serna, quien era un crítico feroz de la situación global de la Nueva España. En 1624 lanzó un edicto contra el libertinaje que observaba en la vida de

por Mariano Galván Rivera. Segunda edición en latín y castellano. Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D.Marsá, calle Condesa de Sobradíel 10, 1870, pp.45-46

los habitantes de la ciudad de México. En cuanto a los pintores se percató que éstos hacían "las imágenes más torpes y abominables que se puedan imaginar". Fustigó a los artistas porque

pintan historias apócrifas y otras mentirosas y la disolución y licencia de los pintores había llegado a tanto, que hacían retratos de amancebadas y devotos, disimulándolos con insignias de santas y santos, teniéndolas en esta forma en sus casas y aposentos...⁷¹

Por lo tanto por medio de un edicto mandó

...que todas las imágenes sagradas se registrasen y que para adelante no se pudieran tener sin que un pintor de práctica y experiencia las aprobase y que esta aprobación y exámen se hiciese de balde y habiéndose empezado a descubrirse muchas imágenes indecentes a petición de un pintor malo que ha dado en hacer pinturas ridículas y de poca autoridad como de un niño Jesús caballero sobre un cordero, corriendo con una veletilla de niños en una mano, y un pájaro atado de una cuerda en otra y otras a este tono...⁷²

Este párrafo del arzobispo de la Serna me parece fundamental para la argumentación más importante de esta tesis. El concepto de Jesús niño, corriendo y jugando, montando un cordero en una simbología expresa de su propio martirio, se enrola en un tipo de piedad totalmente extraño a la tradición local en el primer tercio del siglo XVII, caracterizada por el tono solemne de Baltasar de Echave

71 "Documentos relativos al tumulto de 1624, colectados por don Mariano Fernández de Echeverría y Veytia" en Documentos para la historia de México, II, p.12, apud. Moyssén, "El pintor Basilio de Salazar", p.53 y Tovar de Teresa. Pintura y Escultura en Nueva España, p.107

72 Ibídem nota 30

Orio. Esta tradición se continuó casi hasta mediados del siglo XVII y José Juárez representa el momento en que ambas corrientes, la severidad solemne de la tradición local y el cambio de tono del triunfalismo barroco europeo entran en conflicto. El inicio del momento de crisis puede establecerse en 1640, año en el que se supone llegó Sebastián López de Arteaga a la Nueva España. Deseo dejar esto muy claro para que no suene incoherente con la posición que se verá más adelante, de negar el peso tan grande que se le ha concedido a la llegada de Arteaga. Creo que la importancia de este hecho radica sobre todo en que frente a una identidad novohispana - y asumo esta identidad como una sociedad que compartía una comunidad de significados simbólicos - López de Arteaga representa al "otro". Pero frente al otro, frente al extraño, los valores tradicionales se asientan más.

Por otra parte, Arteaga -por la obra conocida en México- compartía ese tono solemne. Lo diferente de su discurso plástico, no son los contenidos, sino las formas. El impacto de la otredad visual sobre la identidad visual novohispana logró en primer lugar una mayor cohesión de los elementos tradicionales, reforzando la característica ecléctica de la segunda mitad del siglo XVII.

Es por esto que, cuando el arzobispo Pérez de la Serna decidió censurar a los pintores, eligió a un pintor "de práctica" para que examinara las obras y consultó a Baltasar de Echave Orio. El arzobispo le dirigió entonces

una carta fechada el 20 de julio de 1619, donde le dice cuáles son las características que debe tener la imaginería sagrada. La respuesta de Echave Orio es una pieza clave para la comprensión del quehacer plástico novohispano:

digo que la sagrada imaginería que la iglesia católica tiene recibida como una de las principales cosas que sustentan nuestra santa fe con aprobación de tantos milagros como se sabe, conviene que entre otras cosas tenga dos partes muy esenciales sin las cuales está mandado por el santo concilio que no se use de ella. La primera pertenece a la misma arte que es que no se haga alguna de Nuestro Señor y Nuestra Señora, ni santos con desproporción y fealdad notable por no saber el dibujo y delineado de la dicha pintura. La segunda parte y tangencial es que sea decente, devota y de santa y pía consideración, sin que se mezcle lo profano con lo devoto en caso que la historia que se pintare no lo pidiese, las cuales se deben pintar y representar por la misma pintura, con la verdad que pasaron o con piadosa y devota consideración con que pudieron pasar, dándoles las insignias y atributos que les pertenecen, sin variar ni trocar cosas impropias de la naturaleza y de la historia y santos⁷³

La posición del arzobispo de la Serna y la respuesta de Echave Orio muestran una preocupación por la ortodoxia y el cuidado en la práctica del arte de la pintura en la Nueva España. Dicha preocupación por parte de la iglesia no era nuevo, pues ya se había expresado desde el I Concilio

73 . AGN, Bienes Nacionales, 606, f.2 citado por Tovar de Teresa. Pintura y escultura en Nueva España, p.108. Como Guillermo Tovar de Teresa lo dio a conocer parcialmente, traté de localizarlo en ese acervo, porque me parece un documento de importancia fundamental. Sin embargo, el expediente 606 del ramo Bienes Nacionales del Archivo General de la Nación, ha desaparecido.

Mexicano celebrado en 1555, como se observó párrafos antes y continuó después de la jura del Concilio de Trento.

Manuel Toussaint dio a conocer los nombres de varios veedores del gremio de pintores y doradores. En el Compendio Histórico del III Concilio Mexicano se registró un documento escrito por Pedro Rodríguez, Veedor del Arte de la Pintura, en el que declaró que después de la publicación del Concilio de Trento, fue nombrado para examinar pinturas e imágenes, "hechas y que se hiciesen, para que no se permita el uso de las indecentes y ridículas". Esta tarea de control la realizó junto con Pedro de Robles y fray Bartolomé de Ledesma, obispo de Oaxaca.⁷⁴ Es decir que miembros del gremio y de la iglesia se unían para el control de la producción de imágenes, seguramente en cumplimiento de la Real Cédula de Felipe II del 12 de julio de 1564 y las conclusiones del Sínodo que para una buena aplicación de Trento convocó el arzobispo Montúfar en 1565. En 1590 los veedores eran Nicolás Tejeda de Guzmán y Nuño Vázquez y en 1595, Francisco de los Reyes y Gaspar Pérez de Rivera.⁷⁵

¿Cuál es entonces la diferencia con la colaboración establecida entre de la Serna y Echave Orio a principios del siglo XVII? Creo que radica en la reflexión sobre el oficio y las categorías estéticas que aplica Echave. En

74 Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México, p.37

75 Ibidem, pp.38-39

efecto, el maestro vasco tiene una preocupación por la práctica torpe del oficio de pintor que produjera un juicio estético negativo: "desproporción y fealdad notable". La falta de armonía y de belleza eran considerados tan graves como el faltar a la consideración "piadosa y devota" que se le debía a las imágenes. Unidad en el tratamiento y en el contenido para responder a las premisas de Trento: para que la imagen sea eficaz, para que provoque movimientos positivos del alma, debe ser tan bella como piadosa, para incitar al "honor y la veneración que se les deben" a Dios y a los santos.⁷⁶

En este sentido, Trento no innovó en nada. En cuanto a las imágenes, el Concilio recogió la tradición secular de la Iglesia Católica, de ahí que se destaque su valor confirmatorio, ya que

la eficacia de los decretos dogmáticos tiene que ver con el hecho de que no reformaban, sino que confirmaban - y explicitaban - la tesis general y comúnmente seguida por la Iglesia. La circunstancia de que constantemente se apele a la tradición, sumada al Texto Sagrado y a los Padres, permite reconocerles a los decretos ese carácter.⁷⁷

Esta fe que el Concilio de Trento puso en "la capacidad espiritual de la forma", como escribiera Jorge Alberto

⁷⁶ Concilio de Trento. Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos; y sobre las santas imágenes; 25a. sesión, 3 y 4 de diciembre de 1563.

⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, "La Fe en la Forma según el Concilio de Trento" en Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata, Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, p.75

Manrique, se patentiza en el sencillo testimonio de la madre Magdalena de San José (1578-1637), austera discípula de Santa Teresa de Avila. La monja, que había dedicado mucha energía material y moral para la decoración de su iglesia, narra la conversión de un hugonote, quien al ver el espacio sagrado exclamó

"¡ Qué hermosa es! ¿Será posible que el Paraíso sea más bello? Quiero traer aquí a todos los de mi comarca para que vean tanta hermosura". Y mientras decía estas palabras, la gracia penetraba en su corazón, y en efecto, se convirtió.⁷⁸

La conversión se logró por medio de la belleza, por intermediación de las formas sensibles.

La participación de Trento en la poderosa corriente contrarreformista debe ponerse en su justo lugar, junto con la búsqueda de la espiritualidad original de las órdenes religiosas; los Ejercicios Espirituales ignacianos y sus vías de acceso a Dios, así como la reflexión sobre la vida y pasión de Cristo, los dolores de su madre y las visiones de santos y santas así como sus milagros. Quizá la acción más impactante de Trento sobre la producción plástica haya sido la de censurar: todo lo que pudiera promover falsos dogmas debía ser eliminado, todo lo que podía provocar un error peligroso entre los más ignorantes, debía desaparecer. Estas consideraciones emanan del decreto

78

Citado por Gilles Chazal, "Arte y Mística del Barroco" en Arte y Mística del Barroco. Colegio de San Ildefonso, marzo-junio 1994, México, UNAM-CONACULTA-DDF, p.24

acerca de la "Invocación, veneración y reliquias de los santos y las sagradas imágenes", que en ese momento fue un texto polémico, al aceptar -frente a las posturas más radicales- el uso de las imágenes para conocer la obra de Cristo, es decir, las gracias y beneficios alcanzados por él. El énfasis del decreto cae sobre la prohibición de los abusos para que no se promuevan errores peligrosos para los más ignorantes o dogmas falsos. Por otra parte insiste en que se puede ilustrar o representar la Sagrada Escritura, pero no se puede representar la divinidad; en el mismo tono de advertencia se encuentra el exceso con las reliquias que puede derivar en superstición y por último, la necesidad de eliminar toda belleza procaz y en este sentido debe entenderse como lasciva y sensual. El decreto afirma por lo tanto la idea de un arte que se apoye en el dogma, impulse la moral y motive a piedad.⁷⁹

Motivos todos por los cuales, según Elisa Vargaslugo, "la expresión pictórica [novohispana] fue, en un gran porcentaje, contenida y repetitiva, pero eso sí, sincera e intensamente devota".⁸⁰ A pesar de esta característica, para la mencionada autora la aplicación de los decretos tridentinos fueron determinantes en el modelado

79 Conversaciones con el Dr. Luis Ramos Pérez, durante el mes de abril de 1995.

80 Elisa Vargaslugo, "Mística y pintura barroca en la Nueva España. Sentimiento de la presencia de Dios en el fondo del alma" en Arte y Mística del Barroco, p.39

de una expresión pictórica convencional, ajustada a un tono medianero, artesanal, ecléctico y de fácil lectura, para asegurarse de que fuera obra útil a los fines moralizadores de la Iglesia...⁸¹

Sin embargo, sin subestimar la importancia de la aplicación de los decretos tridentinos, sí es necesario considerar la lentitud que caracterizó a este proceso, tanto en Europa como en América. Por lo tanto, este ambiente de apego a la ortodoxia, de cuidado en la decencia de la imagen, depende de un proceso anterior, que se dio en el seno de la Iglesia en España durante el siglo XVI. En la Nueva España, se agregó la atención puesta sobre la mano de obra indígena.

En cuanto a la práctica del oficio de pintar, que es el otro elemento fundamental en esta ecuación, considero que además de la aplicación de los decretos tridentinos que formaban parte del repertorio de ideas de la época, hay que considerar la formación de los pintores y la falta de competencia y de enriquecimiento visual al que estaban sujetos por las características del medio. Faltaba la participación de otros pintores mejor formados; la discusión activa en academias sobre el arte de la pintura; las colecciones donde ver obras de maestros anteriores, así

⁸¹ Elisa Vargaslugo, "Mística y pintura...", p.40. La misma autora ha tratado de demostrar la importancia de los decretos tridentinos en la producción novohispana. Cfr. entre otros Elisa Vargaslugo. "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XIII, N°51, México, 1983, pp.13-20.

como coleccionistas y mecenas. El repertorio visual del pintor novohispano era pobre y restringido, a pesar de la llegada de grabados y telas de la metrópoli sevillana.

En este capítulo he desarrollado tres grandes apartados: la controversia sobre la imagen religiosa; la reforma de la Iglesia en España y el alcance del Concilio de Trento. El denominador común entre los tres es la imagen, si bien traté primero de mostrar a grandes pinceladas, las distintas posiciones dentro de la Iglesia sobre la capacidad de intermediación y la operatividad que la imagen tiene. Los brotes iconoclastas a lo largo de la historia hicieron resurgir el debate de una imagen que debe funcionar para Dios y para el mundo y que por lo tanto, debe mantener un delicado equilibrio que no siempre se consiguió.

Los excesos impulsaron necesariamente la imposición de la norma. Ante el temor se intentó la censura, la prohibición y por qué no decirlo, las posiciones cerradas y dogmáticas. Este espíritu de vigilancia continua y el impulso para regresar a formas de la práctica cristiana más cercanas a los ideales primitivos, inspiraron la reforma de la Iglesia Católica en los reinos españoles. Reforma que no tuvo las mismas consecuencias, ni la misma profundidad dada la diversidad de problemáticas de los reinos, pero que tenía la intención de modificar formas y conductas en ambos cleros. Esta intencionalidad imperó en la Iglesia española

desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI alcanzó su gran momento. El cuidado por la ortodoxia produjo los tempranos Indices de 1540 y 1545, lamentablemente desaparecidos y las Constituciones Sinodales de las diferentes iglesias, insistentes sobre temas comunes. La imagen ocupa en algunas, sitios más destacados que en otras, pero lo que interesa sobre todo es este ambiente de extrema vigilancia sobre las faltas a la decencia y el apego a las Escrituras: la ortodoxia.

Es por esto que Trento no significó una novedad para el mundo católico con relación al tema de las imágenes. Por una parte porque acudió a la tradición probada y aceptada durante siglos -a pesar de las controversias- y la sancionó. Por otra porque la aplicación de Trento fue lenta, pues en una época en que la autoridad política intervenía constantemente en el dominio religioso, la aplicación de los decretos del Concilio de Trento no dependía - como afirma Delumeau - de la buena voluntad de Roma. La recepción solemne por parte de Felipe II tuvo lugar en julio de 1564, pero con una cláusula "bajo reserva de mis derechos reales". Como lo demostró Delumeau

si los decretos dogmáticos tomados por la asamblea de Trento fueron aceptados por las diferentes escuelas teológicas del mundo católico -comprendidos los jansenistas- con una llamativa unanimidad, por el contrario la aplicación de las decisiones

disciplinarias se topó con los hábitos, la rutina y las debilidades humanas ⁸²

Es por esto que el auténtico triunfo del dirigismo tridentino va a aparecer después de 1630, cuando la acción de los Sínodos y Concilios Provinciales había ejercitado reiteradamente una acción directa en cada iglesia. En la Nueva España las agrias quejas y críticas del arzobispo Juan Pérez de la Serna en 1620 y la difusión de los modelos rubenianos con su iconografía contrarreformista después de 1640, así lo demuestran.

⁸² Cfr. Jean Delumeau. Le Catholicisme entre Luther et Voltaire. Paris, Nouvelle Clio, l'histoire et ses problemes, Presses Universitaires de France, 1992, p.75

CAPITULO II

UNA IDENTIDAD ARTISTICA PERIFERICA: ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD

1. El concepto de tradición y la validez de su aplicación en el ámbito de la historia del arte colonial.

La pintura novohispana de mediados del siglo XVII se funda en un conflicto: la lucha entre la tradición y la modernidad. Gran parte de esta discusión se debe a la lectura de La Edad de Oro de la Pintura en España, de Jonathan Brown. En el Prefacio, este autor hace dos observaciones que han sido fundamentales para el desarrollo de esta tesis. La primera se refiere a la necesidad de entender a la Edad de Oro de la pintura en España,

en relación con las fuentes que la nutren desde otras regiones europeas, especialmente Italia y Flandes, gran parte de las cuales se encontraban gobernadas por la casa de Austria española.⁸³

La segunda observación se refiere a que debido al viejo prejuicio artístico de la cultura occidental,

en pro de la novedad y de la exclusividad, ha habido tendencia a descuidar el análisis de las influencias y del intercambio artísticos.[...]La importancia de la invención es innegable, pero en la historia del arte europeo existe otro elemento, ignorado en muchas ocasiones, que hace referencia al modo en que las

⁸³

Jonathan Brown. La Edad de Oro de la Pintura en España. Madrid, Editorial Nerea, 1990, p.vii

nuevas ideas se adaptan y se propagan.[...]El estudio de la dinámica de la interacción cultural permite asimismo discernir de qué manera obras pertenecientes a un período y a un lugar determinado adquieren una identidad común. ⁸⁴

La dinámica de interacción en los vastos dominios de la monarquía española, se establece a partir de la relación entre centro y periferia. J.H.Elliott muestra con claridad como funciona esta relación centro-periferia en el mundo hispánico ⁸⁵ y Jonathan Brown lo utiliza para explicar las relaciones artísticas cuando estudia la pintura del siglo XVII español ⁸⁶. Los alcances de esta relación como modelo teórico-metodológico fueron planteados por Enrico Castelnuovo y Carlo Guinsburg en un artículo publicado en 1979, en La Storia dell'arte italiana 1:Materiali e problemi donde trataron la relación entre centro y provincia a la cual, para evitar juicios cualitativos, llamaron "la periferia".⁸⁷

Construyeron un modelo que pudiera clarificar la forma en que se percibe la interacción entre centro y periferia

84 Ibidem, p.viii

85 J.H.Elliott.La España Imperial 1469-1716. Barcelona, Vicens-Vives, 1993 (1a.ed.1963) y España y su mundo 1500-1700, Madrid, Alianza Editorial,1991.

86 Jonathan Brown. La Edad de Oro de la Pintura en España, Madrid, Editorial Nerea, 1990

87 Tom Henry, "Centro e Periferia": Guillaume de Marcillat and the modernisation of taste in the Cathedral of Arezzo", en Artibus et Historiae. An Art Anthology, N° 29,1994, pp.55-85

en la historia del arte italiano. En este modelo, Castelnovo y Guinsburg definen las características del centro o centros artísticos, ya que reconocen que Italia está caracterizada por el policentrismo. Definen los centros como aquellos sitios en donde florece la innovación en el peculiar contexto de artistas y patronos emprendedores, capaces y competitivos. La periferia se caracteriza por tener una fe en la fórmula que modera la innovación; por el fenómeno de las dinastías de artistas locales sojuzgadas por un patronazgo que inhibe la innovación y por la presencia de un flujo de artistas fracasados en los centros, donde no pudieron hacer frente a la rapidez de los cambios estilísticos. Según este modelo, las selecciones artísticas del patrono provincial, están caracterizadas por manifestar una subordinación cultural al centro.⁸⁸

⁸⁸ Ibidem. El autor de artículo, Tom Henry, trata de demostrar que la tesis de Castelnovo-Guinsburg no puede aplicarse a Arezzo en el período 1516-1529 cuando se contrató a Marcillat para trabajar en la Catedral. Lejos de una "fe en la fórmula" y de apoyarse en "dinastías locales", los patronos de Marcillat en Arezzo hicieron a un lado la tradición en favor de la innovación, y aunque Marcillat estuvo sujeto a cláusulas de "modo y forma", no se le pidió imitar el estilo retardatario, sino el más moderno en Italia. Lejos de tolerar a un individuo pasado de moda que no podía tener éxito en el centro, los patronos de Arezzo hicieron un esfuerzo extraordinario para atraer desde la corte papal a un artista que exportaba el arte de la Roma Leonina a la periferia. Según Henry el modelo es inútil porque no puede considerar a Arezzo como un centro artístico en sí mismo.

De la discusión sobre la funcionalidad del modelo, a diferencia de la conclusión a la que llegó Tom Henry, creo que como todo modelo teórico, es referencial y expone su riqueza, pobreza, fortalezas y debilidades, en la aplicación a la realidad. En el caso del mundo hispánico, hay que tener en cuenta que estos espacios eran interactuantes, que la relación centro periferia no era unidireccional y que una característica es que a la vez pueden ser centro y periferia en relación con otros espacios. En el caso de la metrópoli se estableció entre la corte de Madrid del poderoso reino de Castilla y los demás reinos y en el caso de la Nueva España, entre Sevilla y la ciudad de México. En el ámbito artístico, la relación entre ambos centros llega a establecer con claridad dos etapas: desde mediados del siglo XVI, México es receptor de las modalidades plásticas que llegan desde Sevilla, involucrada en principio en el estilo hispano flamenco con el que se entreveró luego el reformismo llano procedente de Castilla, cambios que comienzan a acelerarse después de la segunda década del siglo XVII y se interrumpen con la gran crisis de 1640;

en efecto, 1640 había señalado, de hecho, la disolución del sistema económico y político del que la monarquía había dependido durante tanto tiempo. Había asistido a la dislocación y a la decadencia del sistema comercial sevillano, que había dado a la Corona española plata y crédito, y también a la disgregación de la organización política de la península española, heredada de los Reyes Católicos y

transmitida intacta por Felipe II a sus descendientes.⁸⁹

La segunda etapa de relación se establece a partir de un modelo diferente: una parte de los pintores sevillanos y sus talleres adaptan su producción al mercado americano que aparece como una alternativa económica ante la crisis local, mientras el otro grupo encabezado por Murillo y Valdés Leal se lanza a alegrar el barroco sevillano con la iconografía triunfalista de la contrarreforma. Este cambio en la dinámica marca un momento fundamental en la definición de lo que he denominado el conflicto entre la tradición y la modernidad y caracteriza la complejidad de una identidad artística periférica, a la que a lo largo de la tesis llamo tradición local.

La decisión de utilizar el concepto de tradición, implica necesariamente una aclaración. En principio, hay que diferenciarla de la Tradición de la Iglesia, formada por un cuerpo de doctrina que emana de las Escrituras y las obras de los Santos Padres. Y aunque suene muy escolar, debo intentar una definición y decir que entiendo por tradición a "una manera de pensar, de hacer o de actuar, que es una herencia del pasado. Pero la noción de pasado es abstracta, por eso es necesario definir a los componentes de la tradición".⁹⁰

⁸⁹ J.H. Elliott. La España Imperial. 1469-1716, pp.378-79.

⁹⁰ Pierre Grelot. Qu'est-ce que la tradition? Paris, Vie Chrétienne, c.1989, p.5

Si el arte forma parte de la civilización material, como de hecho lo es -y sigo en esto a Braudel- forma también parte del pasado con el que nos relacionamos de una manera muy heterogénea. En un momento de la historia como el que estamos viviendo - la posmodernidad - la creencia en el presente y la fuerza del futuro han cedido lugar a una restauración del prestigio moral del pasado.

El concepto de tradición ha sufrido un largo exilio del ámbito del discurso intelectual, y por lo tanto su significado ha quedado en la oscuridad. La palabra tradición no está prohibida, pero como se ha identificado a los que reconocen las tradiciones como reaccionarios o conservadores, tiene un veto indirecto en el área de las ciencias sociales. El reconocimiento del poder normativo de una práctica pasada, está casi extinguido como argumento intelectual. En este argumento está involucrada la idea de progreso: no se puede ni debe resistir al cambio, mejor aún es buscar cambios y más aún iniciarlos. Cambio se convirtió en un aliado de progreso; innovación se convirtió en aliado de mejora.⁹¹

Es por esto que estoy convencida de que el concepto de tradición artística local rebasa los límites imprecisos y discutibles del concepto de estilo, especialmente en el ámbito hispanoamericano. Desde mi perspectiva, la

⁹¹ Cfr. Edward Shils. Tradition. Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p.7 y ss.

aplicación del concepto de estilo ha resultado mecánica e infructuosa. El paralelismo con los estilos europeos no ha sido tal y se ha perdido mucho tiempo y energía en aclarar todo lo que un estilo europeo no es en América. En cambio, el concepto de tradición se relaciona con más sutileza con el complejo fenómeno de la producción artística. Complejidad que aumenta si se considera la coincidencia de dos tradiciones: por un lado, la plástica, donde se conjugan los elementos materiales constructivos y hablo de espacio, luz, color, figura humana y por otra parte la tradición de visualización religiosa que se integra a una cadena temporal. ⁹²

La tradición es un proceso temporal: ocurre en el tiempo, pues es en el tiempo donde se da el primer paso del ciclo de la tradición que es la acción de transmitir. Pero esta transmisión es al mismo tiempo reiteración, en el que transmite y en el que recibe. El hombre, como agente de la acción de transmitir es el que al mismo tiempo le otorga una diferencia específica, pero como acto humano básicamente implica un grado de conciencia y volición. Esto

92

Como ha escrito Jan Bialostocki, "El rechazar la idea de estilo, concebido como una unidad coherente y necesaria de todos los productos y expresiones de una época, no nos obliga a dejar la búsqueda de conjuntos de objetos similares, ni de aquellas características que los hacen partícipes del mismo conjunto, ni tampoco de asociarlos con las teorías que los sitúan en determinado contexto". "Maniera y Antimaniera" en La dispersión del Manierismo. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1980 ,pp.13-31, p.18

es lo que se llama tradición-acción: la tradición que se transmite tiene consistencia y fuerza. Sin estas características se convierte en una transmisión-idéntica, asociada a la fuerza de la inercia o de control ya sea político o ideológico y pierde el carácter de transmisión-progresiva que es una de sus características primordiales. Esto es, la tradición tiene un patrimonio original - que para este tema es el sistema icónico católico - que no es inmutable, sino que va respondiendo a distintos estímulos y obstáculos en la constante adecuación y lucha con su entorno.⁹³

Por lo tanto al hablar de una tradición artística local no me estoy refiriendo a un sistema preservado en la inmovilidad, sino de la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dados en el continuum de la historia. La riqueza de la utilización del concepto de tradición consiste también en la necesidad de establecer los factores de cambio endógenos y exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico: el mecenazgo; la relación clientelar; la normatividad eclesiástica; los repertorios grabados; los viajes; la frecuentación de otros talleres; la llegada de un pintor

⁹³ Carlos Herrejón Peredo. Tradición. Esbozo de algunos conceptos. Manuscrito inédito. 1994.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

extranjero; la formación con un maestro famoso -o mediocre- ; la personalidad del pintor; la situación económica regional y global, por mencionar algunos que permitiría entender mejor el mundo de las imágenes.

La vitalidad y el cambio en la tradición local es lo que la hace tan sensible a los impactos externos que produce aparentes relaciones y dependencias que la caracterizaron como ecléctica. Es por esto que el análisis que Brown hace tanto de las fuentes que nutren a la pintura española como de la forma en que se establecen sus relaciones, me animó a seguir el intento que había esbozado apenas en el proyecto de investigación: tratar de sacar el problema del eclecticismo del ambiente de descrédito que lo rodeaba en la historia del arte novohispano y verlo en cambio como un punto de unión con la pintura española del siglo XVI, que sigue lo que Brown llama un modelo arrítmico de crecimiento. Según este autor, esta arritmia se produce por los violentos cambios de dirección propuestos por poderosos mecenas. En el caso novohispano, trataré de demostrar que esta arritmia es exógena y que se convierte en el eclecticismo, característica vertebral de la plástica novohispana hasta el siglo XVIII y por lo tanto, componente fundamental de una tradición local.

El eclecticismo es un concepto utilizado para denominar a un estilo o a un artista que combina rasgos tomados de distintas fuentes. El término griego ecklectikos significa selectivo. Los distintos estilos reunidos en una

obra, mantienen sus características sin producir una nueva síntesis formal. Desde esta perspectiva se pueden encontrar momentos eclécticos en distintas épocas históricas, así como diferentes maneras de entender o rechazar el eclecticismo.

La posición de Cennino Cennini en el siglo XV, por ejemplo, es antiecléctica, pues en el Libro dell'arte aconsejaba estudiar las obras de los maestros y elegir el mejor, ya que seguir el estilo de varios maestros, no permite adquirir el de ninguno. En el siglo XVI Giorgio Vasari convirtió al eclecticismo en una propuesta positiva, cuando lo utilizó para elogiar a Rafael, por su habilidad para seleccionar lo mejor del arte de sus predecesores y adaptarlo en su forma de expresión. Desde entonces (segunda mitad del siglo XVI) se comenzó a utilizar el mismo concepto para elogiar a otros artistas, sin embargo, con el uso fue cambiando de connotación.

El concepto eclecticismo fue introducido desde la terminología filosófica a la historia del arte por Johan Winckelmann (1764) quien ubicó la actividad de los imitadores en la penúltima fase de la evolución del arte, comparando su posición con la de los filósofos eclécticos que trabajaron en Roma y Grecia hacia finales del siglo II (a.C.) cuyo pensamiento se caracterizaba por un sincretismo consciente de las doctrinas Académica, Peripatética y Estoica. Winckelmann comparaba la actitud de los imitadores antiguos a la de los Carracci. Esto dio lugar a la idea -

que cristalizó rápidamente - del eclecticismo programático de los Carracci. Desde allí comenzó a dársele al eclecticismo una connotación peyorativa.

En el siglo XIX abundaron los catálogos artísticos donde bajo el rubro de "eclécticos" se reunieron a los pintores opuestos a los naturalistas. Aunque muchos de los pintores románticos fueron eclécticos, el pensamiento romántico favoreció una racionalidad para la creación artística basada en un proceso mucho más personal y homogéneo que el proceso ecléctico de agregación. Los críticos aliados con el realismo, naturalmente se opusieron al eclecticismo, al que Baudelaire declaró como antitético al "temperamento" y Zola calificó como un manierismo alejado de la vida. El término eclecticismo fue tomando una connotación cada vez más negativa, como sinónimo de falta de personalidad. Sin embargo la arquitectura del siglo XIX fue marcada por una tendencia ecléctica consciente.

El concepto de eclecticismo en el siglo XX ha ido perdiendo algo de esta carga peyorativa que lo acompañó desde su introducción. El término se está utilizando para señalar fases sincréticas de la historia del arte, cuando está involucrado todo el proceso de creación artística y no solamente elementos iconográficos o técnicos aislados. Desde mediados de siglo, hay signos de un punto de vista más balanceado sobre el eclecticismo, ya que se reconoce que los procedimientos eclécticos, pueden jugar un papel

válido en la actividad creativa.⁹⁴ Esta digresión - que cumple con el requisito "para no ser viciosa debe ser motivada" - se justifica frente al uso que se ha hecho del concepto en la historiografía del tema.

Otro eslabón en la formación de la tradición local lo forman los clientes, -que no mecenas y es fundamental hacer hincapié en la diferencia - una sociedad civil y religiosa tan conservadora como ortodoxa, quienes ayudaban a mantener ciertos rasgos que dan continuidad al proceso de producción de imágenes. Aunque tampoco puede pensarse a la iglesia como una clientela monolítica, con un gusto artístico homogéneo, ya que la sensibilidad y la proyección artística de algunas órdenes religiosas así como sus afanes propagandísticos -como franciscanos y jesuitas- , o la actitud de la jerarquía diocesana, influyen de manera fundamental en el tipo de obra que se produce.⁹⁵

Un punto nodal de mi argumentación gira en torno a la sensibilidad de la tradición local determinada por la inexistencia en México de un repertorio artístico importante, que incentivara la imaginación y la creatividad

94 Cfr. "Eclecticism" por Enrico Crispolti en Encyclopaedia Britannica, pp.537-550

95 He tratado este tema con los Carros Triunfales que Rubens diseñó para la tapicería de las Descalzas Reales de Madrid y que en la Nueva España fue utilizado en dos vertientes: en los muros de sacristías catedralicias y por las órdenes religiosas. Cfr. Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana" en Herón Pérez Martínez (editor), Lenguaje y tradición en México. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1989, pp. 315-373

de los pintores. Desde el siglo XVI llegaron a la Nueva España pintores europeos para trabajar en distintos lugares del virreinato, algunos de ellos inaccesibles para los de la ciudad de México. Bastarían los ejemplos de Francisco de Morales, Nicolás Tejeda de Guzmán, Simón Pereyng y Andrés de Concha, trabajando en zonas lejanas de Puebla, Oaxaca o Michoacán.⁹⁶

El repertorio disponible en iglesias y conventos de la ciudad de México iba a generar un cambio fundamental para el establecimiento de una identidad local, debido a la actividad de los pintores indígenas, a la importación de algunas obras europeas y a la actividad de algunos pintores "periféricos" con la característica de "fe en la forma" que señalé anteriormente.

A pesar de las sucesivas recomendaciones virreinales - en 1552 el virrey Luis de Velasco ordenó que para pintar imágenes los indios fueran examinados -⁹⁷ y eclesiásticas - como en el Primer Concilio Mexicano de 1555 -⁹⁸ la actividad indígena en la pintura siguió siendo importante tanto en el siglo XVI como en el siguiente.⁹⁹ Es evidente

96 En la Tabla Comparativa se puede ver el intenso movimiento de estos pintores, a los que puede calificarse de trashumantes aunque radicarán durante algún tiempo en la ciudad de México.

97 Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México, México, UNAM, 1982, p.34

98 Ver el capítulo anterior y el Apéndice Documental, Doc. N°35

99 Cfr. Apéndice Documental, Docs. N° 3,5 y 16

que este interés sobre la "decencia" de las imágenes desde fechas muy tempranas corresponde a la tradición española de la reforma católica vigente desde épocas de Carlos V. Pero además está mostrando un elemento con el que va a confluir la herencia hispano-flamenca con toques italianizantes: una mano de obra indígena que fue fundamental en la forma de visualizar lo religioso en el siglo XVI.

Por otra parte, lo que llegaba de pintura europea era muy variado. Entre obras de innegable importancia como las tablas de Martín de Vos, venía mucha pintura menor producida en talleres de Flandes y de Sevilla, pintura de la que están llenos los museos provinciales europeos. Esto indica con claridad que el fenómeno de la fijación de motivos y la reiteración de los mismos constituye una característica de las identidades artísticas periféricas. De manera tal que buscar fuentes comunes y mutuas influencias ayuda en parte a entender el complejo proceso de formación y transmisión de una tradición local.

Las páginas que siguen son parte del esfuerzo por tratar de definir los elementos formativos de esa tradición.

2. La pintura en España durante los siglos XVI y XVII

Es difícil evitar la tentación de tratar un tema de pintura novohispana sin hacer una referencia breve, como en este caso, sobre la especial influencia de la escuela sevillana, especialmente si se considera que adopté la perspectiva de

centro-periferia para caracterizar estas relaciones. Aunque debo aclarar que también haré referencia a Castilla y a Valencia, como centros de producción plástica que generan líneas que se entrecruzan con la tradición sevillana y novohispana.

Desde los inicios del siglo XVI aparecen en la pintura sevillana nuevos conceptos pictóricos impulsados por ideas que proceden de Italia y Flandes y penetran a la ciudad a través de la actividad comercial del puerto del Guadalquivir. Esta intensa y fecunda renovación artística fue propiciada por el desarrollo económico de Sevilla, debido a los contactos mercantiles con América y el resto de Europa. Atraídos por la posibilidad de lograr buenos y bien remunerados contratos llegaron a la ciudad muchos artistas que fundieron sus tendencias artísticas de origen con la tradición de la escuela local, creando una peculiar corriente creativa.¹⁰⁰ Este fenómeno es similar al que se producirá rápidamente con América: el lenguaje plástico que llegó con el bagaje cultural europeo generó una nueva tradición a partir del repertorio ultramarino. El manierismo hispano-flamenco con toques italianizantes que se había desarrollado en Sevilla, sacó credencial en México como estilo fundador de la nueva escuela.¹⁰¹

100 Enrique Valdivieso. El Museo de Bellas Artes de Sevilla.p.46

101 Algunos autores diferencian distintas fases temporales, con manera temprana, limitando el período a Italia, desde 1520 hasta mediados de 1530; alto manierismo, a mediados del

Como ciudad puente entre Europa y América, Sevilla fue lugar de tránsito de múltiples mercancías entre las cuales hay que considerar a las artísticas, pues así las llamaban cuando se hacían los embarques para las Indias. Muchas de estas mercancías se quedaban en la ciudad y otras se reembarcaban hacia el mercado americano.¹⁰² Entre estos productos llegaron a Sevilla gran cantidad de pinturas flamencas adquiridas o donadas para mansiones particulares así como para iglesias y conventos. La causa de la llegada de estas pinturas radica en la presencia en los Países Bajos, de sevillanos vinculados a la tarea de gobierno, que adquirieron allí obras de calidad para traerlas a sus residencias o para donarlas a edificios religiosos. Esto explica la presencia de este tipo de obras en la ciudad,

siglo XVI en Italia, Francia y los Países Bajos y manierismo tardío durante el último cuarto del siglo en toda Europa. Este estilo puede ser llamado internacional, el primer estilo paneuropeo desde el gótico internacional en el 1400. El componente más importante en las manifestaciones del manierismo internacional fue la familiaridad y simpatía con el arte italiano.

102

Para el siglo XVI es claro el ejemplo que brinda José Torre Revello, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, I, 1948, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, así como las más recientes aportaciones de Duncan Kinkead, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century" en The Art Bulletin, June 1984, Vol. LXVI, N°2, pp.303-310 y Duncan Kinkead, "Artistic trade between Seville and the New World in the mid-seventeenth century" en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, pp. 73-101

que dan testimonio de las escuelas de Brujas, Amberes y Bruselas.¹⁰³ Por otra parte, ya se perfila desde esta época una característica de la clientela española: su desinterés por la producción local y la falta de aprecio por sus pintores. Este rasgo -impulsado por cierto desde la monarquía, pues tanto Carlos V como Felipe II buscaron a sus pintores fuera de España - motivó por ejemplo a Jusepe Ribera a no querer volver nunca a su tierra natal.

Es interesante observar cómo al hacer referencia a muchos de los que llaman "maestros menores" de la pintura flamenca, se insiste en el conocimiento que tenían de Italia y del arte italiano. Entre éstos, hay un anónimo del siglo XVI (hacia 1540) que pintó una tabla con el tema del Martirio de Santa Ursula, (fig.130) que ahora se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla,¹⁰⁴ donde encuentro una relación formal específica con los martirios de Echave Orio. Cuando veo estas cosas, no puedo menos que reflexionar sobre este ambiente de Sevilla, con abundancia de pintura flamenca, de grabados de la misma procedencia, de pintores que conocían la pintura italiana y lo que significaría para cualquier pintor el paso por La Meca sevillana. Cuando se ve por ejemplo, la tabla de La virgen

103 Valdivieso, op.cit., p.78

104 Valdivieso, op.cit., p.80. La mayoría de las pinturas flamencas del Museo de Bellas Artes de Sevilla provienen de la desamortización de los bienes del clero, que en España se realizó en torno a 1836.

con el niño (fig.131) de Marcelo Coffermans, (c.1560) pintor de Amberes en la que fue maestro desde 1549, no puede menos que pensarse en Francisco Pacheco y Alonso Vázquez y especialmente en éste último, por la particular manera de plegar los paños angulosamente, iluminando las telas con líneas que no llegan a ser zigzagueantes pero que llevan la intencionalidad de lograr sedosas texturas.

También me detengo frente al tema de La virgen de la sopa, (fig.132) representado en muchas oportunidades por Gerard David, con un sentido de apacible intimismo doméstico que en México nunca se logró. En los modelos iconográficos novohispanos no hay abundancia de expresiones amorosas o cotidianas, las relaciones tienden a ser hieráticas y aunque en muchos casos hay una extrema cercanía corporal, es decir, se llega a un mínimo espacio vital, cada personaje está dentro de sí mismo y hay pocos casos de auténtica y humana comunicación. Cercanía y ternura que en el caso de la pintura flamenca parece bastante frecuente, como en el ejemplo anterior de la Virgen de la Sopa o en el Tríptico del Calvario (fig.133) de Frans Francken I (1542-1616), pintado alrededor de 1585, donde en la tabla de la izquierda, del Camino del Calvario, la mujer que ve a Cristo caído, no olvida dar la mano al niño que la acompaña, quien se toma confiadamente de su dedo. Creo que la explicación podría encontrarse en que el desarrollo de la imagen de devoción y el impulso de la

piEDAD de la devotio moderna tuvo más tiempo para "hacer tradición" en el norte de Europa.

Frans Francken además de pertenecer a una dinastía que se extiende durante el siglo XVI y XVII, fue discípulo de Frans Floris (1516-1570) característica que comparte con Martín de Vos (Amberes 1532-1604). Después que éste último pasó por el taller de Floris, viajó a Italia en 1551, donde permaneció 6 años, la mayor parte de ellos en Venecia. A partir de 1558 estuvo trabajando en Amberes, donde pintó con características italianizantes, fundiendo las influencias venecianas y romanas con su propia tradición flamenca.

Como en una gran Babel, en Sevilla confluían en esos agitados años, los pintores locales con los flamencos con influencia italianizante, más gran cantidad de pinturas, grabados y objetos varios. Este fenómeno generó una serie de cambios importantes en la tradición de pintura del siglo XVI, en las distintas escuelas regionales. Pues si es un error hablar de España en el siglo XVI, tampoco es posible pensar en pintura española y sí considerar a las escuelas regionales con sus diversas influencias.

La renovación en Sevilla comenzó con Alejo Fernández (Alemania c.1475) quien trabajó con un estilo donde aparecen fundidas características flamencas e italianas. La formación de este artista revela un sustrato flamenco que asimiló en su primera juventud y que fue completado después en un viaje a Italia en 1495. El viaje a Italia para los

artistas flamencos era de primera necesidad, pues allí veían, dibujaban, conocían y trabajaban con los artistas italianos y en muchos casos, recibían un toque italianizante en su concepción plástica. Alejo Fernández llegó a Sevilla en 1508 y en poco tiempo se convirtió en el principal pintor de la ciudad. En sus obras se reflejan las tendencias flamenca e italiana que confluyen en su estilo y son notorios los estudios anatómicos y acertadas descripciones en perspectiva, logradas con aparatosos escenarios y paisajes en lejanía. Jonathan Brown asegura que en la Adoración de los Magos de 1508 (fig. 134) que se encuentra en la Catedral de Sevilla, fue el primer pintor en España que usó una fuente de Schongauer y a partir de quien se abre la que va a ser una de las tradiciones más fuertes de la pintura española que además se transmite a la Nueva España: el uso de grabados nórdicos.¹⁰⁵

Me pregunto ¿cuál es la diferencia con el estado que guardaba la producción en la Nueva España? Hasta fines del siglo XVI no hay mucha diferencia en este sentido entre Madrid, o Sevilla, o México.

La diferencia en la metrópoli se estableció a partir de la actividad de coleccionista y extraordinario mecenas de Felipe II quien logró llevar a la corte artistas y obras de Flandes y de Italia que generaron un ambiente de creación que explica la forja de la edad de oro de la

105

J. Brown, op.cit., p.28

pintura en España: el siglo XVII. Aunque sería ingrato dejar de mencionar que fue Carlos V quien después de conocer a Tiziano comenzó con él una relación artística que resultó de gran trascendencia para el arte español y por supuesto para la Nueva España donde sus obras grabadas seguramente fueron bien conocidas.

Las habitaciones de Carlos V en Yuste estaban revestidas con obras de Tiziano, incluyendo los famosos retratos de Augsburgo de 1548 y 1550, el Ecce Homo y por supuesto La Gloria que contemplaba con frecuencia durante largo tiempo. Celda que también compartía con su biblioteca poblada de libros erasmistas, como su confesor el viejo erasmista Bartolomé de Carranza, Arzobispo de Toledo y primado de toda España (que tiempo después iba a desaparecer durante 17 años en las cárceles de la Inquisición).¹⁰⁶

Durante un tiempo estuve convencida de la transmisión de la influencia de Tiziano hacia la Nueva España por medio de Martín de Vos,¹⁰⁷ idea que no he desechado totalmente, pero que se complementa con la difusión enorme que tuvo su obra, por medio de los grabados que hicieron tanto su

106 Hugh Trevor-Roper. Príncipes y artistas. Mecenazgo e Ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo. 1517-1623. Madrid, Celeste Ediciones, 1992, pp.54-56

107 Francisco de la Maza. El pintor Martín de Vos en México. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del arte en México XXIX, 1971, pp. 8-10

principal grabador Cornelis Cort, como Bertelli. Además, claro está, del conocimiento directo de su obra de caballete que se conservaba en la colección real, y que algunos artistas iban teniendo la posibilidad de frecuentar. Como dice Pérez Sánchez, "El Escorial [era] lugar frecuentado por pintores y meta obligada de cuantos viajeros y estudiosos llegaban a la Corte". Reservadas quedaban las pinturas mitológicas a las habitaciones más privadas, pero con Felipe IV el panorama se abrió a los pintores y conocedores.¹⁰⁸

Estos cambios generados a partir del coleccionismo y el mecenazgo -del rey y de la aristocracia - van a producir el modelo de crecimiento aritmético del que habla Jonathan Brown. Marca también una diferencia entre el centro y la periferia: entre Madrid y Sevilla y entre Sevilla y México. Después de instalada la corte definitivamente en Madrid desde 1561 y el comienzo de la construcción del Escorial en 1563, la distancia entre Sevilla y Madrid comenzó a hacerse mayor. A México llegarán algunos pintores en el cortejo de virreyes, arzobispos y obispos; o alguna vez alguien que sólo, decide desplazarse fuera de la manada (como lo hiciera Baltasar de Echave Orio e intentó hacerlo Murillo). Pero aunque el impacto sobre la tradición local parece

108

Alfonso Pérez Sánchez, "Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro" en De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española. Madrid, Alianza Editorial, 1993, p.39

haber sido fuerte, la falta de obras en algunos casos y lo corto de su presencia en este medio en otros, impiden medir el alcance que tuvo. O quizá no supe encontrar aún los instrumentos necesarios para poder medir la fuerza de este impacto.

Hablando de este ambiente de forja de novedades a partir del desplazamiento de pintores, hay que considerar que desde mediados del siglo XVI se encontraban en Sevilla el belga Pedro de Campaña y el holandés Hernando de Esturmio, quienes contribuyeron a consolidar en la ciudad el estilo hispano-flamenco, debido a su formación nórdica en un medio arcaizante apegado al mundo formal de las estampas de origen italiano.¹⁰⁹

En la segunda mitad del siglo XVI destacan en Sevilla algunos pintores locales: el primero de ellos es Luis de Vargas, formado durante mucho tiempo en Italia y el segundo Pedro de Villegas. Luis de Vargas (c.1505-1568) fue el primer sevillano considerado maestro en su propia ciudad. A los 21 años viajó a Italia, donde vivió en la ciudad de Roma durante siete años. Volvió a España y en 1541 regresó a Italia, donde permaneció 8 años. En 1550, regresó definitivamente a España y vivió y trabajó en Sevilla hasta su muerte. Las obras de Vargas en Sevilla son escasas, debido a su larga permanencia en Italia. Las más notables

109 Juan Miguel Serrera Contreras. Hernando de Esturmio. Arte Hispalense, Sevilla, Publicaciones de la Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983, p.16

se encuentran en la Catedral y son la expresión lejana de un manierismo suavizado.¹¹⁰ Me interesa especialmente insistir sobre este aspecto, pues es la variante regional de un manierismo que, en términos generales tuvo esa característica, posiblemente porque la acción de la iglesia en España, como se mostró en el capítulo anterior, estuvo controlando los excesos en la expresión artística desde principios del siglo XVI y porque la espiritualidad española imbuída de erasmismo primero y de misticismo después, necesitaba encontrar otras vías de expresión.

Un ejemplo del espíritu de la pintura italianizante difundido en Sevilla desde los inicios del siglo XVI, es el de Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1586) quien nació en Sevilla y vivió siempre en la misma ciudad. Villegas utilizó grabados nórdicos pero también modelos italianos, especialmente de Rafael grabado por Marcantonio Raimondi. Un caso interesante es su obra Cristo fuente de la vida, de la parroquia de la Santa Cruz en Ecija, donde se ve a Cristo en medio de la composición, parado sobre una fuente donde se recoge su sangre que es distribuída por miembros del clero a las almas que esperan la redención. La obra documentada en 1554, muestra la manera en que los dogmas fundamentales de la iglesia católica no esperaron a Trento para convertirse en imágenes, lo que hace complejo el carácter contrarreformista con el que se ha querido ver a

110

Cfr. Valdivieso, op.cit., p.54

toda la pintura española del siglo XVI.¹¹¹ Por otra parte, en una puerta pintada con las imágenes de Santo Tomás y Santa Catalina, se ve con claridad la influencia de la pintura de Martín de Vos en la solidez lineal del dibujo y el perfil ticianesco del personaje.

El espíritu de aventura que rondaba sobre Sevilla, como puerta de entrada a las Indias, tocó también a los pintores, a quienes alentaba a emprender el viaje al nuevo mundo, como criados en los séquitos de algún virrey o arzobispo. Parece necesario repetir la conocida cita según la cual ser sirviente de un virrey en América era como ser noble en el Reino. Baste mencionar que en 1566 el virrey Gastón de Peralta, marqués de Falces, trajo consigo al flamenco Simón Pereyng; en 1603 el marqués de Montesclaros haría lo propio con Alonso Vázquez y el obispo Palafox otro tanto en 1640 con Pedro García Ferrer y Diego de Borgraf.¹¹²

Se hace más que evidente que resulta imposible hablar de los Juárez, - pues estoy aceptando la influencia de Alonso Vázquez sobre Luis Juárez y a la vez, la formación de José Juárez con su padre - sin hacer referencia a Alonso

111 Juan Miguel Serrera. Pedro de Villegas Marmolejo. Arte Hispalense, Sevilla, publicaciones de la Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991, p.100

112 Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España" en AIE, vol.XIV, N°53, México, UNAM, 1984, pp.65-73, p.66. Lamentablemente no se ha podido comprobar documentalmente que Sebastián López de Arteaga pasara a la Nueva España en el séquito del Marqués de Villena, aunque la hipótesis resulte muy tentadora.

Vázquez, quien forma parte de la última generación de pintores sevillanos del siglo XVI.

Especialistas en la pintura sevillana de esta época suponen que Alonso Vázquez nació alrededor de 1540 y no se sabe aún con quién realizó su formación, aunque posiblemente su maestro haya sido Antonio de Arfián. Según Juan Miguel Serrera, en 1582 ya hay evidencias de la presencia de Alonso Vázquez en Sevilla.¹¹³ Desde ese año hasta 1603 en que termina su etapa sevillana, Alonso Vázquez desarrolló una intensa actividad, pintando al servicio de la mayoría de las órdenes religiosas y de los hospitales del arzobispado sevillano y de gran número de mercaderes y nobles de la ciudad. Su última obra en Sevilla es el Tránsito de San Hermenegildo, que terminó Juan de Uceda. Corresponde a Vázquez la parte inferior de la escena, donde aparece San Hermenegildo confortado por ángeles antes de su martirio y acompañado del joven Recaredo, junto con San Isidoro y San Leandro.

En 1603 viajó a México en el séquito del Marqués de Montesclaros y allí comenzó su etapa novohispana, que concluyó con su muerte en 1608. Su presencia en la Nueva España - a pesar de los escasos cinco años de trabajo - se ha visto como definitiva y algunas de las características plásticas de Luis Juárez se consideraron aprendidas de

113 Juan Miguel Serrera. Alonso Vázquez en México. Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, INBA, PVSD-INBA, CONACULTA, 1991, p.11

Vázquez. A este pintor, de quien no se conserva en México ninguna obra debidamente identificada, se considera también responsable de ciertos elementos venecianos presentes en la pintura novohispana de comienzos del siglo XVII. En el estudio que le dedicara al pintor Luis Juárez, Rogelio Ruiz Gomar apuntó

una sugerente observación hecha por el profesor Jorge Alberto Manrique, en torno a la fuerte presencia de la pintura veneciana en la producción pictórica de la Nueva España de principios del siglo XVII. Presencia que se deja ver, entre otras cosas, en la tipología - especialmente de la Virgen- en el manejo de la luz, en el rico colorido y el uso de brillos zigzageantes en los paños y en el tratamiento del paisaje. [Según Manrique] ese venecianismo proviene en buena parte precisamente de Alonso Vázquez, artista que tuvo oportunidad de admirar obras de Tiziano y cuya producción en ocasiones tiene nexos con la de Tintoretto y aún con la de los Bassano. No obstante, [continúa atinadamente Ruiz Gomar] sigo viendo cierta sequedad en su dibujo que no está en conformidad con lo aquí expuesto.¹¹⁴

Es difícil sintetizar algunas observaciones sobre el tema, pero intentaré hacerlo. Por una parte, dije que en México no se conserva ninguna obra identificada de Alonso Vázquez. En 1991 se publicó un libro de Juan Miguel Serrera, estudioso de la pintura sevillana y gran conocedor de la obra de Vázquez en España. Esta publicación tuvo la finalidad de atribuir a Vázquez la Inmaculada que se

¹¹⁴ Rogelio Ruiz Gomar. El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra. México, UNAM, 1987, pp.102-103. Observación que Jorge Alberto Manrique repite en la Introducción al libro de Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y Escultura en Nueva España, 1557-1640. México, Editorial Grupo Azabache, 1992.

encuentra en el Hospital de Jesús de la ciudad de México (fig.135) que según el autor es la primera obra documentada que se ha localizado. La documentación de la que habla Serrera ya había sido dada a conocer por Eduardo Báez en el estudio que dedicara al Hospital de Jesús.¹¹⁵ Serrera intenta dar un paso más adelante en lo que en realidad se transformó en un salto al vacío, inusitado para alguien que conozca tan bien la obra de Vázquez en Sevilla. Creo que el nudo del problema radica en que la pintura sobre la que basa gran parte de su atribución, es una Inmaculada que está en Sevilla y que no es de la autoría de Vázquez.

Hace un tiempo leía una ponencia que Juana Gutiérrez Haces presentó en un coloquio de historiografía donde decía que en México historiadores de arte no miramos las obras.¹¹⁶ Independientemente de que no comparto totalmente la afirmación, parece que Juan Miguel Serrera sí la tomó en serio, porque viendo las fotografías de estupenda calidad del libro, salta a la vista la liviandad de la atribución, junto a un texto que termina siendo mañoso. En ellas se ve con claridad el tipo de trabajo que Vázquez había hecho en Sevilla, especialmente en lo que se refiere al tratamiento

115 Eduardo Báez. Hospital de Jesús. México, IIE, UNAM, 1982, pp.46-47

116 Juana Gutiérrez Haces, "Historia del Arte Mexicano" en Memorias del Simposio de Historiografía Mexicanista. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, Gobierno del Estado de Morelos, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1990, pp.271-276

del cuerpo, de la imagen femenina, del dibujo, del movimiento zigzagueante de los paños de raigambre flamenca con color e iluminación veneciana, de la imposta de la figura y de las relaciones de los personajes entre sí y en el espacio. La diferencia que existe entre la pintura de México y la del mismo tema que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla es más que evidente, aunque Serrera insiste en que son "iguales". Es más, recuerdo una conversación que tuvimos hace un tiempo con Rogelio Ruiz Gomar, donde llegábamos a la conclusión de que quizá esta Inmaculada que está en Sevilla, sea una pintura mexicana en España: es más, comparto con Ruiz Gomar la idea de poder atribuir la pintura de Sevilla a Luis Juárez. ¿Que usaron el mismo grabado? Es obvio y no quiero insistir sobre eso, -porque tampoco creo que sea el de Wierix que localiza Serrera sino otro, cercano a Cort por el tipo de ángeles que dependen de Durero - . Pero la interpretación que se hizo del grabado es un autor distinto a Vázquez y de una fecha más cercana a 1640. Ahí es donde el tema de la tradición artística local se pone interesante, pues hay un grabado de por medio utilizado con 30 años de diferencia. Pero además hay una forma de concebir el rostro de la Virgen María, ovalado, bien delineado con los rasgos muy marcados, que se instala en la tradición hispano-flamenca sevillana del siglo XVI. Sin embargo, el tratamiento de las telas, más dinámico y la intensidad de luces y sombras,

muestran una clara diferencia con la época de trabajo de Alonso Vázquez.

En cambio, en la Catedral de México se conserva una tabla, la Virgen de las Uvas, que tiene todo el tipo de las vírgenes de Vázquez, atribución con la estoy coqueteando desde hace años, pero que terminó de cuajar cuando vi especialmente la Virgen del Valle o del Pozo Santo de la Catedral de Sevilla atribuída a Alonso Vázquez.¹¹⁷ La tradición del óvalo de la cara, así como el dibujo de los rasgos y especialmente el tipo físico del Niño, embonan con la obra del sevillano.

Elisa Vargaslugo me señaló muy certeramente una contradicción que ahora me parece clara: no puedo atribuir una pintura con base a una atribución hecha por un autor al que estoy discutiendo. Me justifico reiterando que Juan Miguel Serrera es un gran conocedor de la obra de Vázquez en Sevilla. Es más, como dice Ruiz Gomar, es el "descubridor" de Alonso Vázquez. Por otra parte, las atribuciones son compartidas por otro gran conocedor de la pintura española de ese período, Enrique Valdivieso. Asumo el riesgo y no oculto que Ruiz Gomar me comunicó verbalmente que Serrera vio la obra de la Catedral de México y desechó una posible atribución a Alonso Vázquez.

¹¹⁷ Enrique Valdivieso. Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1978, pp. 42-43, Lámina XXXI, 2. La pintura estuvo atribuída a Francisco Pacheco y a Pablo de Céspedes y tanto Valdivieso como Serrera coinciden en atribuírla a Alonso Vázquez.

Otro apunte para este pintor: al niño de la tabla de Francken que comentaba párrafos arriba, se le pegan de tal modo sus vestidos al cuerpo, que se hunden en su ombligo, como en el caso de la pintura de Vázquez con el tema San José con el niño, (fig.) realizada entre 1599-1600, que se encuentra en el Colegio de Santa Isabel, en Marchena, Sevilla (entre 15 y 20 años después de la tabla de Francken). El Niño alza una mano, con la otra sostiene el mundo y sus vestidos se hunden en el ombligo y marcan morosamente ambas piernas, acentuando "su humanidad" que el abrazo de su padre José, ya señala. De la misma manera en la tabla de la Catedral de México - inusitado en la pintura novohispana - el pecho de María se marca con claridad bajo la ropa, acentuando su maternidad.

Retomando un hilo suelto que dejé párrafos arriba: decía que el texto de Serrera resulta mañoso, porque casi ignora la inscripción que aparece en el borde inferior de la tela: A devocion del B.Alonso/Carvajal capellan de este Hosptl. Como Alonso de Carvajal fue capellán a mediados del siglo XVII - en 1654 dice Báez - el problema del anacronismo con la atribución propuesta se resuelve diciendo que la inscripción está sobrepuesta, pero sin aclarar a qué clase de exámenes se sometió la pintura y recurriendo al expediente de la autoritas, nos enmudece citando a Sigüenza y Góngora, pero no queda claro a qué se refiere y entonces hace aparecer a Sigüenza fechando el marco! a mediados del siglo XVII.

¿Por qué tanto revuelo con esta obra? Porque creo que es una atribución errónea que puede producir muchas equivocaciones posteriores. Por que no resuelve el problema fundamental que es la introducción de algunos elementos venecianos en la pintura del primer tercio del siglo XVII. Por que en una pintura que publicara Guillermo Tovar de Teresa, - fechada en 1602, firmada por Pedro Báez (discípulo de Juan de Arrúe) y localizada en la sacristía de Meztitlán - se ve con gran claridad la utilización del recurso de la iluminación zigzagueante que caracterizara luego a Luis Juárez. Si no se conserva obra de Arrúe, ¿cómo poder afirmar que Juárez fue discípulo del sevillano Vázquez, cuyas obras en México aún están en proceso de discusión?

Lo que pareciera más claro y en esto insisto, es que las influencias venecianas que se perciben en la pintura novohispana pueden también haber llegado vía Martín de Vos, como señalara de la Maza y con lo que también concuerda el mismo Serrera. Posteriormente Tiziano volverá a través de Rubens, que también realizó muchas copias del pintor veneciano en uno de sus viajes a Madrid (1628-29).

En muchas otras cosas hay un gran acuerdo con Serrera, cuando dice que no hay mucha diferencia entre la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y lo que se hacía en la Nueva España. La actitud que Baltasar de Echave Orio tenía hacia la cultura por ejemplo, lo hace comparable a Vasco de Pereira, totalmente incorporado a la escuela

sevillana, desde 1561 hasta su muerte en 1609. Pereira tuvo una gran biblioteca así como una gran colección de grabados (en su testamento se mencionan 2.045),¹¹⁸ lo que no podemos decir de Echave porque lamentablemente hasta el momento, a diferencia de España, no se ha localizado un testamento de algún pintor donde se registrara el legado de sus grabados. Estos estaban incorporados al taller como parte de su infraestructura y que posiblemente las carpetas de dibujos y grabados pasaban a los oficiales o a los que heredaran el taller. Por lo menos ése era el procedimiento habitual en el ámbito de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. "Los modelos eran transmitidos por el padre a los hijos o por un maestro sin hijos a un discípulo", lo que aseguraba la continuidad de las formas.¹¹⁹

Entre los anónimos sevillanos del siglo XVI en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se encuentran dos tablas que Enrique Valdivieso data como de la última década del siglo XVI, donde se reflejan con evidencia los rasgos del manierismo vigente en estos últimos años del siglo. Los temas son Ecce Homo y la Flagelación. (fig. 136) Recuerdo con claridad que cuando vi en Sevilla la tabla de la Flagelación, me impresionó sobremanera su relación con

118 Valdivieso, op.cit., p.64

119 Lorne Campbell "L'organisation de l'atelier" en Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute (direction). Les Primitifs flamands et leur temps, Belgique, La Renaissance du Livre, 1994, p.99

Echave Orio, pintor que me interesa especialmente. ¿Era ésa una tabla de Echave Orio? ¿Es que alguna vez Echave Orio pintó un retablo para el convento de San Pedro Alcántara de Sevilla de donde proceden estas dos pinturas? ¿Y si fuera cierto que volvió a España a finales del siglo XVI como supone Tovar (y por eso no está incluido en las obras de remodelación de la catedral de 1585) y contrató esta obra? O quizá estamos frente al maestro de Echave, con quien conservaría grandes rasgos de similitud. De cualquier modo, creo que esas obras del museo sevillano - junto con la Inmaculada que pudiera ser de Luis Juárez - son piezas importantes en la construcción de la historia de la pintura novohispana y su relación con la sevillana.¹²⁰

Cuando Jonathan Brown vino a México invitado a impartir un seminario sobre pintura española del siglo XVII, declaró con total honestidad que nunca se había dedicado a estudiar la pintura novohispana del mismo período.¹²¹ Más valiosa me pareció entonces una observación que había leído en su trabajo sobre el siglo de oro:

120 De todas maneras la pintura novohispana del período se confundió rápidamente con la española. En las ventas de pintura española realizadas en Francia en el siglo XVIII, entre Coello, Murillo, Cano, aparece un sospechoso Rodríguez Juárez. Nada extraño cuando la escuela que se considera "propia nacional" es la ecléctica. Cfr. María de los Santos García Felguera. Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro. Alianza Forma, Madrid, 1991, pp.22-23

121 Seminario impartido durante el mes de agosto de 1994 en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Así, en un momento determinado, y como consecuencia de un ritmo desigual en la difusión y absorción de fuerzas artísticas externas, era posible encontrar una variedad sorprendente de formas estilísticas en diversos centros de la Península. Esto fue cierto sobre todo durante el siglo XVI, para el que tiene más sentido hablar de una pintura andaluza, valenciana, castellana o catalana que de una pintura española. Incluso dentro de una única región, el **eclecticismo** prevaleció sobre la uniformidad hasta alrededor de 1600.¹²²

Luz roja. El vituperado eclecticismo, que fue una lápida que la historiografía arrojó sobre la pintura novohispana, es una característica de la producción plástica de las escuelas regionales españolas del siglo XVI. Iba a resultar que el eclecticismo también era una conducta heredada. ¿Y por qué no? ¿Por qué se modifica esta situación alrededor del 1600 según Brown? ¿Qué pasa en España que genera este cambio? ¿También se puede ver un cambio que significa una cierta consolidación de una escuela regional en la Nueva España? ¿Varía la relación centro-periferia? ¿Cambia la intensidad del impacto de las novedades que llegan de la península?

Es evidente que Brown atiende al estudio del mecenazgo y por lo tanto de los factores externos que modifican, fomentan o conducen la producción artística. Esto es más que obvio cuando organiza las tres grandes fases estilísticas de la pintura española desde 1474 hasta el 1700 a partir del advenimiento al trono de los distintos

122

J. Brown. La edad de oro, p.3

monarcas de la dinastía de los Habsburgo hasta su reemplazo por los Borbones. Los cambios artísticos se deben al mayor énfasis de parte de estos mecenas y coleccionistas reales, por impulsar el conocimiento de otras formas de arte y también a un proceso de centralización y control.

Otros autores, como Enrique Valdivieso, ven en la intensificación de la actividad religiosa del siglo XVII la causa de una mayor demanda artística a los pintores, que según su calidad y jerarquía satisficieron la petición de obras religiosas que se efectuaron en esta época por parte del estamento clerical directamente o por parte de la nobleza que pagaba las obras de arte para luego donarlas a iglesias y conventos.¹²³

Y aquí volvemos a algunos aspectos apuntados en el capítulo anterior: el siglo XVI conoció a una España abierta, que recibía múltiples influencias, renovaba su clero y fortalecía sus posiciones, sus pintores viajaban y los estudiantes iban a otras universidades. Durante el XVII, España comienza a encerrarse y parece que volcarse sobre sí misma le dio la posibilidad de advertir sus recursos, procesarlos y comenzar a generar cambios. Para ser coherente con los conceptos que estoy utilizando, diría que es el momento de consolidación de la tradición, cuando se fija y entra en una fase de posesión estable y comienza

123 Valdivieso, *op.cit.*, p.106

nuevamente la transmisión y se generan nuevos cambios sobre ese patrimonio original.

En el terreno de las ideas, - como decía en el capítulo anterior -, en el siglo XVII hay un discurso contrarreformista que va a reemplazar al reformista católico del siglo XVI: una de las líneas de ese discurso, reclamaba un mayor naturalismo. Es el momento de triunfo de artistas como Juan de Roelas, que tuvieron la preferencia de una clientela que rechazó el hasta entonces dominio del manierismo hispano-flamenco, para patrocinar un arte renovador, directo y narrativo que eludía el rigor expresivo y el marcado convencionalismo que la generación anterior venía manteniendo, encabezada por Francisco Pacheco. Este es el impulso moderno, que combate en cierta desigualdad de condiciones con el gusto local que continuaba la inercia del siglo anterior. Gusto conformado particularmente por una clientela eclesiástica perfilada por un clero provincial que, como observó Brown, resultaba conservadora e imitativa en gustos artísticos, además de ser "fieles guardianes del dogma" más preocupados por el contenido que por la forma.

Me estoy extendiendo un poco en esto porque la iglesia, si bien tuvo que realizar adaptaciones regionales, como transnacional de la fe tuvo problemas similares y especialmente en el mundo hispánico y por lo tanto considero que el panorama que describo funciona tanto para Sevilla como para la Nueva España. Repito para reafirmar y

para convencer: hay una parte del clero que impulsa un discurso plástico moderno, hay otra parte que se aferra a la tradición plástica conocida no porque le guste más, sino porque tiene "fe en la fórmula". Si ya hay una serie de fórmulas iconoteológicas cuya ortodoxia está probada y vigente, ¿por qué reemplazarlas?

Tradicción plástica que se expresa en ese manierismo suavizado por la reforma católica a la que me he referido, estilo que Alfonso Pérez Sánchez llama "reformado"¹²⁴ Jonathan Brown llama estilo reformista llano ¹²⁵ y Marcus Burke de la reforma prosaica ¹²⁶ creo que por una mala traducción, pues por llano se puede entender simple, natural, informal, sin ceremonia. En cambio, prosaico se asimila con vulgar, con algo que carece de nobleza o elevación.

Visto desde esta perspectiva, qué fácil parece el eclecticismo de José Juárez. Para complicarlo un poco hay que agregarle un ingrediente: el "zurbaranismo". Espero que esto no parezca una mala comida, en la que uno ansía llegar al postre, para ver si mejora o para que ya termine la

124 Alfonso Pérez Sánchez, "Los pintores manieristas italianos de El Escorial" en De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española. Madrid, Alianza Forma, 1993, p.14. Este artículo fue publicado por primera vez en 1963.

125 Jonathan Brown. La pintura del siglo de oro español, pp.58-64

126 Marcus Burke. Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco. México, Editorial Grupo Azabache, 1992, p.29

agonía. Pero necesito escribir unas líneas sobre esta generación sevillana - que se debate entre la tradición (el contramanierismo o reformismo llano) y la modernidad (el barroco de la contrarreforma) - anterior a Zurbarán, que me ayudarán a explicarlo y a entender su relación con José Juárez.

Necesariamente tengo que comenzar por Francisco Pacheco, más famoso por haber sido maestro de maestros, suegro de Velázquez y autor de un importante tratado. Pacheco fue formado en esa tradición manierista imperante en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, comenzó su actividad como pintor en 1585 y gozó con rapidez de un alto prestigio. En 1611 realizó un viaje a Madrid y se sabe que estuvo en El Escorial y en Toledo. En este viaje conoció a otros artistas y estudió colecciones de pinturas. En este momento en Madrid ya había triunfado en la corte de Felipe III el estilo reformista llano, cuya característica fundamental parece ser en términos formales, una concepción escultórica de la figura humana expresada por medio de un realismo suavizado por el decoro, con una exposición narrativa más normativa y clara.¹²⁷

Aunque nunca alcanzó los vuelos de un Bartolomé Carducho, a partir de 1615 alcanzó su plenitud creativa siendo durante años el pintor más famoso de Sevilla. En

¹²⁷ Jonathan Brown. Velázquez, Pintor y Cortesano. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp.4-6

1624 volvió a Madrid en busca del título de pintor del rey que pensaba obtener con la ayuda de su yerno, Velázquez, que estaba en esa ciudad desde 1623, pero tuvo que volver sin ver cumplidos sus deseos. Cuando murió, su arte había sido totalmente superado por artistas como Zurbarán y Herrera el Viejo, que practicaron una pintura lejana al arte frío y poco imaginativo de Pacheco, de dibujo seco y rígido. Un buen ejemplo de cómo se veía la pintura de Pacheco, son las coplas que un ingenioso anónimo puso a los pies de un Cristo, coplas que cita Palomino:

¿Quién os puso así, Señor,
tan desabrido y tan seco?
Vos me diréis que el amor,
más yo digo que Pacheco.¹²⁸

La figura de Pacheco como defensor de fórmulas convencionales cobra sentido en la comparación con Juan de Roelas, quien introdujo en la pintura la observación de la naturaleza y el sentimiento emotivo. Este artista desempeñó un papel fundamental en la pintura sevillana y española del primer cuarto del siglo XVII, aunque su personalidad permanece eclipsada por otras figuras locales como Zurbarán, Murillo o Valdés Leal.¹²⁹ Roelas (Sevilla c.1558-1560-1625) tuvo el título de licenciado y fue sacerdote,

128 Palomino, Museo Pictórico, ed.1947, p.873, citado por Bonaventura Bassegoda i Hugas (edición, introducción y notas) en Francisco Pacheco. Arte de la Pintura. Madrid, Cátedra, 1990, p.11

129 Valdivieso, op.cit., p.15

condiciones ambas que forjaron una sólida formación humanística. Desde 1604 ocupó el cargo de capellán del Salvador en Sevilla y realizó a partir de entonces una copiosa producción pictórica. En 1616 fue a Madrid a tratar de conseguir el cargo de pintor del rey, pero no lo consiguió y volvió a Sevilla en 1621 donde murió.

La obra de Roelas es innovadora en el panorama de la pintura sevillana. La diferencia tiene una justificación: antes de llegar a Sevilla, Roelas pertenecía al clero de Valladolid, en momentos en que la corte se trasladó a esta ciudad por unos años. Ese fue su contacto con los Carducho (Bartolomé y su hermano Vicente) y su acercamiento a lo que se conoce como el naturalismo español. En El Martirio de San Andrés Roelas acusa la influencia de los pintores reformados de la Toscana, conocidos también como contramanieristas, responsables de la ola de naturalismo que llegó desde Italia central de la mano de estos pintores contratados para trabajar en la corte de Felipe II: el genovés Luca Cambiasso (1527-1585) con su estilo influido por Miguel Angel y Corregio; el toscano Federico Zuccaro (1540/1-1609) con su versión seca y rígida de los estilos de Rafael y Miguel Angel y Pellegrino Tibaldi (1527-1596) con su estilo de figuras grandiosas basadas en Miguel Angel. Estos pintores italianos habían incorporado a su manera monumental, - característica de la plástica de la época del centro de Italia -, el manejo de luz y color que aprendieron en los talleres venecianos, círculo al que

estaban incorporados los Carducho. La característica fundamental de este estilo fue suavizar el manierismo, promover una devoción íntima que se apoyaba en la estricta ortodoxia, daba ejemplos de piedad por medio de una narración clara y procuraba una intensa relación emocional entre el tema y el espectador de la obra.¹³⁰ Después de todo, ésa era la filosofía de Felipe II: "stare super antiquas vias, mantenerse firmes en la defensa de los valores antiguos, la antigua austeridad, la simplicidad romana". Motivo por el que Navarrete el mudo se había convertido en su artista preferido antes de la llegada de la segunda oleada de italianos. Según el cronista Sigüenza, Felipe II vio en Navarrete el mudo, "una peculiar gracia en la preservación de la gravedad y el decoro". Leyes de la razón y de la naturaleza debían regir al verdadero arte, que además debía estimular la oración. Características ausentes en la obra del Greco, que provocó el rechazo real.¹³¹

130 Marcus Burke. Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco. México, Editorial Grupo Azabache, 1992, p.29

131 Hugh Trevor-Roper. Príncipes y artistas..., pp.72-73 y 80-89. Parece que las preferencias estéticas de Felipe II se expresaban por medio de un discurso visual público y uno privado, pues si las normas de decoro y sobriedad de la que se habla formaba parte de lo público, en sus habitaciones privadas, había una impresionante colección de obras del Bosco, pinturas llenas de un extraño y fantástico simbolismo. El caso de la relación del Greco con Felipe II ha sido muy discutido y escapa a los límites de este trabajo.

España, la nación más poderosa y entusiasta de la ortodoxia católica -la patria de contrareformistas como Ignacio de Loyola - inmediatamente acogió el nuevo estilo prosaico. La imaginería tridentina y la reforma prosaica dominaron a la producción artística, primero en El Escorial bajo el mando de Felipe II en 1580 y luego en las escuelas de Madrid y Sevilla con artistas como Vicente Carducho y Francisco Pacheco.¹³²

En la obra de Roelas de El martirio de san Andrés, (fig.) así como en Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, aparece en la parte superior ese efecto de difuminado de las siluetas, que es tan llamativo en la parte superior del Martirio de San Lorenzo de la PVSD. El efecto de claroscuro intenso de Cristo camino del calvario, también nos acerca al mundo de Arteaga del Cristo de la PVSD y de la Incredulidad de Santo Tomás, de la misma Pinacoteca, filiación no lejana a la realidad si se piensa que López de Arteaga rindió su exámen como maestro en Sevilla en 1630.

La segunda generación de artistas sevillanos del XVII está encabezada por Diego Velázquez mientras permaneció pintando en su ciudad natal, antes de partir para Madrid para convertirse en el pintor del rey Felipe IV. Diego de Silva Velázquez (Sevilla 1599- Madrid 1660), permaneció en Sevilla pintando hasta 1623, año en que se trasladó a Madrid. Su aprendizaje con Pacheco se cumplió entre 1610 y 1618, taller en el que coincidió con Alonso Cano. La pintura de la etapa sevillana de Velázquez se caracteriza por los fuertes contrastes de luces y sombras, tanto en su

132

Marcus Burke, *op.cit.*, p.29

obra de carácter religioso como en las de tema profano. Pero lo que me interesa más para el desarrollo de esta argumentación, es el intenso naturalismo de las obras de esa época: los ambientes, las situaciones, los rostros y las manos. La adoración de los Magos que pintara en 1619 guarda una estrecha relación como motivo iconográfico con la que José Juárez pintara en México en 1655. Aunque las diferencias son evidentes, pues Velázquez construye los rostros con un "imponente realismo" mientras Juárez se apegó a las fórmulas de idealidad naturalista vigente en la Nueva España, me interesa señalar algunas similitudes. Por una parte, la relación más evidente entre las dos obras es la falta de "espacio", pues la monumentalidad de las figuras llena toda la composición y por otra, la composición en friso, superponiendo las figuras por registros.¹³³ Esta obra juvenil de Velázquez fue pintada para una capilla de los jesuitas del noviciado de San Luis y por lo tanto pudo haber sido adecuada para la realización de Ejercicios Espirituales. En este sentido creo que las dos pinturas también tienen algo en común, pues una de las características de estas imágenes decisivamente influenciadas por los libros de meditación y los ejercicios espirituales, es que

se renuncia a la construcción de un espacio perspectivo que en los segundos planos parece regirse por las reglas aperspectivas de la mente, semejando recuerdos o visiones que se suceden sin espacio ni

133

J. Brown. Velázquez, pp.21-24

tiempo, imponiéndose el dramatismo de las figuras centrales.¹³⁴

Lamentablemente no encuentro mayor coincidencia entre la pintura de Velázquez y la de José Juárez. Pero al menos es evidente que la observación hecha sobre alguna de las obras de la primera época del mexicano, - la sensación de falta de espacio - es un recurso para lograr un tipo de imágenes sin coordenadas espacio temporales, destinadas a una devoción directa, sin complejidades que distraigan la atención.

Los dos pintores que dominaron la actividad artística sevillana durante el segundo tercio del siglo XVII y con quienes José Juárez parece guardar mayor relación fueron Francisco de Herrera el viejo y Francisco de Zurbarán. Francisco de Herrera (c.1590- Madrid 1654) fue hijo de un pintor especializado en ilustraciones de libros y realizó su formación con Pacheco en la primera década del siglo XVII. Para cuando Velázquez se convirtió en discípulo de Pacheco, en 1610 Francisco de Herrera ya trabajaba y en 1614 había contratado una serie importante. Trabajó en Sevilla con la única competencia de Francisco de Zurbarán desde 1625 y en 1650 se trasladó a Madrid, donde murió en 1654.

¹³⁴ Palma Martínez-Burgos García. Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español. Valladolid, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p.168

Como otros pintores que se han visto, la tendencia inicial de Herrera fue el manierismo, del que se alejó después de 1620, cuando su pintura se fue orientando hacia el naturalismo, siendo uno de los que más se esforzó en traducir una realidad de intensa expresión. En el Triunfo de San Hermenegildo, (fig. 137) obra de procedencia jesuita que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el santo aparece en actitud triunfal en el centro de la composición, mientras unos ángeles lo coronan con rosas. Me parece evidente la relación con el San Alejo y Los Santos Justo y Pastor de la Pinacoteca de México: la postura del santo y por otro lado la coronación con rosas. No digo que haya una relación formal entre ellos sino un mismo tono triunfal en el discurso plástico. Herrera es un pintor de la contrarreforma, es el mismo tono que adopta José Juárez en estas obras. Las presencias de los Santos Isidoro y Leandro (los dos españoles) son importantes, pero más aún la del joven Recaredo, amparado por San Leandro. Recaredo sucedió a San Hermenegildo después de su martirio y proclamó el catolicismo en España en el Tercer Concilio de Toledo (realizado en el año 589, en el que se hizo hincapié en la necesaria reforma de la disciplina eclesiástica).

Francisco de Zurbarán (1598-1664) nació en Fuente de Cantos, en Badajoz y muy joven fue a Sevilla, donde hizo su aprendizaje con Pedro Díaz de Villanueva, pintor que actualmente es desconocido. Volvió a su tierra luego del período de aprendizaje, pero comenzó a recibir encargos

desde Sevilla, ciudad con la que estableció fuertes relaciones desde 1626 hasta que se instaló definitivamente en 1629, Ya en 1634 su fama era muy grande y fue llamado a Madrid para pintar en el Palacio del Buen Retiro para el rey Felipe IV. Volvió a Sevilla y siguió siendo considerado como el pintor más importante de la ciudad.¹³⁵

Sin embargo, desde 1645 y coincidiendo con la actividad de Murillo en Sevilla, su estilo comenzó a quedarse anticuado y la clientela por ello se dirigió a otros pintores buscando un arte más dinámico y descriptivo. En 1658 volvió a intentar ser nombrado pintor del rey en Madrid pero su momento de fama había pasado y murió en esa ciudad en 1664.

La pintura de Zurbarán desarrolló con maestría

el retorno a la verosimilitud y a la intimidad en una imaginería religiosa profundamente enraizada en el arte devocional de la Edad Media tardía y el redescubrimiento de un lenguaje expresivo basado en una realidad inmediata.¹³⁶

Pintó formas sólidas y estables que traducen la quietud del cuerpo y del alma, captando con asombroso realismo los

135 La bibliografía sobre Francisco de Zurbarán es muy extensa y no es mi intención ni la de esta tesis, agotar el tema. Se utilizaron Jonathan Brown. Francisco de Zurbarán. New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1991; Jeaninne Baticle, Yves Bottineau, Jonathan Brown, Alfonso Pérez Sánchez. Zurbarán. The Metropolitan Museum of Art, New York, Distributed by Harry N. Abrams Inc. New York, 1987.

136 Alfonso Pérez Sánchez. "El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII" en Zurbarán, pp.37-52, p.38

aspectos exteriores de los objetos y las texturas y brillos de las telas. Zurbarán es pintor del silencio y de la vida interior, aspectos que dan siempre a sus personajes una potente trascendencia espiritual. ¹³⁷

En Jesús entre los doctores de 1629 (que Enrique Valdivieso llama una obra temprana de la época de Sevilla), hay muchas de las características que me han llamado la atención: las luces en diagonal provocando fuertes contrastes de luz y sombra, un espacio interior y otro exterior clara y marcadamente diferenciado por un elemento arquitectónico, como una columna y un exterior muy convencional donde se sitúan dos personajes.

La Apoteosis de Santo Tomás está considerado por la crítica como el cuadro más importante de su trayectoria artística. Fue pintado en 1631, para el Colegio dominico de Santo Tomás de Aquino de Sevilla. Posee una composición sencilla y evidencia la inspiración en diferentes grabados, tal como es habitual en este pintor. El resultado es de armonía general y perfecta vinculación entre los dos registros de cielo y tierra. Es interesante el registro de la gloria celestial ocupado por cabecitas de ángeles y perfiles de ángeles que remite en algo al mundo del Martirio de San Lorenzo de la Pinacoteca.

En el registro bajo aparecen fray Diego de Deza, fundador del Colegio, y en lado opuesto Carlos V como

137 Valdivieso, *op.cit.*, p.148

protector del Colegio. Estos dos personajes son importantes para mí porque los relaciono con los dos personajes arrodillados que aparecen en el primer plano de la Comunión de San Buenaventura del MUNAL y posiblemente puedan proceder de un mismo grabado. Esta parece ser la clave: por un lado, la exportación de obra zurbaranesca a América, entre 1640 y 1650 y la utilización de los mismos o muy similares repertorios de estampas, por lo cual, en el caso de Zurbarán, se acentúa la asimilación con el mundo visual novohispano. El mismo Brown señaló la preferencia de Zurbarán por los grabadores nórdicos del siglo XVI, aunque al morir dejó una carpeta con 50 estampas, eran pocas en número para las que parece haber usado.

Su preferencia por fuentes más viejas sobre las contemporáneas, aunque no es tan aparente en este ejemplo, indica una corriente conservadora en su gusto que a menudo aparece en sus pinturas.¹³⁸

Estos gustos conservadores se mantuvieron especialmente en su forma de componer. Un buen ejemplo es la organización de la superficie pictórica en dos franjas ocupadas por cielo y tierra, con un agrupamiento de las figuras en el primer plano reduciendo la importancia del fondo. Esta forma de componer era común en Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII, pero fue desapareciendo gradualmente.

La dependencia directa del grabado de Cornelis Cort realizado en 1575, con el tema del Entierro de santa

138

J. Brown. Francisco de Zurbarán, p.8

Catalina, (figs.) es un buen ejemplo de un uso pleno de un grabado. El aislamiento de las figuras no se expresa solamente por la forma de diferenciarlas entre sí con color, sino también por la manera en que se restringe la emotividad. En el grabado fuente las bocas de los angeles se mueven acompañando a las manos y a un gesto general de aflicción. Zurbarán contuvo la gestualidad y la emoción. Aplanó el espacio por detrás de los ángeles. Le quitó sensualidad al cuerpo de la santa al borrar casi las huellas de sus senos y totalmente la marca del ombligo en su vientre. Posiblemente éste es un buen ejemplo de transformación de una fuente grabada a pesar de que puede reconocerse con claridad la dependencia del motivo.

3. El "zurbaranismo"

Si no supiera que en esta parcela de la historia del arte hay que caminar con mucho cuidado, diría que es un contrasentido hablar de zurbaranismo sin Zurbarán o de un zurbaranismo anterior a Zurbarán. Pero como la sutileza es uno de los requisitos de la disciplina, quizá se pueda desenmarañar la maraña para hacer un nuevo nudo, que si bien nudo, sea nuevo.

Parece que en el debate de la noción de "lo zurbaranesco" en la pintura hispanoamericana, se ha alcanzado un consenso. Por un lado se acepta la dependencia de la presencia en América de obras del propio maestro como de las de su taller. La extensa literatura existente sobre

el tema me libera de extenderme. Baste con señalar sin embargo que los archivos mexicanos tanto como los españoles no han sido tan generosos en las noticias que nos permitieran identificar obras del maestro en la Nueva España desde fechas tempranas, como sí ha sucedido para otras regiones hispanoamericanas. Sin embargo, se ha comprobado fehacientemente que Zurbarán se dedicó a la exportación de pinturas para el mercado americano en la década de 1640.

Desde 1647 hasta 1649, el pintor exportó más de cien telas a las Américas en cuatro transacciones separadas.[...] Zurbarán comprendió rápidamente el vasto potencial de este enorme mercado. La nueva información de que una de sus hijas estaba casada con un oficial de la Aduana Real en Sevilla es muy sugestiva al respecto.¹³⁹

Sin embargo, el comercio se interrumpió luego de las sucesivas capturas de la flota española en 1656 y 1657: es la explicación que se ha dado a la reaparición de obras firmadas en 1658 y obras preparadas para el mercado americano -por el tema- en Sevilla en 1659.

Pero no es frecuente encontrar estos nombres famosos involucrados en la exportación masiva de pinturas al Nuevo Mundo, pues

desgraciadamente, relativamente de pocos artistas de primer rango se sabe que trabajaran para patronos del Nuevo Mundo: el carácter anónimo de la mayoría de los

139 Duncan Kinkead, "The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán" en The Art Bulletin, June 1983, Vol.LXV, N°2, pp. 306-307

artistas que se involucraron con este comercio probablemente actuó para oscurecer la extensión e importancia del mismo.¹⁴⁰

El investigador que realizó estas valiosas aportaciones documentales, Duncan Kinkead, dibujó el perfil de Juan de Luzón, de quien no se conoce obra firmada, pero que aparece en los documentos con un volúmen de exportación impresionante para la mitad del siglo XVII.¹⁴¹ Juan de Luzón era contemporáneo de Zurbarán y de Arteaga quien había hecho su examen de maestro en Sevilla en 1630, diez años antes de su viaje a México. Luzón lo hizo cuatro años más tarde, pero desde esa fecha hasta la década de 1650 se pierde su rastro. Se recupera luego documentalmente cuando aparece involucrado en el comercio de pinturas y grabados en cantidades extraordinarias, tanto por cantidad como por el monto de lo comerciado. La valiosa aportación de Kinkead demuestra que entre 1647 y 1665, cruzaron el Atlántico 1509 telas con distintos temas que van desde emperadores romanos hasta reyes, santos y paisajes flamencos.¹⁴²

140 Duncan Kinkead, "Artistic trade between Seville and the New World in the mid-seventeenth century" en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, p.73

141 Duncan Kinkead, "Juan de Luzón and the sevilian painting trade with the New World in the second half of the seventeenth century" en The Art Bulletin, June 1984, vol. LXVI, N°2, pp.303-310

142 Kinkead (1984), op.cit., p.305. Es posible que este intenso tráfico marítimo justifique las opiniones que se tenía de la pintura novohispana en España y que se despliegan con claridad en el pleito entre el Conde de Baños y la viuda

Pero el consenso también abarca la existencia de ciertos elementos configuradores de esa pintura y de donde arrancan diversos tipos y modelos, en unos casos anteriores y en otros posteriores al propio Zurbarán.¹⁴³ Ya Xavier Moyssén había señalado algo que retomó Juan Miguel Serrera y que forma parte del consenso del que hablaba: el uso común de los grabados pues los que circulaban en el mercado sevillano eran los mismos que llegaban a la Nueva España y que se usaban en los talleres.¹⁴⁴

A esto agrega Serrera dos más de estos elementos configuradores: por un lado, las copias de los grandes maestros italianos. Este autor hace referencia a la Crucifixión de San Pedro de Caravaggio, en el antiguo convento sevillano de san Alberto y la del mismo tema en Xochimilco. El argumento no termina de convencerme, me parece que hace falta mucha investigación para saber qué obras italianas había en el siglo XVII en México, a la vista de los pintores y qué impacto pudieron haber tenido.¹⁴⁵

del pintor. Habría que considerar esta cantidad como tentativa, pues hay documentación que se refiere a "cajas con pinturas" sin especificar el número. De todos modos, el número es muy alto.

143 Juan Miguel Serrera, "Zurbarán y América" en Zurbarán. Catálogo, Museo del Prado, Madrid, 1988, p.74

144 Xavier Moyssén, "Zurbarán en la Nueva España" en Cuadernos Americanos, pp. 221-235

145 Juan Miguel Serrera, "Zurbarán y América", pp.63-83

Por último señala las pinturas de los maestros sevillanos del primer tercio del siglo XVII. Dice Serrera que si influyeron en Cano, Murillo, Zurbarán y el joven Velázquez, ¿por qué no pudo suceder algo similar con los pintores novohispanos? Además de la probada presencia de Alonso Vázquez en México, que pudo influir directamente a pesar de lo corto de su permanencia en el virreinato, los puntos comunes con otros pintores del primer tercio del siglo XVII me parecen posibles por los antecedentes comunes.

Lo que se me hace peligroso de todas las observaciones hechas sobre el zurbaranismo y lo zurbaranesco, es que esto se reduzca a "los fuertes contrastes de luces y sombras" que se dan en la pintura de este período, como dice Serrera. Lo zurbaranesco, desde mi perspectiva, implica no solamente un determinado tratamiento de la luz -y en consecuencia de las sombras - sino también una concepción monumental de la figura humana; un aislamiento psicológico de los personajes; un tratamiento excepcional de las telas priorizando el lujo del detalle en las texturas, pintados con un pincel meticuloso; una concepción arcaizante del espacio, construido con la fórmula del friso o de la división cielo tierra; una profundidad creada por medio de una pantalla arquitectónica donde se evidencia el efecto dramático del uso de la luz.

Como hemos visto, estas características se fueron mezclando a partir de diferentes aportaciones hasta

conformarse en el germen de un estilo que tiene algunas características comunes y que como consecuencia, en algunas obras José Juárez se acerque a Zurbarán.

Esto se hace muy claro en las dos obras de 1653, el San Alejo y los Santos Justo y Pastor, donde funcionan algunos de estos elementos: la pantalla arquitectónica, intensidad de luz y sombra, monumentalidad de los personajes que resultan incomunicados.

En La adoración de los magos de 1655 además de la dependencia de un grabado común -el mismo que usaran Velázquez y Juan del Castillo con toda la diferencia que puede haber entre ambos pintores - se ve la intencionalidad naturalista en el dibujo de pelo, barbas, arrugas en la piel y el afán por el logro de unas ricas texturas, además de la construcción piramidal - por decir elegantemente lo que Brown llama pastel de bodas -. Pero no se puede dejar de lado el tipo de la Virgen, con un rostro ovalado y cejas finas dibujadas que apenas se separa de la vieja tradición hispano flamenca.

En otras obras hay un claro arcaísmo, como en La aparición de la Virgen a San Francisco que me permite relacionarlo más con Herrera el viejo, así como en la Sagrada Familia con paloma depende de un grabado de Rubens, relación que también se puede establecer en los cuadros que ahora se encuentran en la Pinacoteca del Beato Salvador de Horta y El milagro de San Francisco.

En la vertiente del retrato se mantiene dentro de la línea conocida para el retrato oficial: puede compararse con cualquiera de los retratos que figuran en la Catedral de México o los de la misma Catedral de Durango. El retrato se congeló formalmente porque era más importante el prestigio del retratado que la pintura en sí misma. Ciertas habilidades y destrezas permiten disfrutar de esas diferencias que solamente son delicatessen para un ojo entrenado.

Se ha hablado mucho de la relación del Martirio de San Lorenzo con la obra de Juan de Roelas. Como hemos visto, Roelas es una pieza fundamental en el rompecabezas de la transmisión de la tradición castellana a Sevilla y posiblemente se pueda pensar que Arteaga -formado en Sevilla- pueda haber traído algo de esa impronta.

4. Sebastián López de Arteaga

Se ha insistido tanto en la influencia de López de Arteaga, que creo que también ya forma parte de un consenso que es necesario poner en perspectiva.

La llegada de Sebastián de Arteaga a México alrededor de 1640 y su producción desde entonces hasta su muerte en 1652 debe haber sido de gran importancia, pues en 1643 ya había realizado en México, el Cristo de la Inquisición y la Incredulidad de Santo Tomás. Obras con propuestas diferentes, pero con un común uso dramático de la luz que

debe haber impactado en el joven José, que hasta ese momento se había movido en el mundo suave y luminoso de Luis Juárez.

La carrera que hizo Arteaga (que había dado su exámen de maestro en Sevilla el 19 de abril de 1630) desde que llegó a México es tan importante como sorprendente.¹⁴⁶ Arteaga, más que ecléctico, se muestra oportunista: su trabajo padece de la oscilación de un merolico visual, de alguien que está buscando satisfacer al cliente "que siempre tiene la razón" sin la menor concesión hacia su propia personalidad. El desesperado afán que puso por ubicarse con el Santo Oficio muestra una faceta de esta modalidad que tiene otra cara en una actividad que no era nueva, la del comercio de cacao, pero que también dice algo sobre el personaje.

Desde que llegó a la Nueva España hasta que murió de manera violenta, Sebastián López de Arteaga realizó las siguientes obras

- 1642 Arco triunfal para el ingreso del virrey conde de Salvatierra
- 1643 Crucifixión para la Inquisición, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.
- 1643 la Incredulidad de Santo Tomás, PVSD; México, D.F.

¹⁴⁶ Xavier Moyssén, "Sebastián de Arteaga 1610-1652" en AIIE, N°59, México, 1988, pp.17-50, p.18. Hasta el momento es el trabajo más completo que se ha publicado sobre este pintor sevillano.

-
- 1648 retratos del obispo Torres y Rueda
- 1649 el taller de Arteaga estaba formado por: Diego Pérez, español, oficial de pintor; Bernabé Sanchez, español, oficial de pintor, 22 años; Sebastián de Salazar, aprendiz
- 1650 la Estigmatización de San Francisco
- 1650 retablo para el convento de Santa Clara de Puebla
- 1650 (?) Crucifixión de la PVSD, México D.F.
- 1651-2(?) Martirio de San Lorenzo para la iglesia nueva de San Lorenzo, México, D.F.
- 1652 murió

La confluencia que he venido analizando me resulta más interesante que la llegada de un solo artista español a estas tierras. El impacto de Arteaga puede demostrar la intensidad y complejidad del proceso de gestación, adaptación y desarrollo de las formas en una identidad artística periférica, como la de la Nueva España. Quizá especialmente en estos años de cambio en el discurso plástico, cambio del que el mismo Arteaga puede ser un estupendo testimonio. Estoy de acuerdo con Serrera en que en una obra como la de La incredulidad de santo Tomás, la monumentalidad de las figuras, la forma de tratar los paños recuerdan a Herrera el viejo y en los tipos físicos de los apóstoles, al joven Velázquez y el Cristo a modelos italianos, en particular genoveses, especialmente en el empleo de la luz que lo vincula a los caravaggescos. ¿Cómo no estar de acuerdo si establecí desde hace muchas páginas.

atrás, que este eclecticismo es tan propio de la pintura española como de la novohispana?

Entre el naturalismo de La incredulidad y el arcaizante manierismo del Cristo en la cruz de la Pinacoteca no existe una gran diferencia temporal, dado que Artega solamente vivió doce años en México. Pero sí una diferencia de intencionalidad, que es la misma que aparece en la obra de José Juárez. La aparición de la virgen a san Francisco creo que forma parte del repertorio piadoso tradicional, cercano al espíritu de reforma católica en el que se movían los franciscanos. El martirio de los santos Justo y Pastor forma parte del discurso contrarreformista, donde el énfasis no está puesto en el martirio, sino en el triunfo de los mártires sobre el sufrimiento y de ahí el tono heroico general de la obra, en un discurso que considero moderno para la Nueva España. Quizá la pregunta obvia sería, ¿es que no había representaciones de martirios en la pintura hasta ese momento? Por supuesto que sí, en el mismo claustro de la iglesia de la Profesa estaba el Martirio de san Aproniano de Baltasar de Echave Orio. ¿Cuál es la diferencia? La que estoy señalando: lo que predomina no es la idea del sufrimiento del mártir colocando su torturado cuerpo semidesnudo en el primer plano, sino el triunfo de la iglesia por medio de sus mártires. De ahí también la diferencia con el otro gran martirio, el de San Lorenzo, se enraiza con la tradición iconográfica del tema que se remonta un siglo atrás.

Para terminar esta reflexión, debo agregar que a esta generación de Herrera el Viejo y Zurbarán que juntos se fueron a Madrid a buscar la culminación de sus carreras artísticas, hay que sumar los nombres de Mohedano, Uceda, Varela, Castillo y Legot que progresivamente fueron abandonando el manierismo en el que se habían formado orientándose hacia el naturalismo que en su época marcó el signo de la modernidad.

La segunda mitad del siglo XVII en Sevilla estuvo totalmente dominada por Murillo, que nació en 1617 y es en sentido estricto, completamente contemporáneo a José Juárez. Sin embargo, nada más lejos que ambos pintores: el sevillano creó un arte amable protagonizado por personajes celestiales que muestran hacia los humanos actitudes acogedoras y comprensibles. Su pintura se hizo muy pronto popular y venía a prestar alivio y consuelo a los fieles en unos momentos en que la ciudad pasó por grandes penalidades y sufrimientos materiales, pues además de la crisis económica, con la peste bubónica de 1649 Sevilla perdió a más de la mitad de la población.

Al lado de Murillo se perfiló la figura de Valdés Leal, poseedora de un arte vigoroso e intenso, de gran fuerza expresiva. Muchas veces se ha comparado a Valdés Leal con el mexicano Cristóbal de Villalpando. Efectivamente, creo que después de todo lo analizado, se puede concluir que existía la posibilidad de llegar a

soluciones similares en ambas escuelas, debido a la cantidad de elementos comunes existentes entre ambas.

La explicación de la pincelada abierta, suelta, ampulosa, que reparte una paleta colorida, hay que buscarla seguramente en la presencia en Sevilla de Francisco de Herrera el Joven, (Sevilla 1627-Madrid 1685). La relación con Villalpando será tema de otro trabajo.

5. Otro ingrediente en la forja de la tradición: el uso de los grabados

El ambiente de ecos lejanos tanto de la pintura nórdica como de la pintura italiana, que se ve en las escuelas españolas del siglo XVI, dio lugar a lo que Jonathan Brown llamó un conocimiento del renacimiento de segunda mano, especialmente por la relación con Rafael y Miguel Angel a través de los grabados. Estos pintores no conocían - salvo algunas excepciones - los originales cuyos grabados utilizaban como modelos que traducían al lenguaje plástico de la tradición local.

Si bien se ha visto que la práctica del uso del grabado por parte de los pintores era común desde el siglo XVI, los tratadistas del siglo XVII dan por supuesto la utilización de dibujos o estampas ajenas. En una obra de publicación relativamente reciente sobre el grabado en España, dice uno de los autores que

las múltiples relaciones existentes entre el grabado y la pintura en el siglo XVII son, sin duda, algunas de las facetas que mayor interés presentan en la historia del grabado. Pues grabado y pintura se influyen mutuamente y hasta cierto punto son complementarios. El grabado proporciona modelos a los pintores.¹⁴⁷

Así, en la primera obra publicada sobre el tema en el siglo XVII, los Diálogos de la Pintura (1633) de Vicente Carducho (1576-1638), este autor considera que el pintor que compone por la copia de estampas sólo llega al estadio de "pintor práctico".¹⁴⁸

En el famoso tratado de Francisco Pacheco, (1564-1644) terminado en 1611 pero publicado de manera póstuma en 1649, El Arte de la Pintura, el viejo maestro intenta persuadir a los pintores de que se les ofrecerán más ocasiones de componer alguna historia "teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampas como de mano" y así pudorosamente aconseja, a la hora de pintar desnudos femeninos, que aparte del rostro "de las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa

147 Juan Carrete-F. Checa Cremades-Valeriano Bozal. El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p.321

148 Antes del tratado de Carducho, se escribieron en el siglo XVII, los de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600); Pablo de Céspedes (1604); Fray José de Sigüenza (1605); Juan de Jáuregui (1618); un Anónimo de c.1619; Francisco Pacheco (1622); Juan de Butrón (1626) y Francisco Cornejo y Otros (1632). Sin embargo, el de Carducho fue el primero en publicarse. Cfr. Francisco Calvo Serraller. Teoría de la Pintura del Siglo de Oro. Madrid, Cátedra, 1991, p.35

y de manó".¹⁴⁹ Jusepe Martínez (1601-1682), en los Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, escrito en 1673, pero que no fue publicado sino hasta 1853 (aunque era conocido y consultado el manuscrito), no deja de ponderar la utilidad de las estampas:

Para aviso y ejemplar de esta doctrina [la unidad de composición], valdrase nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos tales le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorante de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos.¹⁵⁰

En las postrimerías del Siglo de Oro, Antonio Palomino (1655-1725) publicó el Museo Pictórico y escala óptica (entre 1715 y 1724) donde se realiza un pormenorizado inventario de los logros de la cultura artística durante ese pasado período. Palomino no solamente trata sobre teoría de la pintura, sino también sobre historia del arte español por medio de las biografías de los artistas. De Palomino es el siguiente texto que ejemplifica la utilización de las estampas por parte de los pintores:

Muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran éxito y estima; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto y Veronés; y les fue tan aficionado que aun lo que

149 Francisco Pacheco. Arte de la Pintura, Cep.XII, pp.265-276 y Jonathan Brown, "Arte y teoría en la Academia de Pacheco" en Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII. Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp.31-112

150 Juan Carrete Parrondo. "El grabado y la estampa barroca", p.337

inventaba suyo, se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal, como por afición a aquellos autores...y mucho más hizo Don Juan de Alfaro. De fray Juan de Sacramento dice "que no era melindroso en el uso de estampas de varios autores".¹⁵¹

Ceán Bermúdez (1749-1829) llegó a coleccionar algunas estampas que por

su antigüedad, ciertas señales, cifras y aún firmas de sus poseedores" pudieron haber pertenecido -según él mismo señala- a Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano o Murillo.¹⁵²

En España se han localizado documentos -inventarios de bienes, testamentos- que permiten conocer con mayor precisión el uso y circulación que tuvieron las estampas entre pintores y escultores. Por ejemplo, se sabe que Nicolás Granelo (1603) "pintor que fue del Rey", a su muerte "dejó 300 estampas para el arte de pintar" y otras 315 el pintor Juan Bautista García (1615) y no menos tenían otros pintores más destacados: Francisco Rizzi se las dejó como legado a Arredondo; Bergamasco, arquitecto y pintor, era propietario, entre otras, de dos libros de pinturas de estampas con temas de paisajes; Luis de Carvajal poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot; entre los bienes de

151 J.Carrete Parrondo, op.cit., p.337

152 Ibidem.

Carducho figuraban el Apocalipsis y la Pasión, de Durero, 106 estampas de Tempesta y las que reproducían El Juicio Final, de Miguel Angel; de estas estampas, las de Durero las adquirió su discípulo Félix Castelo, y otras pasaron al poder de Mazo, Antonio de Pereda, Alonso Cano, Antonio Puga y algunas de ellas, por orden del Conde-Duque, "para aprender el príncipe". Antonio Puga llegó a reunir a su muerte 1670 "estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pinturas grandes y pequeñas de distintos autores"; a su muerte, pasaron a poder, entre otros, de Francisco Solís, Alonso Cano, Carreño, Bartolomé González y José Gallego.

El número de las que reunió Velázquez no fue muy grande: "un libro pequeño de estampas" y "un libro de dibujo y estampas". El pintor Valentín Díaz llegó a ser uno de los mayores coleccionistas, pues quedaron a su muerte 150 libros de estampas. Francisco de Zurbarán, a pesar del gran uso que hizo de ellas en sus pinturas, sólo deja "12 retratos de Reyes en estampa" y "50 estampas que están en un libro".

La mayoría de las estampas son de autores extranjeros, dominando las de Durero y Schongauer, los modelos más imitados desde el siglo XVI según ya se había observado anteriormente, siguiendo las de los grabadores italianos y flamencos del siglo XVI: Antonio Tempesta, Sadeler, Spranger, Frans Floris, Cornelio Cort y Goltzius. Otros

autores, aunque con menos profusión, son Beham, Philippe Gallé, Callot y los Carracci.¹⁵³

Pero, ¿cuáles eran estos grabados? ¿Dónde se hacían? ¿A qué pintores se grababa? ¿De qué manera se relacionaban? Presentar las complejas relaciones del mundo de los impresores y grabadores del siglo XVI ayuda a entender la manera en que se difundían las formas y los motivos. Es un ingrediente en algunas explicaciones, como el conocimiento de la obra de Tiziano; la fijación de algunas fórmulas iconográficas que pueden parecer distantes o la dispersión de convenciones plásticas con rapidez y sin la presencia de motivos contundentes, como los viajes, el conocimiento personal o la llegada de alguna obra.

Sin duda uno de los centros más importantes para comprender la difusión del grabado manierista es el taller de Rafael, en Roma, durante la segunda década del siglo XVI. Rafael fue probablemente el primer artista que sin ser grabador estuvo involucrado muy de cerca en la producción de grabados por medio de los dibujos que dio a impresores como Baviera o a los grabadores Marcantonio Raimondi, Marco Dente y Agostino Veneziano. La gran popularidad y la influencia que alcanzaron estos grabados hechos sobre dibujos rafaelescos fueron significativos para la

153

J. Carrete Parrondo, *op.cit.*, pp.337-38

consolidación de la tradición de reproducir grabados de obras famosas.¹⁵⁴

En el famoso taller gráfico de Roma, trabajaron Marcantonio Raimondi (hasta su muerte en 1534), grabador de la obra de Rafael, y Antonio Salamanca, quien llegó de Milán. Salamanca, que tenía un negocio de libraro in Campo dei Fiori, trató de vender los grabados que hizo sobre las láminas de cobre de varios artistas, que había comprado después del sacco di Roma en 1527. Llegó a completar una importante colección de grabados, con láminas de cobre listas para ser grabadas, asegurándose que su nombre apareciera como editor. Justamente Salamanca fue quien introdujo la costumbre de agregar las palabras formis y excudebat al nombre de quien tuviera una lámina o publicara un grabado.¹⁵⁵

Aunque Florencia fue un centro significativo de grabado durante el siglo XV, hacia 1520 la muy exitosa colaboración entre Rafael y Marcantonio cambió el foco a Roma. La década siguiente a la muerte de Rafael en 1520 fue

154 Bruce Davis. Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century. Los Angeles, County Museum of Art, 1988. Cfr. Introduction, pp.10-19.

155 David Landau and Peter Parshall. The Renaissance Print 1470-1550. New Haven and London, Yale University Press, 1994, 302-303. Durante el siglo XVI hubo relaciones similares a la de Rafael con Marcantonio, como las de Parmigianino y Antonio da Trento; Francesco Primaticcio y Leon Davent; Tiziano y Cornelius Cort y Spranger y Goltzius.

crítica: en Roma, una generación de artistas más jóvenes, comenzaron a proveer a la escuela local de grabadores de dibujos de un estilo marcadamente nuevo. Entre ellos estaban Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Parmigianino y Perino del Vaga.

Una de las consecuencias del sacco di Roma por las tropas españolas y germánicas, fue la decadencia de la escuela local de grabado, en favor de Mantua y Bologna. La presencia de Parmigianino en Bologna desde 1527 a 1531 influyó de una manera significativa en el medio del grabado y la xilografía claroscuristas. La influencia de Parmigianino en el medio del grabado, sin embargo, se registra con más fuerza en Venecia y Fontainebleau. En 1524 Giulio Romano se instaló en Mantua y comenzando la década de 1530, una escuela de grabadores en Mantua giraba en torno a Giovanni Battista Scultori, sus hijos Adamo y Diana y Giorgio Ghisi.

La mitad del siglo XVI fue el triunfo en arte de lo puramente estilístico y superficial, que algunos autores consideran como el Alto Manierismo. Los grabados de Giulio Bonasone y los de Giovanni Battista Franco y Andrea Schiavone ejemplifican esta tendencia, caracterizada por el dominio del tratamiento miguelangelesco de las figuras, aunque su energía esté suavizada por la gracia rafaelesca o parmigianesca, especialmente en los trabajos de Schiavone.

También en la escuela de Mantua hay un tratamiento caprichoso de la figura humana. A diferencia con el

manierismo temprano, la tensión emocional no se expresa por medio de una intensa gestualidad, sino de diversos ritmos compositivos. Las proporciones y movimientos de las figuras son exageradamente graciosas y elegantes, resultando obras de gran sofisticación visual pero lejanas emocionalmente. Coincide con este período del Alto Manierismo con el del intento por parte del Concilio de Trento de lograr una fórmula que sirviera de guía para lograr la mayor eficacia de la imaginería religiosa. En los grabados manieristas y los pintores que los inspiraron se criticó su sensualidad destinada a una limitada audiencia de intelectuales y humanistas y no a la búsqueda masiva del creyente católico.

En la pintura italiana del tardío siglo XVI se distinguen dos tendencias. La Maniera tardía, ejemplificada por los pintores involucrados en la decoración del Studiolo del Palazzo Vecchio de Florencia y los hermanos Taddeo y Federico Zuccari y sus seguidores en Roma. La Contramaniera, representada con mayor fuerza por pintores florentinos como Santi di Tito e Il Cigoli (Ludovico Cardi, 1559-1613) fue un esfuerzo para clarificar y simplificar algunas de las extravagancias formales y narrativas del manierismo. Ninguna tendencia atrajo sin embargo a muchos grabadores italianos de finales del siglo XVI. El principal intérprete de este arte manierista fue, de hecho, el

flamenco Cornelius Cort, quien grabó muchos dibujos de los Zuccari. ¹⁵⁶

Sin embargo, los principales éxitos de Cort fueron los grabados de Tiziano. Esos grabados de los maestros venecianos ejemplifican dos características significativas de la impresión de grabados en Italia a fines del siglo XVI. En primer lugar se destaca el virtuosismo técnico de Cort para tratar luz, color y textura, que influyó en grabadores italianos como Cherubino Alberti y Agostino Carracci, así como en artistas holandeses como Goltzius y sus seguidores. En segundo término es importante ver la manera en que la colaboración de Cort con Tiziano se da paralelamente con el interés de otros impresores en la pintura veneciana de fines del siglo XVI. Por ejemplo, luego de un período de reproducir diseños de artistas bologneses del manierismo tardío, a finales de 1580 Carracci encontró cada vez más inspiración para sus grabados en pinturas de Tintoretto y Veronese.

Uno de esos impresores fue Giuseppe Scolari quien fue llamado el Veronese de los impresores venecianos y sus xilografías, como los grabados de Cort y Carracci, están impregnadas de un vigoroso dinamismo generalmente ausente en la mayoría del arte que se producía fuera de Venecia a finales del siglo XVI. ¹⁵⁷

156

B.Davis, *op.cit.*, p.13

157

A.J.J.Delen. Historie de la Gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'a la

Los grabados manieristas del Norte, del siglo XVI (holandeses y flamencos) difieren de los italianos y franceses. En el mundo de la impresión de los Países Bajos, Hieronymus Cock (1507/10-1570) ocupa una posición de importancia fundamental similar a la de Marcantonio Raimondi en Italia.

Desde 1519 los Países Bajos quedaron bajo el control de Carlos V y desde el comienzo de la segunda década del siglo XVI, Amberes se convirtió en la capital económica de Europa, con sus grandes bancas que controlaban el comercio del Viejo y del Nuevo Mundo. En la segunda mitad del siglo XVI a pesar de la gran crisis internacional y las bancarrotas de los años 1550, Amberes se convirtió en el mayor centro para la producción de grabados y libros en los Países Bajos.

El capítulo más significativo del auge de Amberes como centro artístico de dimensiones casi industriales, se abrió con el establecimiento de la imprenta de Cristóbal Plantin y de la casa de edición de grabados fundada por Jerónimo Cock, dos sucesos de importancia decisiva en la historia de la propagación de las imágenes y de las ideas. No es sorprendente que una ciudad cuyo mercado artístico descansaba parcialmente sobre composiciones modulares "prefabricadas", en versiones múltiples y copias, finalmente haya acogido a esas dos jóvenes industrias que, por definición, se vuelcan a la multiplicación mecanizada.¹⁵⁸

fin du XVIe siècle. Paris, F. de Nobele, Réimpression 1969, Deuxième partie, pp.104-108

158

Stephen Goddard, "Vers le XVIe. siècle: l'essor d'Anvers" en Les primitifs flamands et leur temps, p.624

Alrededor de 1550 Hieronymus Cock abrió su casa de publicaciones Aux quatre vents, al modelo de la romana. Cock se familiarizó con esta práctica en la segunda mitad de la década de 1540, durante un viaje a Roma, una aventura común para cualquier aspirante a artista en esos días. La reputación de Cock, como la de Salamanca, fue mayor como editor que como grabador y así lo mencionó Giorgio Vasari en 1564 en su Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos.

Para dar a su negocio un status oficial y obtener privilegios, era vital para Cock tener un patrono. Encontró uno en la persona del borgoñón Antoine Perrenot, cardenal de Granvela (1517-1586, mecenas de todas las artes y posiblemente el mecenas más importante del siglo XVI) a quien están dedicados algunos de los grabados que publicara. Antes de que un grabado apareciese en el mercado estaba protegido por un privilegio, los de algunos mapas publicados por Cock se conservan en los archivos de Amberes. Alrededor de 40 de sus inscripciones llevan la frase :cum gratia et privilegio. Era una forma de derechos de autor otorgada originalmente por un período entre 6 a 20 años pero con el tiempo y debido al crecido número de impresores se hizo difícil a las autoridades mantener los privilegios.¹⁵⁹

159 In the Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen. Museum Boymans - van Beuningen Rotterdam, 1988. Introducción, pp.5-16

Los impresores de libros en particular estaban sujetos a estrictos controles en forma de regulaciones reales; también tenían que contar con la censura eclesiástica, que era la que intervenía en el asunto de las traducciones bíblicas no autorizadas. Desde 1531, todos los libros tenían que ser autorizados y debían mostrar la dirección del editor autorizado y el privilegio. Pero no era la garantía de tener alejadas y controladas las ideas heréticas.

Cristóbal Plantin estaba protegido por Gabriel de Zayas, secretario de Felipe II, y por el Cardenal Granvela, que tuvo períodos de gran cercanía e influencia sobre el rey. Plantin consiguió la impresión de la Biblia Real o Políglota, edición en cinco idiomas dirigida por Arias Montano y subvencionada por Felipe II.¹⁶⁰

Luego de esta edición, se convirtió en editor o impresor del rey, "prototipógrafo real" y gracias a la intermediación de Granvela obtuvo en 1570 el monopolio exclusivo de suministro de libros litúrgicos en todos los territorios del mundo hispánico: misales, breviarios, antifonarios, salterios y libros de horas. La renovación tridentina convirtió al negocio en una gran fuente de riqueza tanto para Plantin como para sus sucesores, los Moretus. Sólo en seis años Plantin envió a España obras por

160

Antonio Gallego. Historia del grabado en España. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1990, p.59

valor de cien mil florines, que era una suma inmensa para la época.¹⁶¹

Cristóbal Plantin desde esta posición mantuvo contacto con sus amigos reformistas y publicó trabajos de miembros de la Huis der liefde (Familia del Amor), una organización marginal de librepensadores. Tanto Plantin como el geógrafo Abraham Ortelius eran formalmente católicos pero al parecer eran herejes secretos, como miembros de esta Familia del Amor que pretendía continuar con un erasmismo reformado.¹⁶²

Cristobal Plantin fue el rey de los impresores y logró del rey de España [Felipe II] y de los papas Pío V y Clemente VIII la exclusiva para la venta de libros litúrgicos en España y en sus provincias de ultramar y el monopolio para la distribución de la Biblia Vulgata al norte de los Alpes.¹⁶³

No se sabe si Cock tenía puntos de vista religiosos similares, pero los dos frecuentaban los mismos círculos y colaboraban entre sí intercambiando grabados. Ambos fueron responsables de la publicación Lijstatie van Karel V. . Plantin actuó como agente de Cock en Paris y Frankfurt y posiblemente Cock vendió publicaciones de Plantin en su negocio.

Los archivos de Aux quatre vents fueron destruidos y los de Plantin son la única fuente de información existente

161 Cfr. A. Gallego, op.cit., pp.59-60

162 Hugh Trevor-Roper. Príncipes y artistas, pp.158-59

163 Santiago Sebastián. Contrarreforma y Barroco. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.15

acerca del negocio de Cock. Los grabados que Cock publicó dan alguna idea de sus negocios y han permitido reconstruir la relación entre el artista creativo, el grabador recreativo y el impresor editor. Cock se especializó en reproducciones gráficas, es decir que no fue el dibujante de una representación determinada, sino que alguna vez un grabador anónimo ejecutó el grabado.

Los grabados se basaron frecuentemente en el trabajo de artistas desaparecidos, y a diferencia de sus colegas italianos, Cock no compraba toda la producción de láminas, sino que daba sus pedidos a los grabadores que trabajaban en su taller. Algunas veces el grabador podía hacer la unión entre el artista y el impresor como en el caso de Dirk Volkertsk Coornhert quien durante mucho tiempo trabajó como grabador y ya había colaborado con Maarten van Heemskerck antes de que Cock abriera su negocio. Ninguna de sus láminas está firmada, quizá por su carácter de grabador, los grabados llevan el nombre del dibujante.

No todos los grabadores trabajaban para Aux quatre vents. Coornhert y quizá Phillipe Galle, vivían en Haarlem e incluso grabadores de Amberes probablemente pasaron mucho tiempo trabajando en sus propios estudios. Los archivos de Plantin revelan que a un grabador se le pagaba el doble para preparar la lámina. El valor está representado por la lámina de cobre, de la que se pueden sacar cientos de grabados. Por supuesto que toma a un grabador mucho más

tiempo preparar una lámina que a un dibujante hacer un dibujo.

El inventario levantado a la viuda de Cock, que siguió con el negocio, revela una gran cantidad de láminas compradas a Phillipe Galle y a Hendrick Goltzius. Ocasionalmente detalles con implicaciones católicas fueron modificadas para el público protestante alterando la lámina.

La casa de publicaciones de Cock en Amberes, AUX Quatre Vents, determinó el estilo y de hecho, la sustancia de la mayoría de los grabados de los Países Bajos en el segundo cuarto del siglo XVI. Se convirtió en un ejemplo para grabadores e impresores tardíos, como las familias Galle, Wierix y Sadeler. Cock es una figura esencial para la cada vez más significativa posición asumida por el paisaje, las alegorías, y los temas de género, no sólo a través de sus grabados de Pieter Brueghel el joven, sino también por su trabajo con artistas como Maarten van Heemskerck, Hans Bol, Mathias Cock, el Maestro de pequeños paisajes y el Maestro de la Feria de San Jorge. Aunque fue mejor conocido por la publicación de grabados de dibujos de Brueghel, Cock jugó un papel igualmente significativo a través de su colaboración con los también llamados artistas romanistas, tales como Heemskerck, Frans Floris y Lambert Lombard. Cock también invitó a Ghisi (de la escuela de Mantua) a Amberes y publicó los grabados tardíos de Rafael, Miguel Angel y Bronzino. Cornelis Cort y los hermanos Van

Duetecum colaboraron con Cock de manera permanente. Cort trabajó exclusivamente para este impresor entre 1552 y 1565, el año de su salida para Italia.

Cock fue mecenas de Cort, cuya posterior carrera en Italia, especialmente en Venecia, influyó en los estilos grabados en Europa, desde Goltzius hasta los Carracci. En 1550 Cock estableció su reputación como impresor de reproducciones gráficas con La escuela de Atenas de Rafael, hecha por el grabador italiano Giorgio Ghisi. Entre 1550 y 1555 Ghisi popularizó el arte monumental italiano del Renacimiento en láminas de excepcional calidad y tamaño. En 1551 Cock publicó su propia serie de ruinas romanas, que se popularizaron y fueron copiadas casi simultáneamente por Jacques Androuet Du Cerceau y Battista Pittoni. El arte italiano y el trabajo de los alemanes italianizantes como Maarten Van Heemskerck y Lambert Lombard dominaron el taller antes de que Ghisi volviera a Italia. Su regreso marcó el fin de la producción de gran formato. A comienzos de la década de 1560 Pieter van der Heyden y Cornelis Cort fueron los grabadores más famosos del arte italiano e italianizante. Sus modelos fueron hechos por Ghisi o comisionados por él en Italia.

Un grabado puede ser a menudo la enésima reproducción del original. Los modelos italianos llegaban a Amberes por medio de la industria de la tapicería, donde se usaron los cartones de Rafael. Los dibujos de los artistas italianos trabajando en Francia cayeron en manos de los grabadores.

La mayoría de los grabados que dependen de pinturas se basan en copias dibujadas y no en bocetos para el original. Algunas veces los grabadores de Cock se apartaban del original, incluso hasta el punto de alterar el contenido.

Cock evidenció un gran interés por Andrea del Sarto, y publicó 7 grabados siguiendo sus composiciones. También publicó 5 reproducciones de Rafael y 3 de Bronzino y también trabajos de Luca Penni; Parmigianino; Bertani; Da Vinci y la Escuela de Fontainebleau: grabó a más de 30 artistas diferentes. Se publicaron no menos de 205 grabados basados en diseños de Hans Vredeman de Vries, muchos de ellos series de grabados ornamentales. Después viene Maarten van Heemskerck con 176 láminas, Frans Floris con 87 y Brueghel con 64. Entre Cock y Brueghel existió una relación especial. Fue Cock quien introdujo a Brueghel al grabado. Después de 1563 fue el único editor de Brueghel y él mismo grabó uno de los dibujos de Brueghel: La tentación de Cristo.

Después de 1565 el relativo monopolio de Cock comenzó a retroceder por obra de sus propios grabadores, quienes hicieron negocios por su cuenta. Phillip Galle comenzó publicando independientemente en 1563 y se instaló en Amberes en 1570. Su taller se convirtió en centro de entrenamiento para sus hijos Cornelis y Theodoor Galle, Adriaen Collaert, Calert de Mallery, los hermanos Wierix y Hendrick Goltzius, quien luego encabezó un taller con sus propios alumnos. Entre las más importantes familias de

impresores de finales del siglo XVI en los Países Bajos estaban los Galle, los Wierix (en Amberes) los Muller (en Amsterdam) y los Sadeler.

Después de la muerte de Cock en 1570, su viuda llevó adelante el negocio. Siguió llevando el nombre de Aux quatre vents. Toda la producción hecha hasta el 1600 mantuvo el viejo estilo de la casa editora-impresora, debido a la cantidad de láminas que Cock había reunido. Después de 1600 esas láminas de cobre fueron compradas por Th. Galle y Goltzius.¹⁶⁴

Aunque fue tan reproductora como muchas imprentas italianas y francesas del siglo XVI, los grabados de los Países Bajos generalmente no se basaron -con la principal excepción de los de Cort - directamente en dibujos de artistas italianos sino en composiciones italianizantes de artistas holandeses y flamencos. La mayoría de esos inventores, tales como Heemskerck, Floris, Cockie y Spranger, pasaron mucho tiempo en Italia, donde absorbieron los desarrollos más recientes del arte italiano.

El estilo flamenco abordó la manera rafaelesca-parmigianesca prevalente en Fontainebleau y favoreció la exagerada musculatura y plasticidad de los seguidores de Miguel Angel, tales como Vasari y Bronzino en Florencia,

¹⁶⁴ Cornelis Matsys 1510-11- 1556-57. Ouvre Graphique Catalogue D'Exposition Rédigé par Jan Vand der Stock. Bruxelles. Bibliothèque Royale Albert Ier. 1985.

Daniele da Volterra en Roma y Pellegrino Tibaldi en Bologna. Muchos grabados de Cockie y de Floris son buenos ejemplos de un movimiento contorsionado y superficial de la figura humana desnuda en muchas de las composiciones de los Países Bajos de mediados del siglo XVI.

El cambio que se produjo en el estilo flamenco de grabado a mediados del siglo XVI tuvo su fuente en estampas de Parmigianino, Schiavone y Battista Franco. La gravedad y monumentalidad romana de los grabados de Franco, atraieron el gusto artístico en Amberes, donde reinaban el estilo de Floris y de Heemskerck. Una fuente más inmediata para esos grabados flamencos, sin embargo, fue la escuela de Fontainebleau con muchos rasgos técnicos y estilísticos comunes.

En Holanda de alrededor de 1580-1610, se dio otra amalgama diferente de las influencias italianas. Bartolomeus Spranger (1546-1611) pintor de la corte de Rodolfo II en Praga, fue la figura clave para la diseminación del estilo de Italia en Holanda. Sus dibujos fueron llevados a Holanda por su amigo Karel Van Mander. Por sus viajes a Italia, Spranger absorbió el estilo manierista tardío de Taddeo Zuccaro, Raffaellino Da Reggio, Jacopo Zucchi y Jacopo Bertoia, entre otros.

Spranger mezcló el miguelangelismo algo pesado de la escuela flamenca, con una cualidad del manierismo tardío, de cierta gracia, dulzura y elegancia, derivada de Parmigianino y sus seguidores de Italia del Norte.

Los grabados holandeses de Goltzius y su escuela aparecen en un sentido técnico muy diferentes de los grabados flamencos tempranos. Hendrick Goltzius (1558-1617) se convirtió en una leyenda en su propia época. Cuando fue a Italia a la edad de 32 años, viajó de incógnito para evitar ser constantemente molestado por amigos y admiradores. Cuatro años más tarde, en 1594, el duque Guillermo V de Bavaria presentó a Goltzius con una cadena de oro con su retrato y en 1599 el Cardenal Federico Borromeo de Milán le concedió un honor similar. Cuando la embajada Real de Polonia conducida por el sobrino del Rey, visitó los Países Bajos, hicieron una parada especial en Haarlem para que Goltzius dibujara sus retratos.¹⁶⁵

Aunque Goltzius trabajó con Spranger desde 1583, no mostró su influencia sino hasta 1585. Antes, sus grabados tenían el estilo de los viejos maestros de los Países Bajos. En 1590 Goltzius fue a Italia, donde permaneció 6 meses.

No es un accidente que Goltzius hiciera uso muchas veces de temas inventados o inspirados por otros. Pero incluso en su madurez, cuando ya había medido el alcance de sus capacidades, no lastimaba su dignidad de artista grabar y publicar reproducciones de famosas estatuas antiguas o

¹⁶⁵ Hendrick Goltzius, 1558-1617. The complete engravings and woodcuts. Edited by Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, N. York, 1977, 2 vols. Introduction

ejecutar dibujos en la manera específica de otros grabadores de renombre. Como dice Walter L. Strauss, editor de la obra de Goltzius,

nos hemos acostumbrado a valorar lo más innovador, lo primero y lo novedoso, algunas veces olvidamos recordar que lo primero no necesariamente es lo mejor ni lo último lo peor.¹⁶⁶

El peculiar talento de Goltzius para imitar los estilos de los viejos grabadores colocó a sus impresiones en una categoría especial. Los grabados reproducidos de artistas como Raimondi o los hermanos Wierix, o los de Durero hechos por los Hopfers de Augsburgo, difieren del modelo original en finos puntos de técnica. Sin embargo, Goltzius se aproximó a sus modelos de otra manera: pudo preparar láminas a la manera de Durero, Lucas de Leyden y otros, pero no significa copias directas sino tan cercanas al estilo y la técnica del maestro que frecuentemente fueron confundidos con trabajos desconocidos de alguno de ellos.

Estos grabados holandeses enfatizaron el uso de redes de líneas curvas que se desvanecen hacia el final. En comparación, los grabados flamencos parecen casi esquemáticos, bidimensionales y abstractos. El estilo del grabado holandés estuvo muy influido por los grabados venecianos que Cort hizo de Tiziano, con su éxito para

166

Hendrik Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts. Vol. I, pp.11-12.

capturar en blanco y negro los maravillosos efectos de luz del pintor, color y atmósfera.

Aunque hechos en otro medio, los grabados de Federcio Barrocci (c.1535-1612) también fueron de indudable interés para los holandeses. El énfasis en los efectos dramáticos de luz en esos grabados holandeses anticipan logros técnicos en los Países Bajos, incluyendo producciones tan dispares como los grabados comisionados por Rubens y los aguafuertes y puntasecas de Rembrandt y sus seguidores del siglo XVII.

A pesar de que durante el siglo XVI todos estos grabados inundaban los mercados españoles, nada comparable a este intenso movimiento artístico había de ocurrir en España; las imprentas estaban muy lejos de haber alcanzado el desarrollo de las de Amberes, Paris, Lyon o Venecia, y había una gran escasez de grabadores. El caso de El Greco, que hizo que algunas de sus pinturas fueran grabadas por Diego de Astor, no se vuelve a producir, al igual que será excepcional el que obras de pintores españoles sean reproducidas en el extranjero, como el autorretrato de Murillo, grabado el mismo año de su muerte, 1682, en Bruselas por Richard Collin.¹⁶⁷

167

Cfr. Fernando Checa Cremades, "La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo", pp. 163-65 y Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", pp.321-391, en Summa Artis. Historia General del Arte. El grabado en España (siglos XV al XVIII). Vol. XXXI

En 1675, Iusepe Martínez, se quejaba de que España no había grabado sus obras de escultura, pintura y arquitectura y a pesar de que existía el título de grabador de cámara del Rey, no hubo al parecer, ninguna iniciativa de parte de la Corona ni de la nobleza, por hacer grabar sus colecciones.

A pesar de la falta de iniciativa y de ambiente propicio para el grabado, no faltan algunos ejemplos de grabadores: Cornelio de Beer editó en 1629 cuatro estampas de Juan de Noort, que representaban las cuatro estaciones, según pinturas de Bassano. Del grabador madrileño Pedro Rodríguez se conocen dos estampas, fechadas en 1638: una copia con algunas alteraciones a la estampa de San Bartolomé de José de Ribera; la otra, que representa el Martirio de san Lorenzo, sigue el modelo de Rubens. En Flandes y en Italia fue bastante común que los pintores ensayaran o se dedicaran al aguafuerte, pero en España fueron muy escasos los pintores que dedicaron su atención a esta práctica. Quizá haya que buscar la justificación del corto número de estampas producidas en la peculiar estructura económico-social en que aparecen pues estas estampas tenían su mercado natural en la clase burguesa acomodada, clase poco desarrollada en España y por ende, escaso el número de posibles compradores, que además tendían a imitar a la aristocracia en sus gustos, por lo que preferían una torpe pintura a una estampa de calidad.

No obstante esta negativa situación o falta de estímulos, existe en la historia del grabado español un importante conjunto de estampas realizadas directamente por los pintores, quienes se acercaron esporádicamente al grabado, en la variedad técnica del aguafuerte. Se puede considerar un representativo grupo de pintores en los focos de Valencia, Sevilla y Madrid, más aquellos que realizaron en Italia su principal producción, como José de Ribera o Iusepe Martínez.

Durante el siglo XVII coincidieron en Sevilla pintores que practicaron el grabado junto con grabadores profesionales herederos de los grabadores del siglo XVI que poco a poco iban abandonando la técnica, como Juan de Roelas, Francisco de Herrera el Viejo, Francisco Heylan y el hasta hoy bastante desconocido Juan Méndez, todos ellos activos en la primera mitad del siglo. Posteriormente el núcleo que se desarrolló en torno a la Academia de dibujo que se creó en 1660, alrededor de Murillo y cuyas figuras principales fueron Cornelio Schutz y Matías Arteaga.

En el caso de México, todavía falta realizar el gran trabajo de investigación sobre el mundo de los grabados, al que ha habido acercamientos tan interesantes como parciales. En algunos estudios sobre pintura mural del siglo XVI Elena Estrada de Gerlero ha mostrado la utilización de algunos grabados de diferentes orígenes. Es pionero el trabajo de Diego Angulo Iñiguez, "Algunas huellas de Schongauer en México", donde hace el paralelismo

entre España y América sobre la copia de las estampas de los dos grabadores alemanes más famosos. En este artículo Angulo analiza las pinturas del claustro de Epazoyucan, de mediados del siglo XVI, especialmente El camino al calvario, donde el maestro mexicano utilizó la estampa de ese tema de Schongauer. El uso de una estampa del siglo XV es lo que explica según Angulo, "el acusado goticismo que distingue a esta obra dentro de toda la pintura renacentista de Nueva España". Martín Schongauer fue el grabador más completo del siglo XV. Perteneció a una familia de plateros y en su obra como dibujante y grabador acusa una marcada influencia de Roger Van der Weyden y Jan Van Eyck. El carácter pío y devocional de sus grabados proceden de la tradición gótica y representan el último florecimiento de este espíritu en lo que se conoce como estilo gótico internacional.¹⁶⁸

Sin embargo Angulo también observó que en la pintura novohispana del siglo XVI la influencia de Durero es más frecuente que la de Schongauer. El primer pintor famoso que se muestra tributario de Durero es Simón Pereyng. En el retablo de Huejotzingo, usó para La circuncisión, un modelo de Durero retocado por Martin de Vos y grabado por Jan Sedeler. En la tabla de La presentación en el templo,

168

Cfr. Alan Shestack. The complete engravings of Martin Schongauer. New York, Dover Publications, Inc., 1969, pp.v-xvi

Angulo también vio la huella de la estampa correspondiente de Durero, aunque algo vaga.

Las estampas utilizadas por Juan Gersón para realizar las pinturas del sotocoro de Tecamachalco en 1562, fueron parcialmente identificadas como procedentes de Biblias europeas del siglo XVI donde se adaptaron escenas procedentes de Durero, que Lutero modificó para la edición de la Biblia de Wittenberg de 1522. Aunque los autores del estudio sobre el tlacuilo de Tecamachalco suponen imposible el uso de esta Biblia como fuente -como sugirió Kubler- y que algunos grabados procedentes del mundo de la Reforma fueran utilizados en la Nueva España, ya se demostró en el Capítulo I que uno de los grabadores más famosos como Durero, adhirió fervorosamente a las ideas de Erasmo y Lutero. Por otra parte, era frecuente que los impresores adaptaran láminas modificando algunos detalles según fuera para el mundo católico o para el mundo de la reforma protestante.¹⁶⁹

También se usaron modelos durerianos en Actopan, para la escena de la Caída camino del calvario.¹⁷⁰ En el claustro de Epazoyucan para la representación de la misma escena, se siguió un modelo de Schongauer según la versión

169 Rosa Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio. Juan Gerson, Tlacuilo de Tecamachalco. México, INAH, 1964, pp.56-58

170 Diego Angulo Iñiguez, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México" en Archivo Español de Arte, N°72, Madrid, novimebre-diciembre, 1945, pp.381-383.

del grabador francés Phillippe Pigouchet que localizara Abelardo Carrillo y Gariel y que dio a conocer Xavier Moyssén.¹⁷¹

El hecho de que en diferentes estudios se hayan ido detectando las fuentes grabadas utilizadas por algunos pintores novohispanos hasta llegar a José Juárez, hace tediosa la tarea de su enumeración. Además creo que innecesaria pues tanto desde el punto de vista de los teóricos como en la práctica, ya se sabe la manera en que "funcionaban" los grabados, a veces usados de manera total y otras parcial, a veces como fuente única y otras donde se ve una pluralidad de estampas seleccionadas eclécticamente.

En el caso de José Juárez, después de haber recorrido algunas bibliotecas, repertorios iconográficos y centros especializados, me quedé tal como estaba: no logré detectar más grabados, distintos a los que ya se conocían, también usados total o parcialmente por Juárez. Nada más: la relación visual que se establecen entre ciertos temas con fuentes grabadas, está estudiada en otro capítulo, donde hago algunas consideraciones sobre este tema.

Reconozco la complejidad de este capítulo, que sin embargo tiene una lógica interna estructurada a partir de los conceptos que se discuten en la primera parte. El

171 Rogelio Ruiz Gomar, "La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Iñiguez", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N°59, 1988, p.38

modelo centro-periferia me parece particularmente valioso porque además de las características generales de cada una de las partes de esta polaridad, me permitió hacer algunas modificaciones para el mundo hispánico que me parecen esclarecedoras. Especialmente la dinámica centro-periferia que caractericé como una relación de espacios culturales interactuantes, no unidireccional y alternativa.

El otro concepto rescatado como tal es el de tradición, al que propongo ampliado como tradición local para reemplazar al concepto de estilo. El primero me parece más sutil porque la definición de los contenidos de una tradición local exigen un esfuerzo que no acepta fáciles soluciones de etiquetas. El estilo tiene su lugar en la historia del arte, pero las adaptaciones no han resultado muy felices y lo han degradado como concepto.

Algo similar ha ocurrido con el eclecticismo, al que he recuperado como parte integrante fundamental de la tradición local, pero también lazo de unión del centro y la periferia, como modelo de crecimiento.

Desde este modelo centro-periferia establecí la relación con Sevilla, para poder analizar el contenido de la tradición y la interacción de ambos espacios mediante el envío de obras, de grabados y de pintores por una parte y el influjo de las crisis económicas novohispanas así como del "gusto" local que en algún momento determinó la producción de talleres sevillanos, por la otra.

La llegada de Sebastián de Arteaga y el zurbaranismo

fueron dos hechos históricos que se habían relacionado en situación de causa-efecto. Arteaga representa el modelo de artista periférico cuyo estilo resulta anacrónico en el centro. Revisar la cronología de las obras en el Cuadro comparativo, permite ver con claridad que su claroscuro hacía chiras con el tono alegre de Herrera el joven y Murillo. El impacto de Arteaga puede medirse con más claridad en Pedro Ramírez el mozo y en Echave Rioja que en José Juárez, cuya forma osciló entre la tradición y la modernidad, entre el estilo luminoso y el claroscuro. Del zurbaranismo en cambio, tomó otros elementos seguramente difundidos por medio de los grabados y que están ausentes en la obra de Arteaga.

De los grabados, lo más importante fue mostrar la difusión que tenían en el mundo hispánico, en el cual se reunían las posesiones italianas, los Países Bajos, los reinos peninsulares y América. La circulación de dibujos y grabados así como la instalación y composición de los talleres puede permitir ver la forma en que se difundieron los modelos italianos -además del conocimiento directo de algunas obras por los artistas españoles- Esta compleja amalgama de elementos conformó lo que he llamado una identidad artística periférica.

CAPITULO III

LA CIUDAD DE MEXICO Y EL OFICIO DE PINTAR

El 9 de julio de 1617 el pintor Luis Juárez se dirigió a la catedral de México, para celebrar el sacramento inicial de un cristiano: iba a bautizar a uno de sus hijos, nacido días antes. De nombre le pondría José, como el padre de Cristo, el humilde carpintero elegido por Dios para acompañar a María en el cumplimiento del plan de salvación. Seguramente Luis esperaba que el nuevo hijo trajera "un pan bajo el brazo", pues la situación general no era buena. El mismo arzobispo Pérez de la Serna decía que el gobierno de la [Cuarta] Audiencia había sido tan malo, que parecía más fácil volver a conquistar la Nueva España "que reformarla en los abusos introducidos en ella y convertidos en naturaleza..."¹⁷²

Luis no podía sospechar que él y su familia verían sucederse en un ritmo terrible pero al mismo fascinante, una serie de cambios y de profundas transformaciones que son la característica fundamental de un período formativo por excelencia. Los años de 1617 a 1662, que son los que abarca este estudio, en sentido estricto, vieron pasar a tres audiencias gobernadoras, once virreyes y un obispo gobernador.

172

Jonathan Israel. Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670. México. FCE.1980, pp.141-142

Es posible que Luis Juárez viviera con cierta preocupación la discusión que estaba planteada en el medio, sobre la forma de hacer imágenes sagradas. Los edictos del arzobispo Pérez de la Serna sobre la necesaria corrección en la representación no hicieron más que reforzar sus ideas sobre la pintura y las formas que debían asumir los personajes de la historia sagrada: figuras sobrias, pero de tal manera humanizadas que lograran conmover y llevaran a la devoción. Aunque el prelado se refería "a la disolución y licencia de los pintores", - observaciones que se discutirán más adelante y que parecen bastante exageradas - evidencia la percepción del panorama global de la época, pues había una corrupción generalizada. Corrupción que permitió el robo de parte de los recursos destinados por el virrey marqués de Guadalcazar (1612-1621) para los trabajos del desagüe del valle de México y que atrasó aún más las obras con las consecuencias que se verán después.

Aunque el puritano y reformista marqués de Gelves (1621-1624) intentó modificar la situación imperante, tuvo enormes dificultades. El pleito con el arzobispo Pérez de la Serna terminó en 1624 en uno de los tres entredichos que se dieron en la historia de México. La cessatio a divinis fue anunciada el 3 de enero con un repiqueteo de campanas que duró varias horas y creó un clima de enorme tensión en la ciudad. Sin embargo, el "entredicho" no entró en vigor hasta el 15 de enero. Me estoy deteniendo en este hecho no sólo por la innegable trascendencia para la historia del

período - termina con el primer derrocamiento de un virrey en el nuevo mundo - sino porque dos de los acontecimientos asociados al desarrollo de la insurrección, muestran con claridad la forma en que funcionaban los símbolos y las imágenes y de qué manera se iba construyendo un imaginario colectivo. El arzobispo de la Serna había sido deportado y comenzaba a abandonar lenta y dramáticamente el territorio de la Nueva España. Uno de los sacerdotes que lo apoyaban,

Antonio González, entró espectacularmente en la plaza, a caballo, llevando en una mano un enorme crucifijo y en la otra un machete, a la cabeza de una columna de mestizos y negros armados con palos, espadas, cuchillos y pistolas.¹⁷³

El otro momento importante se dio cuando intervino el Santo Tribunal de la Inquisición y llegó a la plaza con enormes cruces y las insignias del Santo Oficio:

cuando aparecieron en la Plaza Mayor, la plebe dejó de gritar y de arrojar piedras y guardó un respetuoso silencio. Los inquisidores ordenaron entonces al pueblo que extinguiera el fuego y entraron al palacio por una entrada secundaria.¹⁷⁴

¿Cómo se habrá narrado contemporáneamente la entrada de González, más parecido a un Señor Santiago que a un humilde

173 Jonathan Israel, *op. cit.*, pp. 148-155. La suspensión del culto tuvo ocasión también en 1526 con Zumárraga y en 1926 con Mora y del Río. El relato del acontecimiento de González, lo construyó Israel a partir de AGI, Patronato Real, r 5, fol. 25v, 9v y 224, r 4, fol. 3; y Relación del estado en que halló la Nueva España el marqués de Gelves, fol. 13v.

174 J. Israel, *op. cit.*, p. 157

sacerdote? ¿Cuánto de miedo y cuánto de respeto cargaría el silencio que produjo la entrada de la Inquisición a la Plaza Mayor? ¿De qué manera se impactaba la mentalidad colectiva e individual con este tipo de imágenes, tan poderosas visual como ideológicamente? ¿De qué manera va a responder un pintor a estos estímulos? ¿Se harán evidentes en su forma de representar?

Otro acontecimiento de enormes consecuencias para la historia del arte fue la gran inundación que padeció la ciudad de México entre 1629 y 1634.¹⁷⁵ Luis Juárez y el joven José - estaba en pleno proceso de aprendizaje del oficio con su padre - deben haber visto el panorama que describió el dominico Alonso Franco

las canoas sirvieron de todo y fue el remedio y medio con que se negociaba y trajinaba y así, en breves días, concurrieron a México infinidad de canoas y remeros. Las calles y las plazas estaban llenas de estos barcos [...] porque pobres y ricos paseaban en la ciudad con mucho descanso y sentados en las canoas [...] En canoas se llevaban los cuerpos de los difuntos a las iglesias y en barcos curiosos y con mucha decencia se llevaba el Santísimo Sacramento a los enfermos. Vi el de la Catedral, muy pintado y dorado, su tapete y silla en que iba el cura sentado y haciéndole sombra otro con quitasol de seda; acompañábanle otras canoas en que iban gentes que llevaban luces y la campanilla que se acostumbra ir adelante para avisar a los menos atentos...las misas se celebraban en balcones y azoteas¹⁷⁶

175 Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII" en Historia Mexicana, vol. XXXIV, n°1, Julio-septiembre, 1984, pp.5-40

176 Citado por Francisco de la Maza. La ciudad de México en el siglo XVII. México. FCE-SEP. Lecturas Mexicanas 95, 1985, pp. 27-28

Los doce años de José verían entre juego y magia a las calles de la ciudad convertidas en canales. Como mágica sería la transformación que había en la ciudad cuando se levantaban los enormes arcos triunfales para celebrar algún ingreso importante. O cuando las procesiones recorrían las calles y en las esquinas se levantaban altares y las religiones sacaban imágenes y plata y oro y el arzobispo y el deán y el cabildo con sus enormes capas con hilos de seda y oro pasaban bajo palio y el virrey y su carruaje y los trajes de sedas y terciopelos relucían al sol rivalizando con las joyas y la parafernalia tan del gusto de esta sociedad iba ganando la imaginación y la fantasía del futuro pintor.

La ganaban para la vida y para la muerte, cuya presencia era tan fuerte como la de la fiesta: las campanas, los túmulos y pendones, los cirios y las carrozas y los cientos de plegarias encomendadas para lograr la salvación, también eran parte de la vida cotidiana de esta ciudad de México donde José estaba creciendo y se estaba formando como maestro de pintor.

No sé si por suerte para él y desgracia para el arte novohispano, cuando comenzó la crisis económica más profunda, alrededor de 1640, Luis Juárez ya había muerto: pero su hijo José objeto y sujeto de este estudio, comenzaba su propia lucha.

Una revisión historiográfica

La organización gremial fue otro de los lazos de parentesco entre la actividad artística de uno y otro lado del Atlántico. Esta forma de regular el oficio tuvo como consecuencia la formación de talleres donde se enseñaba y donde el maestro junto con el equipo de aprendices y oficiales, ejecutaba sus encargos. Estos talleres eran heredados de padres a hijos, asegurando una continuidad familiar y provocando una supervivencia inusitada en la vida de las formas.¹⁷⁷

José Juárez fue miembro de una dinastía de pintores formada por Luis Juárez (c.1575-1639) su padre; el mismo José (1617-1661-2); su yerno Antonio Rodríguez (1636-1691) y sus nietos Nicolás (1666-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). Dinastía que posiblemente con la de Echave, fueron las más famosas de la Nueva España.

Los datos biográficos de José Juárez se fueron reuniendo en forma un poco confusa, con el correr de los años y el trabajo de los investigadores que, en distintos archivos, fueron localizando documentación relacionada con este artista. El perfil que trazó Manuel Toussaint en dos obras terminadas por las mismas fechas, pero publicadas con

¹⁷⁷ Cfr. Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio y la Cofradía de pintores en la Nueva España" en Elisa Vargaslugo, Gustavo Curiel et al. Juan Correa. Su Vida y su Obra. Cuerpo de Documentos, Tomo III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991, pp.203-222

una diferencia de treinta años, fue repetido por casi todos los que alguna vez se ocuparon de José. Toussaint concluyó que este pintor había nacido entre 1615 y 1620; que contrajo matrimonio entre 1639 y 1641 con Isabel Contreras; que fue padre de Antonia Juárez quien el 8 de septiembre de 1659 se casó con Antonio Rodríguez, padres de Nicolás y Juan, también pintores; por la falta de noticias a partir de 1660, también supuso que Juárez había fallecido en ese decenio.¹⁷⁸ La documentación que usó Toussaint para establecer este breve perfil biográfico,

se reduce al registro parroquial del matrimonio de su hija Antonia Juárez, publicado por Francisco Pérez de Salazar y al testamento y codicilo otorgados por Elena de Vergara, su madre, en 1639 y 1641. Noticias escasas en relación a la importancia que tuvo este notable artista.¹⁷⁹

Este comentario de Efraín Castro, en el que se advierte una velada pero intencional crítica, me parece excesivo teniendo en cuenta la época y la trascendencia del trabajo de Toussaint. Fue en 1981, cuando Castro publicó el testamento de Juárez y algunos otros documentos

178 Francisco Pérez de Salazar. Historia de la Pintura en Puebla. Edición de Elisa Vargaslugo. México. UNAM. 1963, p. 183, (ésta es la edición consultada, pero la primera fue del año 1923); Manuel Toussaint. Catálogo de Pinturas.... México. 1934, p.39; Agustín Velázquez Chávez. Tres Siglos de Pintura. México. 1939, p.233; Manuel Toussaint. Arte Colonial en México. México. UNAM. 1948, p.114; Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México. México. UNAM. 1965, pp.104-105

179 Efraín Castro Morales, "El Testamento de José Juárez" en Boletín de Monumentos Históricos. N°5. México. INAH. 1981, p.3

importantes, y así se estableció un nuevo perfil biográfico del pintor, después de casi cincuenta años. El aporte de Castro fue el contrato para un arco triunfal con la catedral de México, en 1641; un contrato de aprendiz en 1646; el testamento que el pintor hizo en 1661; la demanda de la viuda de Juárez contra el Conde de Baños en 1664; y finalmente, la viuda vendiendo un esclavo en 1677.¹⁸⁰

Es cierto que en esos cincuenta años -1934-1981- transcurridos entre estos dos perfiles y que establecieron dos claros momentos en la historiografía relativa a José Juárez - hubo una aportación, la de don Diego Angulo, a la que Castro hace una somera referencia en una nota al texto. Es evidente que Angulo conoció el testamento de José Juárez, pues lo menciona, así también su actividad como retratista, que se desprende de la lectura del testamento y de la que no hubo noticias hasta 1950.¹⁸¹

Pero también es necesario señalar, que la buena e interesante aportación que hizo Castro fue aprovechada parcial y en alguna forma, erróneamente por el propio autor, quien concluye, por ejemplo, que Pedro de Oyanguren y Baltasar de Echave Ibía formaron parte del taller de José Juárez. Sin embargo, vale la pena aclarar que el maestro de

180 Efraín Castro, op.cit., pp. 3-14

181 Diego Angulo Iñiguez. Historia del Arte Hispanoamericano. Barcelona. Salvat Editores. 1950. T.II, p.408. Aunque la observación de Castro es cierta: Angulo no menciona en qué archivo vio este documento y lo cita de una forma parcial.

pintor Pedro de Oyanguren, que nació en España en 1597, trabajaba en México desde 1620. En 1638 lo encontramos contratando aprendices y trabajando con José Juárez en 1641. Por lo tanto es más que improbable que en 1661, a los 64 años, formara parte del taller de José Juárez.¹⁸² En cuanto a Baltasar de Echave Ibía, ya había dejado asentadas mis dudas sobre su posible participación en el taller de José. Las dudas han quedado aclaradas por completo, con la publicación de la fecha de la muerte de Baltasar de Echave Ibía en 1644, confirmando así que el que colaboraba con Juárez era el tercer miembro de esta dinastía, con el mismo nombre, Baltasar de Echave Rioja.¹⁸³

En el estudio que Rogelio Ruiz Gomar dedicó a Luis Juárez, el padre del artista que es objeto del presente trabajo, se dieron a conocer interesantes noticias sobre la vida de esta familia: el casamiento de los padres, la fecha de nacimiento de José (1617) y sus hermanas y de algunas actividades comerciales en las que estuvo involucrado Luis Juárez en 1629.¹⁸⁴

182 Guillermo Tovar de Teresa. Pintura y Escultura en Nueva España. México. Editorial Grupo Azabache. 1992, p.135 y Apéndice Documental. Doc. N°3. Además es bastante probable que para 1661, Pedro de Oyanguren ya hubiera muerto, pues no se han localizado más referencias sobre él o alguna obra.

183 Nelly Sigaut, "Una pintura desconocida de Manuel de Echave" en AIIE. México. UNAM. N°55, 1986, pp. 85-95 y G.Tovar de Teresa, Pintura y escultura..., p.147

184 Rogelio Ruiz Gomar. El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra. México. UNAM. 1987, pp.74-75

En una publicación reciente ¹⁸⁵ se ha puesto en tela de juicio la relación entre estos personajes como miembros de una misma familia. Uno de los argumentos que utiliza el autor, Marcus Burke, es la diferencia de apellidos de la madre en esta documentación. Para aclarar este punto he puesto una letra a cada uno de los documentos en cuestión y en el cuadro 1, he marcado con color las líneas de parentesco que se desprenden de la lectura de dichos documentos. En el acta de matrimonio con Luis Juárez (a) aparece el nombre de Elena López [de Vergara] tal como se registra en el nacimiento (b) de su hija Luisa, en 1614. Sin embargo, en los bautizos de los otros hijos, José (c) en 1617 y Ana (d) en 1619, aparece como Elena Xáuregui. En el testamento que localizó Manuel Toussaint, del cual publicó un extracto, (e) aparece con el nombre de Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez, donde declara por sus hijos a Inés, José y Ana (tal como en los documentos a y b). Los nombres de los hijos son coincidentes en dos de los tres documentos mencionados y siempre son José y Ana. La diferencia se establece entre los otros dos nombres, Luisa e Inés. En el codicilo de 1641 (f), nuevamente aparece como doña Elena de Vergara (como en a, b y e).

Por lo tanto, de los seis documentos mencionados, hay coincidencia total en la información que proporcionan

185 Marcus Burke. Pintura y escultura en Nueva España. El barroco. México. Editorial Grupo Azabache. 1992, pp. 45-46.

cuatro de ellos y en los otros dos, cambia el apellido de la madre, que a veces aparece como López y otras como Vergara, pero permanece el apellido paterno (Juárez) y el nombre de dos de los hijos. Es Luisa la que no aparece en el testamento de Elena de Vergara de 1639 y sí José y Ana, además de una tercera, de nombre Inés (que quizá pueda ser la misma Luisa, usando un segundo nombre).¹⁸⁶

Además, Elena López, esposa de Luis Juárez y madre de José, era hija de Juan Bernal y de Inés de Vergara, según declaró en su acta matrimonial. En esta época era frecuente el uso del apellido materno, especialmente entre las hijas mujeres. En cuanto al otro apellido usado por Elena López de Vergara - el Xáuregui - hay que tener en cuenta que Francisco Xáuregui y Luisa de Vergara, fueron padrinos de Ana, la tercera de las hijas que aparece en el testamento de la viuda de Luis Juárez. Es evidente que dichos nombres y apellidos indican una relación de parentesco.

Un punto oscuro en la argumentación de Burke es la insistencia en que había dos familias Juárez, con los mismos nombres. Afirmación que no comprueba. Estoy en condiciones de demostrar que había en la misma época varios pintores con el mismo apellido, e incluso un homónimo de José. La noticia del homónimo está publicada desde 1879, en la primera edición de la Historia de la Pintura en Puebla,

186

En esta interpretación hay acuerdo con Rogelio Ruiz Gomar, op. cit., pp. 73-74

y se refiere al bautizo de un niño llamado José, cuyo padre se llamaba José Juárez, en 1631.¹⁸⁷ Además, en una información matrimonial promovida en 1672, declaró un mestizo llamado José de Arriola, que trabajaba como pintor con José Juárez.¹⁸⁸ Habían pasado ya diez años desde la muerte del artista del mismo nombre que es objeto de este estudio.

En una anacrónica manera de hacer historia, el doctor Burke no cita el acervo documental del cual extrae la noticia del contrato de aprendiz entre un artista llamado José Juárez y un indio llamado Juan Lucas, en 1623, así como tampoco se puede saber si esto sucedió en la ciudad de México. Como la información le fue suministrada por Guillermo Tovar de Teresa según dice en una nota al texto, Burke se limita a agradecerla y difundirla sin mayor crítica¹⁸⁹. Esta falta de rigor de Marcus Burke en la

187 F. Pérez de Salazar, op.cit., p.183. La fecha es el 12 de junio de 1631 y la pareja estaba formada por José Juárez y Ana Fajardo.

188 AGN. Matrimonios.V.31,E.109, fs.448-450. Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°27

189 Marcus Burke, op.cit., pp.45-6. Burke leyó con poco cuidado la fecha del testamento de José Juárez, hecho el 22 de diciembre de 1661 y no conoció los documentos posteriores relativos a su viuda Isabel de Contreras, quien el 26 de junio de 1662 vende un esclavo. Cfr. Apéndice Documental, Docs. N°22 y 23. De la misma forma cita diversos documentos de los años 1665, 1667 y 1676, sin explicar de qué archivo proceden, a qué corresponden y qué tipo de información pueden proporcionar. En 1638, el maestro de pintor Pedro de Oyanguren, firmó un contrato de aprendiz con Miguel Mateo Xuárez, indio. En 1639, un indio llamado Pascual Lucas Pérez, está firmando un contrato de aprendiz con un maestro de pintor llamado Diego Juárez, indio. (Cfr. Apéndice

utilización de las fuentes, le hace afirmar que es necesaria más investigación documental sobre la familia Juárez, pues dice que

estamos tratando con dos familias Juárez, con dos Luis Juárez, y por lo tanto, dos José Juárez son los citados en los documentos.[...] Hasta que no se reúna un número considerable de documentos sobre la familia Juárez, seguirán habiendo dudas al respecto, aún mayores debido a la transcripción **parcial y engañosa** que hizo Toussaint de los documentos de 1639-46¹⁹⁰

Es evidente que el historiador debe mantener una actitud de crítica frente a la producción historiográfica anterior para poder realizar observaciones que permitan comprender tanto el mecanismo del pensamiento del autor como el material que produjo. Sin embargo la actitud de Burke al calificar tan duramente al trabajo de Toussaint me parece una enorme desconsideración por el trabajo de quien tanto hizo por la construcción de la historia del arte en México.

Sobre este tema de la familia Juárez, quiero concluir con algunas consideraciones:

Documental, Docs. N°3 y N°5) Hay algunas obras firmadas por un homónimo, contemporáneas y posteriores a 1661, que se consideran en el Catálogo.

190

Marcus Burke, op.cit., p.46, nota 34. Las negritas de la nota son mías. Sin insistir demasiado sobre este tema, quiero recordar a Francisco de Zumaya, el empresario-dorador, suegro de Baltasar de Echave Orio, a quien también se conoce como de Gamboa y de Ibía, con respecto al asunto del uso de tres apellidos. Por otro lado, la polémica sobre la existencia de dos artistas Andrés de Concha, que si bien tuvo el valioso resultado de la publicación de gran cantidad de noticias sobre este importante artista, fue árida en la cuestión fundamental del número de artistas con el mismo nombre.

-
- 1 si bien se hace evidente que existieron contemporáneamente dos familias de apellido Juárez, dedicadas a la actividad artística, parecería bastante asombroso que en las dos hubiera tal coincidencia de fechas y nombres, por lo tanto, me inclino a pensar que hubo una familia de Luis Juárez el pintor, padre de José, también pintor y de quien tenemos un cuerpo de documentos que abarcan en sentido estricto, el período 1617-1661.
 - 2 siempre hará falta enriquecer el conocimiento histórico con el aporte de nuevos datos que pueden proporcionar los documentos, tanto sobre la vida de un artista como sobre sus obras, sin embargo, como en este caso, no se debe dejar de lado que en la historia del arte, las propias obras son las que pueden jugar el papel de documentos en sí mismas.
 - 3 La combinación de los documentos - que están reunidos en el Apéndice Documental - y las obras, -reunidas en el Catálogo Razonado, - da por resultado una personalidad histórico- artística, la de José Juárez, cuyos homónimos, no son del interés de este estudio, no por una elección caprichosa ni una azarosa selección, sino porque las obras firmadas por el otro pintor José Juárez, que se consideran también en el Catálogo, no tienen la misma trascendencia en el desarrollo del arte novohispano.

Lo viejo más lo nuevo: un ensayo biográfico

Es evidente que el análisis de los datos biográficos de José Juárez deben comenzar por las noticias conocidas sobre sus padres: el pintor Luis Juárez, quien contrajo matrimonio con Elena López el 24 de junio de 1609, en la parroquia del Sagrario de la ciudad de México.¹⁹¹ En el mismo Sagrario fueron localizadas las partidas de bautismo de tres hijos de la pareja, Luisa, en 1614; Joseph, en 1617 y Ana, en 1619.

Es fácil suponer que José aprendió el oficio con su padre quien en esos años, hasta su muerte acaecida en 1639 y recientemente documentada, tuvo una producción importante.¹⁹² El mismo autor que pretendió sembrar algunas dudas sobre la identidad de José Juárez, sostiene la vieja hipótesis del viaje a España para resolver el problema de la formación artística de José.¹⁹³ No es necesario insistir demasiado en que ese tipo de proposiciones no resuelven el problema y en cambio niegan la posibilidad de recrear un

191 Archivo del Sagrario Metropolitano. Libro de Casamientos, 1601-1613. f.109v, citado por Rogelio Ruiz Gomar, op.cit., p. 73

192 Guillermo Tovar de Teresa. Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640, p.140

193 Marcus Burke, op.cit., p.36. Dice Burke: " el muy talentoso José Juárez, quien hubiera podido regresar a Sevilla por los años veinte y treinta del siglo XVII". La palabra "regresar" parece suponer que Juárez era español y que volvió a Sevilla para formarse como pintor. Sin embargo, no hay ningún apoyo documental que sustente esta opinión.

clima artístico local que permita explicar un determinado quehacer artístico.

De acuerdo con la tradición familiar y gremial del oficio de pintor y de acuerdo también con algunas características estilísticas de la obra de José, creo que realizó su formación en la Nueva España, al lado de su padre Luis Juárez. En el desarrollo de ambos artistas, padre e hijo, hay una llamativa situación paralela. Luis Juárez sufrió en su formación un gran impacto con la llegada de Alonso Vázquez a la Nueva España en 1603. Pareciera que impacto similar fue el que provocó en José la llegada de Sebastián López de Arteaga en 1640. Pero creo también que así como para 1603, si bien Luis no era un artista maduro, estaba ya formado, y lo mismo sucedió en 1640 con José. Por lo tanto ni Alonso Vázquez fue el maestro de Luis ni Arteaga el de José.¹⁹⁴ Lo interesante en

194

Aunque pareciera un poco ajena a la discusión que estoy planteando, no quiero dejar de hacer la siguiente observación: en un libro publicado en 1992 y que he citado ya en este capítulo, Guillermo Tovar de Teresa publica la fotografía de una obra de Pedro Báez, firmada en 1602 (p.129) Báez fue aprendiz de Juan de Arrúe desde 1592 (p.128) El trabajo de la iluminación clara y zigzageante sobre las telas que tradicionalmente se atribuye como una influencia de Alonso Vázquez sobre Luis Juárez, se ve con claridad en esta obra de Báez, firmada un año antes de la llegada de Vázquez. Como todavía no se ha podido identificar alguna obra de Juan de Arrúe, dejo solamente señalada mi observación. Por otra parte, no hay en la obra de Vázquez conocida en España, esa insistencia obsesiva en el plegado anguloso e iluminación en zigzag que vemos en esta obra y en las de Luis Juárez. La única obra con esas características, posiblemente sea una obra de Luis Juárez que se encuentra en Sevilla y que está mal identificada y atribuída a Alonso Vázquez.

este caso es ver la manera en que impactan en un medio tradicionalmente cerrado y conservador, la llegada de las novedades metropolitanas.

Luis Juarez fue un pintor exitoso: su estilo es dramático pero al mismo tiempo contenido, sin llegar nunca al estallido; más cerca del arrebato místico que del gesto ampuloso; conservador aún en su forma de incorporar las novedades; su conocimiento de las tradiciones iconográficas locales - algunas de las cuales él mismo contribuyó a forjar, como observó Ruiz Gomar - lo convirtieron en la cabeza de un taller de considerable tamaño, capaz de aceptar y concretar importantes encargos.

La primera obra firmada por este artista que se conserva es una Santa Teresa del Museo Regional de Guadalajara, de 160...¹⁹⁵ Sin embargo, el período que me interesa especialmente es el que corresponde a la época de formación de José, pues quizá comenzara su formación desde muy niño y pudo haber visto por ejemplo, las pinturas que realizó Luis en 1624 para el retablo mayor de la iglesia de monjas de Jesús María, o las que contrató en 1625 para el retablo de la iglesia de los jesuitas de Zacatecas. Pero especialmente importantes son aquellas en las que posiblemente ya hubiera participado, como las que Luis contrató con los agustinos de la ciudad de Puebla, en 1629 y 1630, para el retablo mayor de la iglesia de su convento;

¹⁹⁵ Rogelio Ruiz Gomar, op.cit., p.71

o la gran cantidad de lienzos que pintó hacia 1632, para el convento de la Merced de la ciudad de México, en ocasión de los festejos de la canonización (desde 1630, suspendidos por la gran inundación de 1629) del fundador, san Pedro Nolasco; así como las pinturas que realizó en 1634 para el retablo de la Tercera Orden de san Francisco, también de la ciudad de México. En los dos últimos encargos documentados, que son del año 1635, las pinturas para el retablo de San José del convento del Carmen en Valladolid y un colateral para Santo Domingo de México ¹⁹⁶, José ya sería el oficial del taller de su padre. Es de lamentar que de todos estos encargos documentados, no quede más que la noticia. Su pérdida es importante no solamente por lo que significa para el panorama de la obra de Luis Juárez, sino porque podría explicar visualmente la relación entre ambos pintores, maestro y discípulo.

Como ha demostrado Rogelio Ruiz Gomar, es muy llamativo el éxito de Luis Juárez y la capacidad de su taller, especialmente desde 1625. Actividad que no se vio mermada a causa de la gran inundación de la ciudad de México, afectada durante varios años desde 1629, pues como se ha demostrado, Luis siguió trabajando y con él seguramente su hijo José.

196

Rogelio Ruiz Gomar, *op.cit.*, pp.264-277 y Guillermo Tovar de Teresa, *op.cit.*, pp. 136-144

Luis Juárez, que era hermano de la Tercera Orden de San Francisco, fue enterrado en la iglesia de San Agustín el 16 de marzo de 1639. A pocos meses de su muerte, hizo testamento su viuda Elena de Vergara, quien se declara enferma de enfermedad natural y pide ser enterrada en San Agustín, así como que se dé aviso a la cofradía del Santísimo Sacramento de la que era hermana.

El testamento, hecho en la ciudad de México el 22 de mayo de 1639, ayuda a entender mejor la situación económica de la familia, pues Elena de Vergara aclara que su dote fue de mil pesos de oro común, mientras que el caudal de Luis Juárez en 1609 era de poca monta. También declara que tuvieron tres hijos, Inés de Vergara, José Juárez y Ana de Vergara, a los que nombra sus herederos, pero mejorando en el quinto y remanente que quedare de sus bienes a la menor, Ana.¹⁹⁷

De acuerdo a la tradición, seguramente a la muerte de su padre en 1639, José se hizo cargo del taller, y comenzó a contratar obra como maestro de pintor, pues dos autores dan cuenta de dos pinturas de fechas inmediatas: una de ellas representaba el tema Jesús dando la hostia a una

197 Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México. México. UNAM. 1965, Apéndice 5, p.228 y en el Apéndice Documental, Doc.Nº.4. Es verdaderamente lamentable que Manuel Toussaint haya publicado solamente un extracto y no el testamento completo. Sin embargo, su experiencia le permitió con seguridad extraer la información más importante y dejar de lado solamente el formulismo típico de este tipo de documento.

santa y estaba firmada y fechada en 1640, lo que la convierte en la obra más antigua del pintor y la otra, que representaba al Niño Jesús y San Juan, fue vista por Couto, firmada y fechada en 1642, en la portería del convento de San Diego.¹⁹⁸

Lo que sí es seguro es que en diciembre de 1640 contrató con el cabildo de la catedral de México, junto con el pintor Pedro de Oyanguren, la hechura de un arco de triunfo para celebrar la entrada del arzobispo Feliciano de la Vega. Ante la muerte de éste, acaecida en enero de 1641, hacen un nuevo contrato con la catedral de México en febrero de ese mismo año.¹⁹⁹

En 1641 José ya se había hecho cargo del taller de su padre, contrataba obras por sí mismo y se había casado con Isabel de Contreras. Su madre lo consideraba un buen hijo, ya que después de la muerte del padre, la había "sustentado, regalado y socorrido" y por lo tanto decidió nombrarlo albacea y tenedor de sus bienes. Además lo mejoró en el remanente del quinto de sus bienes - beneficio que en el testamento de 1639 había recaído sobre Ana de Vergara, la hija menor-. El cambio de actitud de la madre en su última voluntad y la falta de una referencia clara sobre su

198 Cfr. "Referencias" en Catálogo, N° 15 y N° 16. Lamentablemente ambas pinturas se encuentran extraviadas y no ha sido posible localizarlas por el momento.

199 Cfr. Apéndice documental. Doc. N° 7. Este documento fue dado a conocer por Efraín Castro Morales en "El testamento de José Juárez", p.5

hija Ana - si ésta hubiera muerto se habría mencionado el hecho- y la alusión a la obediencia debida en la elección de conyuge que había mostrado José, hicieron suponer a Toussaint " que un misterio parece ensombrecer con hálitos de tragedia la apacible existencia de esta familia".²⁰⁰

Doña Elena de Vergara murió el 3 de julio de 1646 y como su marido, fue enterrada en el convento de San Agustín.²⁰¹ Pocos días después, el 11 de julio, José Juárez como albacea y heredero de su madre difunta, realizó la cuenta y partición de bienes con su hermana Inés de Vergara, para lo cual presentó un escrito pidiendo licencia para hacer inventarios.²⁰² Los objetos que estaban en la casa de la viuda de Juárez, de plata, carey, alfombras y encajes, los muebles, además de las alhajas de oro y piedras, hacen pensar en una situación económica desahogada. Esta idea se refuerza con una escritura por valor de 1.918 pesos y 6 tomines que se había hecho el 17 de octubre de 1645, que hacen suponer la existencia de un préstamo por esa cantidad.

También es interesante el inventario de las pinturas: dos de ellas de temas religiosos, un Ecce-Homo y un San Francisco "hincado de rodillas", ambas con marcos dorados y

200 Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 6 y Manuel Toussaint, op.cit., pp. 104-5 y Apéndice 5, p. 228.

201 G. Tovar de Teresa, op.cit., p.140, nota 186

202 Manuel Toussaint. Pintura colonial, p.228 y Apéndice Documental. Doc. N°8 y R. Ruiz Gomar, op.cit., pp.76-77

maltratados. Esto permite pensar en la antigüedad de las obras, quizá hechas por Luis a principios del siglo XVII, cuando comenzaba su carrera. Había también cuatro paisajes que en el inventario describen como "viejos", uno de ellos con dos hombres a caballo. Pero más interesante aún es que existiera en la casa un retrato de Luis Juárez, de quien por el momento no sabemos si cultivó ese género. Por lo tanto, las suposiciones se abren en dos direcciones: o fue un autorretrato o fue un retrato hecho por José para su padre. Imposible saberlo. Imposible pasar del nivel de las suposiciones.

Pero resulta interesante ver que este inventario no es el del taller del pintor, sino el de su casa y por lo tanto allí las pinturas estaban "funcionando" de diferente manera que en un taller. Las pinturas religiosas pueden relacionarse con las inclinaciones del artista: sabemos que él y su esposa eran terciarios de San Francisco y por lo tanto la especial devoción al santo obligaba una imagen en la casa familiar, así como la presencia de un Ecce Homo puede hacernos pensar en el tipo de religiosidad que expresa su pintura, en el misticismo que en ella refleja, pensamientos que pueden asociarse con el Cristo expuesto en la soledad de su dolor, que es el tema de este tipo de imágenes. Los paisajes quizá se colocaban en las habitaciones tal como aparecen en la pintura del Milagro de San Francisco, en la parte alta de los muros, como ventanas simuladas abiertas al paisaje exterior, de forma apaisada,

tal como allí están. El retrato de Luis, - me inclino a pensar en que fue hecho por José - es el recuerdo familiar y amoroso, tal como ahora puede funcionar una fotografía de alguno de los seres queridos que perdemos. Están allí, como presencia viva a partir del poder de representación y evocación de una imagen.

La fama de José como maestro de pintor ya se había consolidado hacia 1646, cuando recibió como aprendiz a un español de 22 años que venía de Yucatán: Lucas de la Coba declara que tiene "principios del oficio", quizá adquiridos con algún maestro local y que quiere acabar de aprender. Es obvio que para esto busca a un maestro de cierto nombre que le garantice poder completar su proceso de aprendizaje en el tiempo convenido de tres años.²⁰³

En 1648 dos caciques de Querétaro, Don Baltasar Martín y su mujer Doña María Magdalena, van a regalar a la iglesia de San Antonio un retablo, para lo cual se hace un contrato con Pedro Ramírez. Se especifica que los seis tableros de ayacahuite, tres del lado de la epístola y tres del lado del evangelio, van a ser cubiertos con pinturas hechas sobre mantel alemanisco, con los "misterios y pensamientos" que iba a determinar el convento. Esto no es una novedad: ratifica que era el cliente el que seleccionaba el repertorio iconográfico en el sentido más estricto, pues

²⁰³ E.Castro Morales, *op.cit.*, p.7. Castro leyó el nombre del aprendiz como Lucas de la Cava . Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°9

muchas veces no solamente se le daban los temas, sino las imágenes que debería reproducir. Pero insistiendo con el tema de la fama de José, dice el contrato que

las pinturas debían ser de José Juárez o del Padre Fray Diego Becerra como no sea del gachupín por ser carero y dado caso que lo haga por el precio que otro, se le dé a él, siendo gusto del Padre Provincial Fray Antonio de Arteaga²⁰⁴

El párrafo transcrito del contrato es bastante confuso. Sin embargo, creo que hay información disponible como para poder interpretarlo correctamente y que no se preste a interpretaciones erróneas. Según informaciones publicadas por Efraín Castro Morales, Diego Becerra fue hijo natural de un pintor español, de Extremadura, llamado Pedro Becerra. Su madre fue una mulata, Petrona de Solís. El extremeño trabajó en la Puebla de los Angeles durante el primer tercio del siglo XVII y falleció en 1628. Castro supone que Diego Becerra nació en Puebla, pero tengo algunas dudas sobre este tema. Creo que hay que ver quiénes fueron los dos Diego Becerra, el que trabaja en la Primitiva Catedral de México pintando la reja de la capilla

204

Agradezco a la maestra Mina Ramírez Montes el que me diera a conocer la existencia de este documento, que forma parte de un estudio que se encuentra en prensa en el Estado de Querétaro: Los retablos desaparecidos de Querétaro. Lo que también ha desaparecido del Archivo Histórico de ese estado es el documento en cuestión, al que por lo tanto sólo puedo citar parcialmente. De todos modos, la misma Mina Ramírez me informó que no encontró más información que permitiera saber quién, finalmente, pintó el retablo, ni tampoco si finalmente se hizo.

del Sacramento en 1584 y el Diego Becerra que termina siendo fraile. Pero además de ellos, Pedro Becerra, que trabajó en Puebla en el primer tercio del siglo XVII y Juan y Nicolás Becerra, que tuvieron una actividad importante en la segunda mitad del siglo XVII. ¿A cuál de todos ellos consideraría Isidro de Sariñana español como Alonso Vázquez? ²⁰⁵

Antes que Diego Becerra profesara como religioso franciscano trabajó como pintor. En 1637 contrató un retablo para la iglesia de Misantla, en Veracruz. Fue connovicio de fray Agustín de Vetancurt - según las propias afirmaciones del cronista - en el convento grande de San Francisco de la Ciudad de México, donde profesó el 6 de enero de 1640. Castro publicó estos datos en las notas al Album Artístico 1874 de Bernardo Olivares Iriarte.²⁰⁶

Pero el mismo Olivares recogió una información que resulta sugerente para la interpretación de este documento de San Antonio de Querétaro. Al hacer una revisión de las pinturas que había en el convento de san Francisco de Puebla, dice que en la escalera del mismo, había varias de fray Diego Becerra. Entre los profesores de la Academia se transmitía la anécdota que recordaba que cuando a Becerra

205 Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México. pp.66 y 77

206 Bernardo Olivares Iriarte. Album Artístico 1874. Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales. Puebla. Gobierno del Estado de Puebla. Secretaría de Cultura. 1987, p.147, nota 179.

le propusieron hacer esos cuadros, la suma que les pidió a los religiosos fue tan alta, que no se realizó el convenio. Lo que se comentaba con sorna era que finalmente los tuvo que hacer de forma gratuita después de ser religioso. Pero supuso Olivares que la anécdota no era cierta y que los cuadros los había hecho Becerra antes de ser franciscano, porque Vetancurt había anotado un costo de más de 6000 ducados y Olivares no pudo aceptar que un fraile cobrara un precio tan alto por su trabajo.

En realidad todavía no sabemos si fray Diego Becerra nació en México, si era criollo. Por otra parte, en los capítulos de las órdenes, cuando tomaban asistencia, ponían el número de gachupines, de criollos y de hijos de la provincia, asistentes. En las actas capitulares franciscanas, escribían "gachupines" no a manera de insulto, sino de identificación.²⁰⁷ Por otra parte, la anécdota sobre la fama de cobrar mucho atribuida a Diego Becerra, con todo el cuidado que se debe tener al considerarla, puede encerrar el recuerdo de una fama que en su tiempo pudo haber sido grande.²⁰⁸

207 Comunicación personal de Fray José Luis Soto Pérez, encargado del Archivo de la Provincia Franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán. 10 de octubre de 1994, Celaya, Gto.

208 Manuel Toussaint. Pintura Colonial en México, pp.66; 77; 79; 109; 110; 128 y 258. Se hace evidente que los Diego Becerra son dos, cuando sabemos que en 1654 está pintando para la iglesia de Santo Domingo de México en reemplazo de Alonso López de Herrera, sesenta años después de las obras de reparación de la primitiva catedral de México, donde también había trabajado un Diego Becerra. (p.79) Además de

De todos modos, ante las confusas y parciales referencias documentales, considero que la interpretación del párrafo puede ser ambigua y que cuando el Ministro Provincial Fray Antonio de Arteaga habla del gachupín con fama de carero, puede ser que Luis Juárez haya sido español y - lo que era frecuente - a su hijo lo llamaran gachupín o que hable de Becerra a quien de todas maneras prefiere, si su precio se acomoda al de José Juárez.

De todos modos no deja de ser interesante la alternativa propuesta entre ambos pintores, porque en el convento de San Francisco de México había obras de los dos. De las obras de Fray Diego Becerra se sabe hasta los temas y las localizaciones, debido a la minuciosa descripción del cronista Vetancurt. En cambio, las de pinturas de José Juárez, que suponemos que proceden de la escalera de san Buenaventura del convento grande de san Francisco, la Comunión de san Buenaventura; un Milagro de san Francisco y

las pinturas de san Francisco de Puebla, Manuel Toussaint menciona una vida de san Agustín que perteneció a dicho convento en Morelia y que él vio en una casa particular. (p.110) Personalmente he visto una serie de la vida de san Agustín, de sorprendente calidad y factura totalmente diferente a la que se realizaba en la Nueva España en el siglo XVII, en distintas dependencias del mencionado convento de San Agustín de Morelia y hay notables coincidencias con algunas de las descripciones de Toussaint. Algunas pinturas están firmadas Besserra (esa firma es la que Toussaint atribuye a Diego) y otras de factura diferente pero de la misma época y serie, Juan Besserra. A estos dos, Juan y Diego, hay que agregar a Nicolás Becerra activo también en el siglo XVII y del que se dan a conocer algunos documentos en el Apéndice documental.

Milagros de san Salvador de Horta, las considero tardías y con una gran intervención del taller. Además, en el mismo convento estaba San Francisco con el ángel de la redoma, pero está fechado en 1658. De los cuadros conocidos hasta el momento, sólo uno me parece anterior a 1648 y es la Aparición de la Virgen a San Francisco, con el precioso retrato del niño donante que se conserva en la Pinacoteca Virreinal de San Diego. No puedo descartar también que - como ya dije párrafos antes- Luis Juárez había contratado un retablo para la Tercera Orden de San Francisco en 1634, fechas para las cuales seguramente ya colaboraba con él José y quizá desde entonces fray Antonio de Arteaga pudo conocer la obra de este pintor.

En medio de tanto trabajo José Juárez se dio tiempo para atender a la última voluntad de su madre, pues como su albacea, solicitó un cotejo del testamento, el que finalmente se cumplió el 4 de abril de 1648. Si por el testamento doña Elena de Vergara había pedido 200 misas para sí y 100 para sus padres y el marido, en el codicilo, decide compartir un poco de salvación y 50 de sus 200 misas van a parar al alma de Luis Juárez. No debe a nadie, que también es un buen morir, aunque el problema de la pobre Ana desheredada y alejada de la familia debe haber sido un gran peso para su conciencia.²⁰⁹

209

Cfr. Apéndice Documental. Doc.N°11

En 1650 José Juárez recibió un encargo importante, uno de esos trabajos que seguramente constituían un tour de force para los pintores: fue contratado por Don Tristán de Luna y Arellano, rector de la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad, para que junto con Antonio Maldonado realizara un retablo para la capilla de la Cena de la Catedral de México, que estaba a cargo de dicha archicofradía. El retablo debería ocupar todo el testero de la capilla, en lo ancho y en lo alto, hasta las bóvedas y lados de las ventanas y José Juárez se encargaría de hacer siete tableros, más los dos del banco. El tablero central iba a ser ocupado por el cuadro de la Cena, que se renovarían del retablo viejo. Este retablo del siglo XVI pasó a la catedral de la iglesia de san Francisco donde se había fundado la cofradía del Santísimo Sacramento y por ser de fecha muy temprana Elena Estrada de Gerlero supone que era una tabla traída de Europa o puede haber sido pintado por el "taller de tlacuilos que el fundador de la misma archicofradía, Fray Pedro de Gante, auspiciaba en su propia escuela de artes mecánicas, en San José de los Naturales ²¹⁰. Seguramente representaba la Última Cena y les debe haber parecido digno de figurar en el retablo nuevo, que debía estar hecho con "la grandeza, lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha cofradía".

210

Elena Estrada de Gerlero. "La capilla de Nuestra Señora de los Dolores" en Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural. México. SEDUE. 1986, p.109

Antonio Maldonado había presentado un dibujo para la traza del retablo, que fue aprobado los clientes. En cambio a Juárez, le "dieron memoria" de las historias y misterios que debería pintar y que se enlistan en el documento. Algunos de estos temas sacramentales veterotestamentarios constituyen una rareza iconográfica, tanto aquí como en España. Así consideró Enrique Valdivieso a dos pinturas del siglo XVIII, con algunos de estos temas, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que considera que deben provenir de "alguna capilla sacramental", como en este caso.²¹¹

El contrato para la construcción del retablo se firmó el 21 noviembre de 1650 y el compromiso fue entregarlo para la fiesta de Corpus, en marzo del año siguiente: en esos pocos meses José Juárez se comprometía a hacer siete pinturas grandes y dos pequeñas para el banco además de la renovación de la pintura vieja. Se hace notorio que un compromiso de esta envergadura revela la existencia de un taller efectivo. El precio total del retablo era de 2.850 pesos de oro común, y les dieron 300 a Maldonado y 100 a Juárez, y seguramente ésa no iba a ser finalmente la proporción de la ganancia, pues los pintores no estaban tan bien pagados como los retablistas.

211 Manuel Toussaint. La Catedral de México y el sagrario metropolitano. México, Comisión Diocesana, 1948. Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°12. Enrique Valdivieso. El Museo de Bellas Artes de Sevilla. p. 308

De todos modos, el precio es importante si se compara por ejemplo con el retablo que Juan Salguero Saavedra, clérigo presbítero, trazó para el Altar de la Consolación del Colegio de San Juan de Letrán, por el que recibiría 500 pesos.²¹²

La actividad de esos años fue muy importante: sin duda la década 1650-1660, fueron de consagración para José. Esta actividad está documentada por sus pinturas firmadas y fechadas, de donde se desprende que las obras más importantes son las de este período: a modo de ejemplo menciono el San Alejo y los Santos Justo y Pastor de 1653, para la Profesa; la Adoración de los Reyes de 1655 ó San Francisco con el ángel de la redoma de 1658. Se sabe que además de Lucas de la Coba, en esos años tuvo por aprendices a Antonio Rodríguez y a Gaspar de Loa y Alvarado, quienes se declararon sus discípulos, pero no he localizado ninguno de esos contratos, aunque sí otros que demuestran con claridad que a pesar del desuso de las

212

Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 13. Debía poner a su costa las maderas, dorados y cinco tableros de pintura. Juan Salguero no parece haber sido un pintor importante. Las obras que conozco son Santa Margarita María de Alacoque, en el ex-convento de Churubusco y San Elías es arrebatado de 1646, del Museo Nacional del Virreinato, lo muestran como un pintor menor, de dibujo cerrado y duro. Cfr. Efraín Castro y Armida Alonso. Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Angeles. Serie de Catálogos de la Dirección de Monumentos Históricos. México. INAH. 1981, p.277 y Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., tomo I, 1992, p.54.

ordenanzas del gremio, algunas prácticas seguían en vigencia.²¹³

En 1657 José Juárez hizo el contrato de arrendamiento de una casa en la calle de San Agustín, lindera con la casa del conde de Santiago, a quien pertenecía y a quien se la había arrendado Cristobal de Soria Caballero en 1653. Este sub-arriendo se hizo por los cuatro años y tres meses y medio que faltaban para terminar el contrato, por un precio de 260 pesos de oro común por año.²¹⁴

En 1658 hizo testamento su hermana Inés, que en el documento aparece como Isabel, pero a quien podemos identificar como la misma persona porque se declara casada con Francisco Enríquez Escoto, tal como aparece en el testamento de su madre de 1639 y deja a su hermano José Juárez, maestro del arte de pintor, como albacea y tutor de sus hijos Miguel José, María y Francisco Enríquez en tanto regresa su marido que estaba fuera de la ciudad.²¹⁵

Ese mismo año de 1658, José tuvo que solicitar el pago por unos trabajos que había hecho para las cárceles y casas

213 Cfr. Apéndice Documental. Docs. N°s.14,15 y 16

214 Cfr. Apéndice documental. Doc. N°17. Quiero dejar señalada la coincidencia de nombres entre el arrendador de la casa de José Juárez, Cristóbal Caballero y el aprendiz que contrata con Nicolás Becerra, maestro de pintor, en 1652 (Apéndice, Doc. N°14) Es interesante la relación porque a diferencia de otros pintores, relacionados entre sí por lazos de compadrazgo José Juárez parece haber permanecido apartado de sus colegas.

215 Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°21.

de la Inquisición. José no sale muy bien del trance, porque aunque en su reclamo dice que gastó más de 20 pesos en pintura, además del gasto en un oficial y un ayudante y "mi asistencia", los señores inquisidores decidieron pagarle exactamente 20 pesos, sin ningún extra "de guantes" que generalmente otorgaban cuando quedaban plenamente satisfechos con la tarea encargada a algún artesano.

Actividad menor y similar a la que desarrolló en 1659 para la Congregación de San Pedro cuando se hizo cargo de la pintura del órgano y de la sillería del coro, además de unas cenefas en las tribunas, trabajo por el que se le pagaron 80 pesos de oro común.

Estos documentos nos ayudan a ver otra faceta de la actividad de Juárez, que como muchos otros maestros de la época, actuaban como empresarios en obras que por su nivel de importancia no pueden ser consideradas mayores, pero que de todas maneras mantenían la actividad de un taller.²¹⁶

Sin embargo, no puedo dejar de mencionar, ya que la información resulta demasiado llamativa, que mientras José se dedicaba a estos esfuerzos económicamente pequeños y aparentemente de poco aliento en términos artísticos, otros maestros como Nicolás Becerra o Pedro Ramírez realizaban obras de gran envergadura. Tal es el caso del retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe en la iglesia de la Santísima Trinidad que Becerra contrató con la Hermandad

²¹⁶

Cfr. Apéndice Documental. Docs. N°s 22 y 25

del Espíritu Santo en 1659, por la cantidad de 350 pesos. El mismo Becerra contrataba en 1660 el retablo dedicado a la Virgen de las Angustias en la iglesia del Hospital del Amor de Dios. El retablo se colocaría en el altar mayor con un costo de 1.500 pesos de oro común. Por una cantidad mucho más importante - 9.000 pesos de oro común - contrató Pedro Ramírez en 1660 la hechura del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara de la ciudad de México.²¹⁷ Solamente en el retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe se aclaró que la pintura de la Virgen debía ser hecha por "Gregorio, pintor" pero en los demás casos, que implican una enorme cantidad de lienzos, no sabemos a quién se le encargaron.

En 1659 José Juárez vendió al alférez Francisco de Acevedo, dueño de una panadería, a una negra esclava de 26 años llamada Magdalena, y a su hijo Antonio "un mulatillo prieto" de unos 5 años. Juárez había comprado a la esclava y a su hijo en diciembre de 1657 y después de poco más de un año los vendió en 450 pesos de oro común.²¹⁸ Además José Juárez había recibido como herencia de su padre a una

217 Cfr. Efraín Castro Morales "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII" en Boletín Monumentos Históricos, N° 8, México. INAH. 1982, pp.5-36. Debo aclarar que la comparación con Ramírez el viejo, puede resultar dispareja para muchos otros contemporáneos, ya que es un caso espectacular de éxito económico, pues poco tiempo antes de morir, declaró haber reunido un capital de hasta 12.000 pesos (p.9)

218 Cfr. Apéndice Documental. Doc.N°20

mulata llamada Nicolasa de los Reyes, quien a su vez tuvo un hijo llamado Pedro, un mulato que debe haber nacido alrededor de 1654, pues tenía 23 años en el momento de la venta, que se realizó por 350 pesos de oro común.²¹⁹ La posesión de esclavos negros era fundamental en la elevación del prestigio social.

Ningún español que tuviera pretensiones de ser personaje de alto rango podía prescindir de los sirvientes negros, y en realidad, los tenían todos los miembros de la Audiencia y los funcionarios de Hacienda de la ciudad de México, aunque, como escribió uno de estos personajes, no sirvieran para otra cosa que para inflar la vanidad de sus amos.²²⁰

Estos documentos nos permiten ver la composición de la casa de José Juárez en ese momento, a fines de la década de 1650: los padres, José e Isabel, con los cuatro hijos: Antonia (nacida c.1640); Angela (nacida c.1647); Félix (nacido c.1653) y María (nacida c.1656); además de Antonio Rodriguez, que como aprendiz vivía en casa del maestro y los cuatro esclavos: Nicolasa y su hijo Pedro (que nació en la casa por 1654) y Magdalena y su hijo Antonio: en términos contemporáneos, era una verdadera multitud la que dependía del pintor.

José Juárez tenía cuarenta y cuatro años cuando enfermó de tal gravedad que decidió arreglar sus asuntos terrenales y espirituales, para lo cual hizo testamento

219 Cfr. Apéndice Documental, Doc. N° 34

220 J. Israel, Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670, p.80

ante el notario José Veedor, el 22 de diciembre de 1661. El documento sigue la estructura tradicional y primero hace su declaración de fe, para luego pedir ser enterrado en San Agustín (donde estaba y estaría en el futuro toda la familia). Después de declarar unas deudas mínimas, dice que el virrey conde de Baños le había encargado unos retratos de su familia, para lo que le había adelantado 100 pesos, pero como no habían arreglado precio total, el pintor los cotiza en quinientos pesos. La deuda de 400 pesos va a dar pie a un proceso cuya respectiva documentación, así como el testamento, fueron dados a conocer por Efraín Castro en 1981, proporcionando una valiosa información sobre Juárez y la actividad plástica en ese período.²²¹

Otro tema interesante que se desprende del testamento es que el reclamo que el pintor hace de la deuda del virrey, concluye con la observación que está muriendo "muy pobre de bienes". Puede ser una fórmula, en efecto, pues apenas dos años antes, en 1659, cuando su hija Antonia se casó con el que fuera su discípulo y luego oficial Antonio Rodríguez, le dio una dote de mil pesos. Por otra parte, el doctor Esteban Beltrán de Alzate hermano de la poderosa condesa de Peñalva, también le debía 50 pesos de un retrato que le había hecho, sin aclarar si ése había sido el valor total del retrato o lo que quedaba por pagar. En el año de

221

E. Castro Morales, *op. cit.*, pp. 3-14. Castro los publicó en forma fragmentada y aquí se transcriben en versión completa. Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 22

59 también había hecho el retrato de Pedro Barrientos Lomelín que está en Durango, y en esos años ubico a los enormes lienzos que debe haber pintado para el convento grande de San Francisco. Sin embargo, parece que salvo excepciones, lo común era que los pintores "en su gran mayoría y a pesar de su fama y prestigio artístico, morían en la pobreza".²²²

Relacionado con la situación económica familiar, cabe mencionar también que José dice que cuando se casó tenía un caudal de mil pesos, más mil trecientos o cuatrocientos que heredó de su madre y otros mil que recibió su mujer de dote. Esto, más una actividad de veinte años de continuo trabajo y el arrendamiento de una casa cara (260 pesos anuales en 1657), además de los cuatro esclavos que poseía, desvirtúan un poco el clima de catástrofe económica que se desprende de la frase "quedar, como quedo, muy pobre de bienes". Lamentablemente, no pude localizar el inventario que se debe haber hecho para poder ejecutar su testamento, que pudiera permitirnos ver con más claridad su situación económica.

La firma del testamento es estremecedora: aquella J orgullosa y la X garigoleada con las que José firmaba, se mueven bajo el impulso de una mano débil y enferma. Su muerte debe haber ocurrido en esos últimos días de 1661 o los primeros de 1662: en junio de este último año, doña

222

Efraín Castro "Los Ramírez...", p.11

Isabel de Contreras ya se declara viuda de José Juárez. En esa oportunidad Doña Isabel compró un esclavo negro angoleño llamado Juan, casado, de unos 53 años, en la cantidad de 200 pesos.²²³

Antonia Xuárez y Antonio Rodríguez se dedicaron ella a tener 13 hijos, y él a conducir el taller de Juárez del que fue el heredero natural. Por el momento nada se sabe de los otros hijos de José, inclusive del póstumo, pues a la muerte del pintor doña Isabel tenía un embarazo de tres meses. En documentación relacionada con el gremio de pintores y el proceso de reelaboración de las nuevas ordenanzas que serían aprobadas años más tarde, aparece un Félix Juárez, clérigo de órdenes menores, que quizá sea uno de los hijos de José.

Por su parte, doña Isabel además de ver crecer esa gran familia, luchó valiente contra el irascible y altivo conde de Baños para conseguir que le pagara la deuda que tenía por los retratos que Juárez había hecho de la familia cuando acababan de llegar a la Nueva España, en 1660. El pleito comenzó en 1664, cuando Baños ya no era virrey y entonces doña Isabel sintió que tenía más posibilidades de ganar, aunque el reclamo no fue por 400 sino por 300 pesos, porque cuando murió el pintor, el entonces virrey le mandó 100 pesos como ayuda para su entierro.²²⁴ El conde decía que

223 Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 23

224 Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 26

las pinturas no valían más de 200 pesos y que ya estaban pagadas, pero por la situación de viuda de doña Isabel, estaba dispuesto a pagar 100 pesos más. El 10 de enero de 1665 el Juez de Residencia dio sentencia beneficiando a Isabel de Contreras y conminando a Baños a pagar en tres días a partir de esa fecha, los 300 pesos restantes. El conde de Baños apeló la sentencia a los dos días y el pleito siguió su lento curso. Tan lento que el 24 de enero de 1666, estando en la villa de Tacubaya, el conde de Baños recibió el auto en que se ordenaba el pago de los 300 pesos más 15 pesos 4 tomines y 26 maravedíes de las costas del juicio. El conde contestó que tenía entregados 40.000 pesos de fianzas por los resultados de la residencia y que no daría nada más. Sin embargo doña Isabel de Contreras recibió el pago el 14 de febrero de 1666.

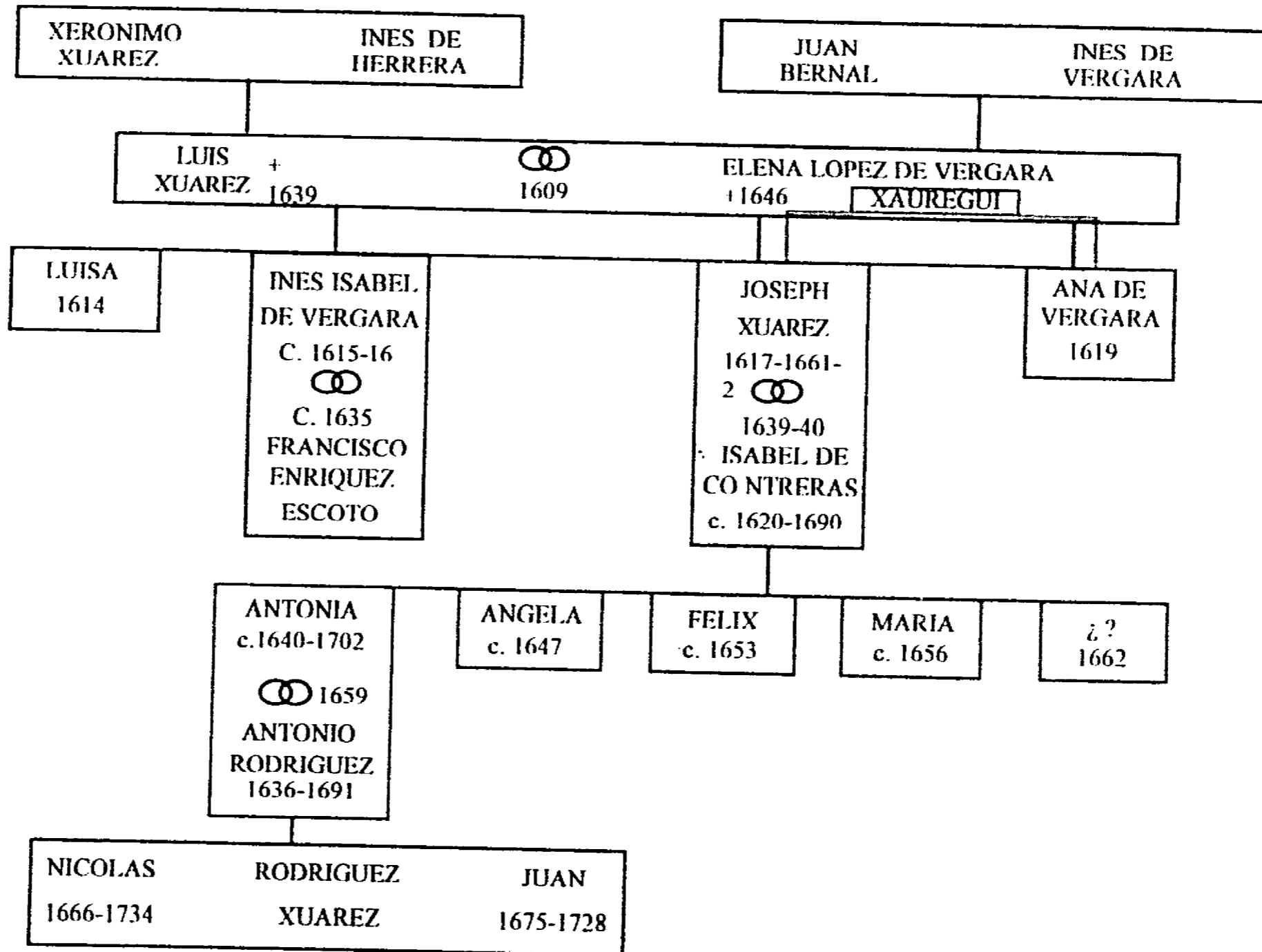
Pero el Conde de Baños, una vez en Madrid, el 5 de octubre de 1666 se afirmó en su apelación y pidió que se le restituyera la cantidad pagada. Doña Isabel fue declarada en rebeldía por no presentarse a distintas citaciones que se le hicieron y siguieron los autos del tinterillo madrileño contratado por Baños, derrochando desprecio por la Nueva España. Lamentablemente la documentación termina sin saber si le hicieron devolver a doña Isabel los 315 y tantos pesos. Lo dudo.

En 1677 la viuda de Juárez vendió al mulato criollo Pedro, de 23 años, hijo de Nicolasa (aquella esclava que José heredó de Luis su padre) en 350 pesos. Quizás la

necesidad la obligó a vender a Pedro, que había nacido y vivido en su casa. O es mi visión contemporánea que no quiere ver a alguien deshacerse tan brutalmente de una persona, como si fuera un mueble. El hecho es que doña Isabel vio que entre los 13 hijos de Antonia y Antonio, dos aprendieron el oficio familiar: Nicolás (que nació en 1666) y Juan (que nació en 1675). Descansó su larga vida a partir del 1 de mayo de 1690 en el convento de San Agustín y no testó ²²⁵. Francisco de la Maza hubiera agregado un irónico "seguramente no tenía qué" y no puedo resistir la tentación de un breve e íntimo homenaje.

225

Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°29



CAPITULO IV

LA FORTUNA CRITICA DE JOSE JUAREZ

La discusión sobre el concepto de fortuna crítica y el problema metodológico que plantea ha sido expuesta con intensidad por Nicos Hadjinicolaou ²²⁶. En este caso hice la revisión de la fortuna crítica de José Juárez de la manera más tradicional, incorporando desde el siglo XVII hasta fechas recientes, los juicios y observaciones sobre su obra y analizando algunas cuestiones inherentes aspectos históricos y estéticos.

La primera referencia sobre José Juárez la encontramos en un documento contemporáneo y estrechamente relacionado con su vida. Juárez hizo testamento en 1661: allí declaró deudas y deudores. Para cobrar a uno de estos últimos, se entabló un largo y engorroso pleito entre la viuda de Juárez, doña Isabel Contreras y el conde de Baños. En relación con este pleito, varios de los que fueron aprendices y oficiales de Juárez, declararon como testigos en 1665. El 9 de enero de ese año, lo hizo Gaspar de Loa y Alvarado, oficial de pintor de 21 años quien

sabe por haberlo visto y por entender el dicho arte, que el dicho Joseph Xuárez era en él de los más

226 Nicos Hadjinicolaou. La producción artística frente a sus significados. México, Siglo XXI, 1981, pp.15-35

aventajados que había en México, como era público y notorio...²²⁷ .

Ese mismo día prestó declaración Antonio Rodríguez, oficial de pintor de 29 años y yerno de Juárez, quien aseguró que

...este testigo sabe por público y por haberlo visto como oficial que es del dicho arte de pintor, que el dicho Joseph Juárez fue muy eminente maestro en su arte...²²⁸

Con pocos días de diferencia, el 11 de enero de 1665 hizo su declaración Bernabé Sanchez, maestro de pintor de 38 años, quien afirmó de

el dicho Joseph Xuárez que es constante fue de los más eminentes pintores que hubo en México ²²⁹

Las elogiosas opiniones de sus discípulos y amigos encontraron su rápida contrapartida, pues el 5 de octubre de 1666, el conde de Baños otorgó poder, en Madrid, a Juan Pérez de Aller, en la causa contra la viuda de Juárez. El apoderado declaró entonces que

...la pintura, do aquellas partes es una cosa muy ordinaria y de poquísima estimación, como es público y notorio y que en todas las ocasiones que van flotas se conduce mucha de estos reinos, por no haber oficiales eminentes allá y al dicho pintor se le ocupó con esto para remitir mi parte a su hija la condesa de Montijo, su retrato y cumplir con esta acción de cariño, no porque el pintor fuese perveo y eminente...Diego Xuárez (sic) no era hombre grande en su ocupación y

227 Efraín Castro. "El testamento de José Juárez", p.13. Cfr. Apéndice Documental, Doc. N°33

228 Ibidem.pp.11-2

229 Ib. p.14

que en las Indias, hay mucha falta de éstos por cuya causa se llevan muchos lienzos de España, por carecer allá de ellos...²³⁰

Podía esperarse de una de las partes en litigio una opinión como la anterior, que no sólo cita de manera errónea el nombre del pintor -Diego por José- sino, y esto es lo que hay que subrayar, condena desde la metrópoli, a toda la producción pictórica de la Nueva España. Trabajaba contemporáneamente en la ciudad de México un maestro de nombre Diego Xuárez, indio, a quien localicé cuando contrataba un aprendiz en 1639, sin embargo, la falta de más noticias y de obra, permite suponer que no logró mayor trascendencia.²³¹

Por otra parte, hoy se sabe que, efectivamente, se enviaban muchos lienzos desde España, aunque también se sabe que no todo era de gran calidad. Por el contrario, los talleres sevillanos, según la temática que se puede descubrir en algunos inventarios, respondían a los gustos más retardatarios y repetitivos de la clientela novohispana.

En el siglo XVIII hay una posible referencia al artista, aunque hecha de manera general, en la cita que Miguel Cabrera hizo de José de Ibarra, en la Maravilla Americana de 1756, cuando dice:

230 . Ib. p.7

231 Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°5

es notorio que en México han florecido pintores de gran rumbo, como lo acreditan las obras de los Chaves, Arteagas, Xuárez, Bezerras y otros de que no hago mención...²³²

Debo confesar que tuve cierta perplejidad frente a esta cita que reúne a dos dinastías - los Echave y los Juárez - con lo que suponía dos nombres aislados. Sin embargo, parece que los Becerra también fueron una importante dinastía que aún no ha sido estudiada en profundidad y de la que quedaban rastros en el siglo XVIII que permitían compararla con las dos primeras.

El siglo XIX se mostró más generoso con José Juárez, pero hay que tener en cuenta que las primeras publicaciones que aquí se consideran, hablan solamente de Juárez, sin aclarar a cuál de los artistas del mismo apellido se refieren. Pero, considerando la opinión general de la crítica, decidimos tomar las referencias como correspondientes a José. Aunque se hace evidente que la confusión del apellido familiar al correr del siglo se va desvaneciendo y comienzan a identificarlo plenamente mientras aumentan también los elogiosos comentarios hacia la obra del maestro.

En 1849, en un artículo sin firma, en El Siglo XIX, un crítico se queja de la ausencia en la Academia de

232 . Miguel Cabrera. Maravilla Americana..., p.10

un solo cuadro célebre de los pintores mexicanos que se distinguieron, no sabemos si por el desdén de los directores (hablamos de los que componen la Junta Directiva) a todo lo que es nacional o por ignorancia de los progresos que la pintura llegó a hacer en México y de las grandes obras que produjo. No se ve allí ningún nombre que recuerde las glorias de las bellas artes nacionales y tal vez no se sospeche allí ni la existencia de un Cabrera, de un Juárez y de tantos otros que merecen vivir en la memoria de apreciadores del verdadero mérito ²³³

La situación no cambió en varios años, pues fue hasta 1855 cuando la Academia se dirigió a los encargados de los conventos, informándoles su decisión de crear una galería de pinturas y

que para tan grandioso proyecto se ha tenido presente que los religiosos son los poseedores de las mejores obras de esa clase...²³⁴

Ese mismo año la Academia quiso adquirir un cuadro que representaba la aparición del Niño Jesús a San Francisco, que

fue pintado por el maestro José Juárez en los últimos años del siglo XVII y se halla colocado encima de la escalera que conduce a la habitación del M.R.P. Consiliario. Del expresado maestro no tiene actualmente la Academia obra ninguna, al paso que hay en sus salas algún número de cuadros de otros de nuestros antiguos pintores justamente estimados ²³⁵

Seguramente por eso, la iniciativa de José Bernardo Couto, Presidente de la Academia, de reunir obras de la antigua

233 . El Siglo XIX. México. 2 de agosto de 1849, t.II, No. 214, p. 131 en Ida Rodríguez Prampolini, La crítica, vol.I, p. 209.

234 . Abelardo Carrillo y Gariel. Las galerías de pintura. pp. 39-40.

235 . Ibidem. El subrayado es mío

escuela de pintura, sorprendió gratamente a los críticos que concurrieron a la Novena Exposición en la Academia Nacional de San Carlos, en 1857, pues encontraron

en uno de los mejores salones de la Academia, algunos buenos cuadros de nuestros pintores antiguos, los que comienzan a dar una idea favorable de la antigua escuela mexicana, que ciertamente merece recordarse, tanto por ser nuestra, cuanto porque varios de aquellos maestros tenían un verdadero mérito, como Arteaga, Echave, Luis y José Juárez, Cabrera y Juan Rodríguez Juárez ²³⁶

Es muy conocida la guerra desatada entre los pintores Juan Cordero y Pelegrín Clavé para conseguir y mantener, respectivamente, la Dirección de la Academia. Uno de los partidarios del mexicano, escribió en 1858 que

el señor Cordero en Guadalajara y en cualquiera otra parte que tenga la honra de recibirlo, alcanzará los mil tiempos y distinciones que se deben al mérito y sus obras, demasiado estimadas ya entre los artistas, pasarán a la posteridad como las de Cabrera, Juárez y Giménez...²³⁷

Si Juan Cordero era el pintor mexicano más considerado en su momento, la comparación con José Juárez y Cabrera - que,

236 . Tomás Zulueta de Chico. El Siglo XIX. México. 1857, en I. Rodríguez Prampolini, op.cit., vol.II, p. 493. El subrayado es mío. San Alejo, los Santos Justo y Pastor, La Adoración de los Reyes, El tránsito de San Francisco, Un milagro de San Francisco y El milagro de San Salvador de Horta, no entraron a la Academia sino hasta 1861, provenientes del ex-convento de la Encarnación, convertido en depósito de más de 3000 obras que habían pertenecido a los conventos extinguidos. Cfr. Carrillo y Gariel, op.cit. pp. 43-4.

237 . El Siglo XIX, México, 1858 en I. Rodríguez Prampolini, op.cit. Vol.I, p.502

junto a Echave Orio fueron los artistas más estimados por la crítica decimonónica- no hace más que resaltar la importancia que se le daba al artista y su obra.

En 1861 se publicó la obra de Manuel Ramírez Aparicio, Los conventos suprimidos de México, donde hace una interesante referencia a Juárez, pues según el autor, al describir las obras que existían en el convento de San Francisco, cita como "del pincel de Juárez": La invención de la Santa Cruz, San Lorenzo mostrando a los pobres cuando se le pidieron los tesoros de la Iglesia, Ananías volviendo la vista a San Pablo, La curación del paralítico por San Pedro y El martirio de San Sebastián.²³⁸ Es de lamentar que la referencia sea tan escueta, pues nos ayudaría a saber a qué Juárez se refiere este autor, aunque Rogelio Ruiz Gomar dice que fueron pinturas de uno de los nietos de José.

Es justamente el ya citado Pelegrín Clavé quien aludió, en 1863, a una cuestión estilística en relación a la pintura colonial en general y a José Juárez en particular. En el discurso que pronunció durante la distribución de premios a los alumnos de la Academia, dijo que

la escuela mexicana presenta dos estilos bien marcados, el primero rafaelesco (permítaseme la expresión) y murillesco el segundo; podríamos indicar un tercero en transición, de gran verdad de carácter, que desarrolló en sus últimas pinturas Sebastián de Arteaga...[en la primera corriente ubicó a Echave

²³⁸ . Manuel Ramírez Aparicio, Los conventos suprimidos de México. Aguilar e Iriarte Eds, México, 1861, p.338.

Orio, Luis Juárez, Antonio Rodríguez, Becerra, Pedro Ramírez]... dos hijos de Echave, Manuel y Baltasar...[las primeras obras de Arteaga] y el gran José Juárez, uno de los más sobresalientes de la escuela...²³⁹

Lo interesante del comentario es, por una parte, el sentido de pertenencia a una escuela y por otra, el adjetivo que identifica a los primeros pasos de esta escuela con Italia y que afirma las observaciones hechas sobre la fuerza de esta tradición hispano flamenca con fuertes toques italianizantes, fundadora, base y raíz de la pintura novohispana.

En el estudio del doctor Rafael Lucio publicado en 1863, este autor comparó a los ángeles de la parte superior de Los santos Justo y Pastor, con los

de la muy buena época de la escuela italiana. [También señaló que] no en todas sus obras fue tan feliz como en ésta: algunas son muy medianas. [Además de dejar asentado que vio una obra de Juárez de 1653, aunque sin decir cuál, terminó opinando que] después de Echave el viejo es el pintor que creo de más mérito ²⁴⁰

La crítica romántica por voz de Alfredo Bablot creó en 1872 una bucólica imagen del siglo XVII, cuando

florece el arte en las floridas llanuras del Anahuac, gracias a un Luis y a un José Juárez ²⁴¹

239 . I. Rodríguez Prampolini, op. cit., Vol. II, p. 95. El subrayado es mío.

240 . Rafael Lucio, Reseña histórica de la pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII. México, 1864, p. 7.

241 . El Federalista. México, 1872 en I. Rodríguez Prampolini, op. cit. Vol. II, p. 161

Los cambios político-ideológicos producían juicios que, si bien no son eminentemente estéticos, tienen que ver con la apropiación que la época hacía de las imágenes y, por lo tanto, con la imagen misma y su productor. Es así como la crítica liberal en 1874, aconsejó a los artistas a abandonar

como senda oscura, miserable y poco gloriosa la seguida por los Baltasar de Echave, por los Cabrera y los Juárez. Estamos en el siglo XIX y no en el siglo de la miseria y de la credulidad ciega; no queremos santos ni milagros porque ya nadie cree en esos mamarrachos sino los sacristanes, las cocottes de La Voz y los viejos imbéciles ²⁴²

La fuerza de la cita dibuja la pugna entre liberales y conservadores en el sesgo antihispánico y anticlerical que caracterizó a esta contienda, ya que el periódico La Voz de México al que hace referencia la cita de La Tribuna, era una de las voces más fuertes del ala conservadora.

En 1872 se publicó el Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México, que desde 1860 había terminado su autor, Bernardo Couto, quien ya había mostrado su preocupación por el tema como Presidente de la Academia. En este libro lleno de interesantes referencias sobre obras y artistas, Couto expresó su valiosa opinión sobre José Juárez, al mencionar que había visto en los claustros de La Profesa dos cuadros suyos, uno de San Alejo y el otro de Los Santos Justo y Pastor, de 1653,

²⁴² . La Tribuna. México, 1874 en I. Rodríguez Prampolini, op.cit. Vol.II, p.217.

que estarían bien en cualquier museo de pinturas en que se pusieran. Tal es la nobleza de las figuras, su excelente traza, el color muy bien entendido y un total en que descansa regaladamente la vista ²⁴³

También anotó haber visto en la portería de San Diego,

un cuadro apaisado del Niño Jesús y San Juan, firmado de su mano y con fecha de 1642 ²⁴⁴

Couto vio en San Francisco, en la escalera que sube desde la sala de Profundis, tres grandes lienzos sin firma representando milagros de san Francisco y del beato Salvador de Horta. En una atribución ya histórica, dice que los tiene por cuadros de José Juárez,

el estilo me parece todo de este pintor. Aquellos cuadros son de bastante mérito ²⁴⁵

Couto también anotó haber visto en el convento de San Francisco, un cuadro que representaba a San Francisco cuando un ángel le presenta un vaso de agua cristalina y leyó erróneamente la fecha de la obra, pues la supuso de 1698, confundiendo un 9 por un 5, como corrigió posteriormente Toussaint.²⁴⁶

243 . Bernardo Couto, Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México. F.C.E., México, 1947, p. 65-6. En la edición consultada, anotada por Manuel Toussaint, éste autor señala "del San Alejo no conozco el paradero".

244 . Ibidem.

245 . Ibidem. Toussaint anotó que "pueden verse en la escalera de la Escuela de Artes Plásticas".

246 . Ibidem.

En 1881, Felipe S.Gutiérrez, en un artículo cargado de observaciones acerca de la política cultural de México, apuntó que en algunos cuadros que vio de José Juárez,

observó los buenos principios del arte, bastante energía y vigor en el estilo y la entonación, grandiosos partidos de pliegues; pero ninguno comparable con el que nos ocupa [Martirio de San Lorenzo] que podíamos asegurar que era una obra maestra, como dicen los italianos su capo di opera ²⁴⁷

La primera edición de Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura de México, de Agustín Fernández Villa, fue publicada en 1884 y no aporta muchos datos sobre nuestro artista,

segundo de este apellido, trabajó por el mismo tiempo que el anterior [se refiere a Luis] y a él pertenece una muy bonita Visión Celestial de San Francisco que está en San Carlos ²⁴⁸

Además de no conocer ninguna relación de parentesco entre Luis y José, es obvio el error cronológico en el que incurre Fernández Villa, al suponer que ambos artistas trabajaron en la misma época. También reproduce una breve noticia periodística sobre el cuadro de Los Santos Justo y Pastor, al que considera de gran mérito ²⁴⁹

La falta de información sobre la relación de parentesco entre Luis y José se explicita en las Biografías

247 . F.S. Gutiérrez. El Siglo XIX, México, 1881 en I. Rodríguez Prampolini, op.cit. Vol.III, pp.122-23

248 . Agustín Fernández Villa, Breves apuntes sobre la historia de la pintura en México. México, 1884, p.35

249 . Fernández Villa, op.cit. p. 83. Reproduce un artículo de La Voz de México, 23 de abril de 1882.

de Mexicanos Distinguidos, que ese año de 1884 publicó Francisco Sosa, quien dice que

de este artista mexicano se tienen pocas noticias, como del anterior [Luis] y aún se ignora si fueron parientes, [mientras le atribuye a José] figuras nobles, excelente traza, color muy bien entendido y un total en que descansa regaladamente la vista ²⁵⁰

Así como se hace evidente que está repitiendo a Couto, en la misma obra, Sosa reproduce la opinión de "un escritor francés anónimo", (aunque sin citar la fuente) quien opinaba que José

es el único pintor que puede rivalizar con Echave. Aunque sea inferior a él en la expresión y en el sentimiento religioso, le supera a menudo en el dibujo. Hay algunas figuras pintadas por José Juárez, los ángeles sobre todo, que parecen pertenecer a la época más gloriosa de la escuela italiana. Después de Echave, lo considero como superior a todos los pintores mexicanos de esa época. ²⁵¹

La comparación con Echave Orio es casi inevitable en la crítica de esa época y sirve para darnos una referencia acerca del aprecio que ya había por la pintura de Juárez, dada la gran estimación que siempre hubo por la pintura del vasco. La relación con la pintura italiana, no será analizada aquí en su sentido plástico, pero sí es importante notar que si una época gozó siempre de categoría

250 . Francisco Sosa, Biografía de Mexicanos Distinguidos. Ed. de la Secretaría de Fomento, México, 1884, p.537. Repite la opinión de Couto en cuanto al estilo de Juárez y también lo sigue en cuanto a las fechas, pues dice que trabajó durante 56 años, desde 1642 hasta 1698.

251 . Ibidem.

y respeto, fue la del Renacimiento italiano. Por lo tanto, una relación entre la pintura de Juárez y la italiana, no hace más que resaltar la importancia que ya se daba a José en el panorama de la antigua escuela de pintura. Es así como uno de los ángeles de Los santos Justo y Pastor, merece el elogio de ser "digna del pincel de Rafael".²⁵²

Manuel Revilla en su obra de 1893, ya insinuó que José quizá fuese pariente de Luis Juárez, de quien lo supone discípulo, así como de Echave, por la relación formal que encuentra con ambos artistas, aunque ve la obra de José superior a la de Luis. Repite la opinión de los autores mencionados anteriormente, al pensar que la producción de José abarca cincuenta y seis años - de 1642 a 1698-. Comparándolo con Luis, destaca el naturalismo de José,

que consiste en apegarse al modelo vivo sin rebuscamiento de la belleza. Su toque es en general fuerte, bien entendido el dibujo y su color serio y armonioso. No en todos sus cuadros se ostenta por igual un mismo conjunto de rasgos, aunque en todos se advierte como nota dominante una doble severidad; porque en aquellos que parecen haber sido los más antiguos, los primeros que su pincel produjo, hay algo que recuerda la manera de los dos artistas que le precedieron, lo cual sucede en La vida de santa Teresa, La aparición de la Virgen a san Francisco y La Sagrada Familia; pero en La Epifanía, San Alejo, Santos Justo y Pastor, San Ildefonso recibiendo la casulla y La comunión de san Francisco, son muestras de su peculiar estilo y por lo tanto, los que dan la medida de su valer. Algunos, como el de San Ildefonso,

252 . Francisco Sosa, op. cit., p. 537. Con las iniciales de Francisco Sosa, se reprodujo la nota anterior en Antonio García Cubas, Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos. Secretaría de Fomento, México, 1889.

Un milagro de san Francisco, La comunión de san Francisco y Un milagro del Beato Sebastián (sic) de Orta (tomado de Rubens con ligerísimas variantes) no están firmados pero deben tenerse por obras de José Juárez porque denuncian a las claras su estilo ²⁵³

Revilla no solamente estableció la relación existente entre Luis y José, sino que también apuntó ya notas estilísticas importantes como las dos maneras que vio en las pinturas de este artista; la deuda rubeniana de alguna de las obras y finalmente, siguiendo a Couto, el juicio de que San Alejo y Los santos Justo y Pastor, "son los más grandes aciertos de su pincel. ²⁵⁴

La destrucción sistemática a la que fue sometido el arte colonial durante el siglo XIX, para introducir las novedades neoclásicas y el cambio de gusto que trataba de imponerlas, así como los avatares políticos que hicieron peligrar el patrimonio, continuó durante el nuevo siglo.

En efecto, en 1903 el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, firmó un acuerdo por el que se autorizaba el remate de

246 pinturas de la Academia de San Carlos, entre las cuales hay algunas de Cabrera, de Alcívar, de Juárez, de Baltazar de Echave el viejo y de algunos otros pintores que han dejado profundísima huella en nuestra historia artística. ²⁵⁵

253 . Manuel Revilla, El arte en México. Librería Universal de Porrúa Hnos., México, 1923. (2a. ed.) pp.122-23. La 1a. edición de 1893 fue publicada por la Secretaría de Fomento.

254 . Ibidem.

255 . El País. México, 26 de septiembre de 1903 en I. Rodríguez Prampolini, op.cit. Vol.III, pp.465-66

Y aunque los cuadros no se sacaron a remate, fueron divididos en lotes y "se le mandaron como regalo a los gobernadores de los distintos estados".²⁵⁶ Si bien no sabemos a cuál de los artistas de ese nombre se refiere la noticia, es evidente que algunas de las pinturas de José pueden haber corrido ésa o parecida suerte, explicando la desaparición de tantas obras importantes de la pintura colonial mexicana.

Como dijera Francisco de la Maza con respecto a la obra de Villalpando, "por fin, alguien se ha acercado al artista con ganas de conocerlo y juzgarlo".²⁵⁷ Es que en 1921 se publicó la obra de Francisco Diez Barroso, El arte en Nueva España.²⁵⁸ Este autor comenzó su comentario sobre José Juárez, diciendo que

este pintor, que sin duda fue uno de los más distinguidos del primer período y que comparte con Echave el viejo la supremacía en él, tiene un temperamento muy español pero es a la vez bien distinto de Echave y de Luis Juárez [de quien piensa que puede haber aprendido técnica] pero la presencia de influencias extrañas es notoria[...] creemos que este pintor o fue español o debe de haber ido a España, por ser sensible en sus obras la influencia de Zurbarán y no ser lógico que esa influencia se haya determinado solamente por la observación de las escasas obras de ese autor que vinieron a la colonia. De todas maneras, la influencia de Zurbarán, que

256 . Ibídem

257 . Francisco de la Maza. El pintor Cristóbal de Villalpando INAH, México, 1972, p. 13

258 . Francisco Diez Barroso. El arte en Nueva España. México, 1921.

pintaba y enseñaba en la época en que Juárez hizo su aprendizaje, es evidente. No sólo por el aspecto general, por el fuerte claroscuro y la manera, nótase el parentesco, sino en muchos detalles ²⁵⁹

Esta parece ser la primera vez que se establece una relación entre Juárez y Zurbarán y si bien la hipótesis de Díez Barroso, que oscila entre la nacionalidad española de Juárez o su posible viaje a España, fue desechada, tiene el valor de establecer esta filiación "venturosa" como él mismo la llama. En una frase clave para su construcción, este autor señala "la presencia de influencias extrañas".

260

En el año de 1923 apareció la edición de la Historia de la pintura en Puebla, del erudito poblano Francisco Pérez de Salazar, quien dio cuenta de cómo por acuerdo del 16 de mayo de 1849, se solicitó a las comunidades religiosas la cesión de pinturas para la ciudad. Esto dio lugar a que se obsequiaran cuadros a la Galería de la Academia,

entre los cuales se encuentran algunos de verdadero mérito y muy especialmente interesantes para la escuela mexicana, un lienzo grande de La Sagrada Familia, pintado magistralmente por José Juárez en 1655 y que puede figurar ventajosamente al lado de sus mejores obras ²⁶¹

259 . Ibidem. pp. 269-175. El subrayado es mío

260 . A pesar de las duras críticas de Manuel Toussaint a este argumento y al libro en general, debemos recordar que Diego Angulo no desechaba completamente la posibilidad de la formación sevillana de José Juárez.

261 . Francisco Pérez de Salazar, Historia de la pintura en Puebla. Edición, prólogo y notas de Elisa Vargaslugo, IIE, UNAM, México, 1963

En 1926 una publicación española dio a conocer un artículo del crítico de la misma nacionalidad Antonio Méndez Casal, con respecto a la obra de Juárez San Francisco recibiendo la redoma sagrada.²⁶² Con la misma autosuficiencia con que tres siglos antes desde la metrópoli un oscuro escriba opinaba sobre José Juárez, Méndez Casal escribió que:

claro está que no es una obra digna de figurar al lado de las producciones de los grandes maestros europeos; pero recordemos la formación de los modernos países americanos y se comprenderá perfectamente la alta estima de un lienzo como éste, pintado a mediados del siglo XVIII (sic) debe merecer. No olvidemos que aquí, en España y ya avanzado el siglo XVIII, aún no se habían producido en algunas regiones pintores de la solidez e importancia de José Juárez ²⁶³

A pesar del intento de suavizar la sentencia con cierto dejo de comprensión hacia la pintura "provinciana", la ignorancia sobre el tema en cuestión, situando a la pintura a mediados del siglo XVIII, es más que suficiente para invalidar la crítica. Aunque vale la pena insistir en que a mediados del siglo XVII en España había dos centros artísticos importantes, Madrid y Sevilla y mucha producción periférica con el carácter conservador e imitativo que ya se ha señalado.

262 . Antonio Méndez Casal, "Un cuadro perdido de José Juárez" en Revista de Arte Español, Madrid, año XV, t. VIII, No.3, 1926, p. 118

263 . Ibidem.

Sólo por continuar con el registro cronológico del material existente sobre José Juárez, consideramos aquí la obra de Tablada, quien en 1927, apuntó solamente que Luis y José fueron contemporáneos.²⁶⁴

En el Catálogo de pinturas de la sección colonial del Museo Nacional de Artes Plásticas, escrito por Manuel Toussaint y publicado en 1934, este autor habla ya de una dinastía de artistas y corrige el error de lectura de Couto (1698 por 1658) con lo cual se modifica también la cronología y proporciona importantes noticias de tres cuadros atribuidos a Juárez.²⁶⁵ Estos son Un milagro de san Francisco, El tránsito de san Francisco y Un milagro de san Salvador de Horta. Toussaint anotó medidas, procedencia, ubicación en ese momento y describió los cuadros, así como también reprodujo las inscripciones de los mismos.²⁶⁶ Ignoraba - ¿o quizá no?- que con el correr de los años los datos que proporcionó serían de un enorme valor, pues estos enormes lienzos, apenas hace un par de años han sido rescatados por la restauración. Es lamentable que llegaran a este estado, debido a la desidia de ineptos funcionarios encargados de salvaguardar el tesoro artístico de México.

264 . José Juan Tablada. Historia del arte en México. Cía. Nac. Editora Aguilas S.A., México, 1927. p.135

265 . Manuel Toussaint, Catálogo de pinturas. Sección colonial. Museo Nacional de Artes Plásticas. Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934, pp. 42-3

266 . No damos aquí esa información, pues está tratada detalladamente en el estudio los cuadros mencionados, en el Catálogo.

La nota que Agustín Velázquez Chávez dedicó a José Juárez en su libro de 1939, resalta en la plástica del artista

además de los trazos vigorosos [...] el dibujo preciso, el colorido sobrio y la rica entonación de luces y sombras que realzan los volúmenes vastos de sus figuras ²⁶⁷

Tratando de establecer las inevitables relaciones con la pintura europea, Velázquez Chávez encontró que la armonía del claroscuro de Juárez, le recordaban las luces y sombras de Rembrandt, que tiene algo del Greco y que recuerda un tanto la disposición barroca de Rubens.²⁶⁸ La estrecha relación que existe entre algunas obras de Juárez con otras rubenianas ya había sido observada por otros autores. Lo que constituye una novedad es la comparación con Rembrandt y el Greco. El claroscuro de Juárez, que será estudiado con detenimiento al analizar su plástica, tiene una manera tan diferente a la del holandés como diferente es el espíritu místico del Greco.

Por otra parte Velázquez Chavez arriesga que

hay fuerza y gran sentido plástico en el exceso pictórico del espíritu mexicano de José Juárez ²⁶⁹

267 . Agustín Velázquez Chavez, Tres siglos de pintura colonial mexicana. Ed. Polis, México, 1939. p.233

268 . Ibidem.

269 . Ibidem.

En principio y a despecho de un mayor análisis posterior, se puede acordar en que la obra de Juárez, tanto en su construcción compositiva como material resulta de una gran fuerza plástica, aunque no excesiva, sobre todo si en lo excesivo quiso ver este autor una característica del espíritu mexicano, para lo cual tendría que aceptar la idea de la existencia de una esencia nacional que diferenciaría nuestras acciones y producciones - y no solamente las artísticas-. Acepto en cambio, la existencia de un devenir histórico, determinante de las formas y los gustos. Esto es lo que hace que la obra de un artista pueda identificarse en determinado espacio y tiempo y sea susceptible de lectura.

En el pequeño catálogo de la obra de Juárez que hace Velázquez Chávez, menciona además de las pinturas conocidas, una Muerte de san José firmada y fechada en 1656; el Prendimiento en la Catedral de México y dice haber visto en la Galería La Granja el cuadro Jesús dando la hostia a una santa, firmado y fechado en 1640, constituyéndose en la obra más temprana de la que se tiene referencia.²⁷⁰

El historiador Justino Fernández, preocupado por "precisar la discutida originalidad de nuestra pintura colonial", estudió en 1943, una obra de José Juárez que se conserva en la Pinacoteca de la Universidad de Puebla, La

²⁷⁰ . Velázquez Chavez, op.cit. p. 234

Sagrada Familia con palomas, firmada y fechada en 1655.²⁷¹

En este interesante artículo el doctor Fernández apuntó que esta obra

corresponde a la época en que el pintor se encontraba en su plenitud, si bien su estilo no es el único en que el artista se expresó: tiene obras violentas, teatrales y de cierto vigor (como El Martirio de san Lorenzo) mientras en otras pinta con minucioso cuidado, logrando excelentes cualidades (como en La adoración de los Reyes)²⁷²

Fernández veía a la pintura de la Nueva España como una prolongación de las escuelas europeas, especialmente sujeta a las influencias, tanto generales, como la italiana a través de España o de la española italianizada; como particulares a través de distintos artistas. Sin embargo pensaba que no se había estudiado críticamente el alcance de estas influencias para poder hablar con mayor precisión de la originalidad de los pintores coloniales.

Por este motivo realiza una extensa comparación entre el cuadro La sagrada familia con una paloma, de Rubens, pintada alrededor de 1609 y la obra derivada de ésta, realizada por Juárez. Me interesan especialmente, para el objeto de este estudio, las conclusiones a las que llegó el doctor Fernández

271 . Justino Fernández, "Rubens y José Juárez" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, UNAM, 1943, Vol.3, No.10, pp.51-57.

272 . Ibidem

más decorativa, teatral, moderada y convencional la de Juárez; más vital, realista, dinámica, atrevida y elegante, la de Rubens ²⁷³

Los distintos modos en la pintura de Juárez, observados por Justino Fernández, en cierta forma se relacionan con la opinión de Abelardo Carrillo y Gariel, quien en su obra Técnicas de la Pintura, anotó que

José Juárez, dentro de un eclecticismo originado por la imitación de normas exóticas, conserva otras que le son propias. [Esta afirmación no es extraña, pues según Carrillo, al utilizar estampas europeas, Juárez] conoció, aún con el natural retraso en el tiempo, interpretaciones diversas a las de la escolástica colonial que evolucionaba lentamente, sin poder eliminar de golpe las normas ancestrales. ²⁷⁴

Esto remite nuevamente al problema de la originalidad de la pintura colonial, por una parte y por otra, a la interpretación que hacían los pintores novohispanos de las novedades que se recibían por medio de los grabados. Se ha hablado tanto de la utilización de "modelos" que casi nos hemos olvidado de las grandes firmas de la historia de la pintura mundial que también los utilizaron, mencionando sólo a manera de ejemplo a Velázquez o a Zurbarán, pues es notorio que nadie se atrevería a afirmar, como se hace con la nuestra, que la de estos maestros españoles es una pintura subordinada.

273 . Ibidem.p.56

274 . Abelardo Carrillo y Gariel. Técnicas de la pintura de Nueva España. México, IIE, UNAM, 1946, p.171 y pp.174-175. El subrayado es mío

De acuerdo, se utilizaron modelos, grabados, estampas... Algunos artistas los reprodujeron fielmente, otros los modificaron; mientras que algunos tuvieron en cuenta partes o figuras y los combinaron con absoluta libertad. No quiero decir que el artista colonial haya sido un creador libre, al modo romántico, sino - y espero que no se malentienda- **desenfadado**.²⁷⁵ Conocía y respetaba una tradición local en la que había sido formado o a la que tenía que adaptarse e iba haciendo innovaciones que la sociedad aceptaba tan gradualmente como se daban en esa época los cambios. El consumo de imágenes a través de los medios de comunicación es hoy tan violento y acelerado que se nos hace difícil pensar que en otras épocas el mundo de las imágenes tenía otras formas de distribución y consumo que hacía más lentos los cambios y diferente el consumo de las permanencias.

Además, y es importante recordarlo, este mundo de imágenes se relacionaba directamente con la religión, rectora de la ideología de la época. Teniendo en cuenta que los valores religiosos se apoyan en imágenes-tipo, como una necesidad de responder a la característica más importante del cristianismo, su carácter proselitista, es evidente que un cambio formal no podía obedecer al capricho o al gusto

²⁷⁵ . En cierta forma, comparto la opinión de Francisco de la Maza. Cfr. El pintor Cristóbal de Villalpando. INAH, México, 1964, p.1

de un artista, sino a un sistema de códigos del que su obra formaba parte.

El punto nodal de la discusión no se encuentra en el grado de originalidad de una obra - concepto que resulta de aplicación anacrónica para este período - sino en la mayor o menor coincidencia entre la conciencia religiosa de una sociedad y las representaciones de su fe. La adaptación entre una y otra -conciencia religiosa y representación - es el complejo fenómeno que constituye a la obra de arte en documento histórico.

Según Carrillo y Gariel, el eclecticismo de Juárez

abrió nuevos horizontes a los pintores del Virreinato, como bien pronto han de atestiguarlo las no menos disímolas obras de Correa y Villalpando...²⁷⁶

Entonces, no sólo la obra de Juárez es disímil, sino también la de Correa y Villalpando y tantos otros. Estoy de acuerdo con esta afirmación: aceptando esta disimilitud, el eclecticismo puede caracterizar no solamente a la obra de José Juárez, sino a la totalidad de la pintura novohispana.

El trabajo de Carrillo y Gariel es tan rico en observaciones como en errores, pues además de ubicar a san Salvador como "de Borra" por de Horta, hace aparecer a san Francisco con "la Retorta" en vez de la Redoma.²⁷⁷

276 . A.Carrillo y Gariel, op.cit. p.151

277 . A.Carrillo y Gariel, op.cit. pp. 146 y 157

En 1948 fue el poeta y crítico español José Moreno Villa quien además de relacionar a José Juárez con Murillo -con quien, por otra parte, es estrictamente contemporáneo- lanzó la ya famosa sentencia sobre el cuadro de Los santos Justo y Pastor: Zurbarán hubiera firmado el cuadro o le hubiera dado su más sincera aprobación.²⁷⁸ Esta frase, repetida por críticos e historiadores casi hasta el cansancio, si bien quiere afirmar la filiación estilística con el maestro español, se relaciona con la observación que hacía párrafos anteriores en cuanto a la originalidad de la pintura colonial: en este caso, Juárez no copió a Zurbarán pero éste hubiera firmado el cuadro.

Este tipo de crítica es como el bosque que no permite ver el árbol. La comparación y la relación son necesarias para no caer en círculos asfixiantes, sobre todo para la historia del arte en México que salvo contadas excepciones ha caído en el vicio de no relacionarse con el mundo y más aun con su contexto fundamental, el mundo hispano.

En el mismo año de 1948 el maestro Manuel Toussaint publicó su obra Arte Colonial en México.²⁷⁹ También este autor distinguió

dos maneras en el arte de este pintor: una de tono suave, de coloración brillante y otra sombría, de fondos oscuros y profundamente dramática.²⁸⁰

278 . José Moreno Villa, Lo mexicano en las artes plásticas. El Colegio de México, México, 1948, pp.86-7

279 . Manuel Toussaint, Arte Colonial en México. IIE, UNAM, Imprenta Universitaria, México, 1974. (1a. ed. 1948)

Catalogó en la primera manera a La Sagrada Familia; San Ildefonso recibiendo la casulla; La adoración de los Reyes; La aparición de la Virgen a san Francisco y Los santos Justo y Pastor y dice que la segunda modalidad está caracterizada por tres cuadros El martirio de san Lorenzo; El Calvario y La adoración de los pastores.²⁸¹

Además de catalogar las obras conocidas y de las que existe alguna referencia, Toussaint analizó la obra de José y opinó de él

es antes que nada un pintor [...] todos los recursos del artista, su dibujo de una precisión inigualada; sus conocimientos de perspectiva y composición; su colorido, dueño de todas las posibilidades, se emplean, en una anticipación verdaderamente prodigiosa, en darnos el sentido de lo que es el arte pictórico puro ²⁸²

Valiosa opinión para este estudio, no por su carácter laudatorio, sino porque considero que pocos historiadores conocieron tan profundamente el arte colonial mexicano y su pintura como Manuel Toussaint. Según este último, José Juárez junto con Baltasar de Echave Orio, fueron los "modelos" de la escuela novohispana, quienes la habían caracterizado por un tono severo que el gran historiador del arte mexicano destacaba como uno de sus valores fundamentales. El peligro de los modelos está demasiado a

280 . Ibidem.p.114

281 . Ibidem.

282 . Ibidem. p.115

la vista, pues se acerca a todo lo que subjetivamente se ha considerado perfecto y considera mediocre o degenerado a todo lo que se aleja de ese ideal de perfección, con el riesgo inmenso de la intolerancia y la destrucción.

El otro estudio que otro eminente historiador, en este caso español, Diego Angulo Iñiguez, dedicó al arte colonial hispanoamericano, apareció en 1950.²⁸³ En el apartado dedicado a José Juárez, añade a las obras conocidas del pintor, las que él mismo mencionó en su testamento, por el que sabemos que también "cultivó el retrato".²⁸⁴ Puso especial cuidado en el tema de la formación de Juárez. Además, según Angulo, una vez muerto Arteaga, fue José Juárez quien

pasa a ser la gran figura indiscutible de la primera mitad del siglo XVII. Aunque no haya sido el introductor del estilo por él cultivado, por el número de obras conservadas y por la influencia que ejerció en sus contemporáneos y en la generación siguiente, es José Juárez figura de primera magnitud en la historia de la pintura mexicana [...] Si a Sebastián de Arteaga debemos considerarlo hoy como el introductor del estilo de Zurbarán, a José Juárez hay que presentarlo como su difundidor en México.²⁸⁵

En 1953 Justino Fernández volvió a ocuparse de José Juárez, analizando una obra de este pintor, La aparición de la

283 . Diego Angulo Iñiguez, Historia del Arte Colonial Hispanoamericano. Salvat Editores, 1950, 3vol.

284 . D. Angulo, op.cit., vol.II, p.411

285 . D. Angulo, op.cit. Vol.II, p. 408

Virgen a san Francisco.²⁸⁶ Observó las influencias sufridas por Juárez, de Zurbarán -vía Arteaga- por un lado y de Rubens -vía grabados- por el otro. Según el doctor Fernández, este pintor,

español al fin y al cabo o criollo mejor dicho [...] logró una curiosa síntesis de lo uno y de lo otro y es lo que constituye su personalidad

Quiero hacer hincapié en que mientras para algunos autores esa "curiosa síntesis" de la que habla Justino Fernández es un molesto eclecticismo, en este autor es una consecuencia del origen criollo del pintor. Esto podría reafirmar la observación hecha páginas atrás: una característica de la pintura novohispana es el eclecticismo, como resultado de su propio origen.

El mismo autor repitió en 1958 sus observaciones sobre las dos modalidades de José Juárez, además de analizar algunas de sus obras: el carácter general del trabajo no admitía mayores comentarios.²⁸⁷

Este historiador volvió a ocuparse de la obra de Juárez, esta vez analizando la composición de La adoración de los Reyes.²⁸⁸ La idea, ya mencionada, de la dependencia

286 . Justino Fernández, "La aparición de la Virgen a san Francisco por José Juárez" en Caminos de México. No.6, México, Nov.-Dic. 1953.

287 . Justino Fernández, Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días. Ed. Porrúa, México, 1958, p. 104

288 . Justino Fernández, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Vol.III, No.28, México, 1959, pp.5-24

de la pintura novohispana de los modelos europeos, motivó que los historiadores y críticos del arte colonial, no se ocuparan del problema compositivo, por considerarlo secundario. Con otro criterio, el doctor Fernández realizó un detenido análisis del asunto,²⁸⁹ aunque llega a conclusiones que no comparto.

George Kubler y Martín Soria son los autores de una importante publicación sobre arte colonial hispanoamericano que apareció en 1959. El estudio de la pintura fue hecho por Martín Soria, quien al tratar la obra de José Juárez, además de afirmar la relación de este pintor con Zurbarán y Rubens dice que Juárez es el "ejemplo mexicano más representativo del Alto Barroco Zurbaranesco".²⁹⁰ Soria vio la firma de Juárez en La adoración de los Reyes de Davenport (que Toussaint creía de Arteaga) y atribuyó a Juárez Los desposorios (cuadro firmado por Arteaga); dijo haber visto un Taller de Nazareth firmado y fechado en 1667, obra del homónimo que figura en el Catálogo. Soria también atribuyó a Juárez La apoteosis de Santa Rosalía, La

289 . A manera de ejemplo, cito la opinión de Francisco de la Maza: "de estos grabados se tomaba la composición, pues el color tenía que inventarse aquí. Hablar pues, de "composición" para distinguir a tal o cual artista colonial, es un disparate". Cfr. op.cit. p.1

290 . George Kubler, Martín Soria, Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500 to 1800. Penguin Books, 1959, p. 309

Virgen de los Dolores y tentativamente, San Felipe Neri y San Lorenzo.²⁹¹

En la obra publicada de manera póstuma en 1965, Pintura Colonial en México, Manuel Toussaint hizo -como ya se ha dicho- un perfil biográfico de José Juárez con los documentos y datos que estuvieron a su alcance.²⁹² También observó Toussaint que a mediados del 1600 se encontraban, en la pintura colonial,

una mezcla de elementos disímbolos que apenas podían hallarse juntos: por una parte la tradición de la vieja pintura colonial italianizante decidida; por otra, la influencia española que consistía en el rigor del claroscuro y cierta tendencia al realismo y al fin este aporte flamenco (de Rubens) que se tradujo en la exuberancia y rubicundez de las carnes y los rostros. De allí nació el barroquismo pictórico cuyo primer representante fue José Juárez ²⁹³

Estoy de acuerdo con el maestro Toussaint en que las líneas estilísticas que confluyen en la Nueva España, se conforman en un estilo propio y creemos que, a despecho de reconocer las influencias y las semejanzas, es nuestra obligación ver cómo se consolidan, originando un nuevo estilo.

Toussaint repite aquí el esquema de las dos modalidades que ya había publicado en el Arte Colonial, agregando a la primera de dichas modalidades de Juárez, El cenáculo de Texcoco. En las notas, Xavier Moysén amplió el

291 . Ibidem. p.393

292 . Manuel Toussaint, Pintura Colonial en México. Edición, prólogo y notas de Xavier Moysén. IIE, UNAM, México. 1965.

293 . Ibidem. pp.105-6

catálogo de Juárez, con dos obras que fueron registradas por Francisco de la Maza, el Retrato del obispo Sanchez de Tagle, identificación errónea pues se trata del obispo Pedro Barrientos Lomelín, que se encuentra en las oficinas del Provisorato de la catedral de Durango y un San Buenaventura de la colección del Dr. Rafael Ayala,²⁹⁴ que ahora se encuentra en el Museo Soumaya de la ciudad de México.

En 1966 fue el mismo Francisco de la Maza quien escribió

José Juárez deriva más de Echave que de su padre. Es ya el pintor barroco de la mitad del siglo, cuando en arquitectura triunfa la cúpula y la columna salomónica y en escultura la mayor riqueza del estofado y del movimiento de las figuras. José Juárez es pintor de grandes escenas llenas de lujo, de telas riquísimas de brocados y terciopelos, de joyas, discípulo lejano pero fiel de Rubens y Murillo ²⁹⁵

Además, de la Maza agregó otra obra al catálogo de Juárez, un San Agustín de colección particular²⁹⁶ que como en el caso anterior, estuvo desaparecida durante muchos años y se encuentra ahora en el acervo del mismo museo.

En el catálogo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, Xavier Moyssén caracterizó a Juárez como

294 . Ibidem.p. 257

295 . Francisco de la Maza, "La pintura colonial mexicana del siglo XVII" en La pintura mexicana siglos XVI-XVII. Colecciones particulares. Javier Pérez de Salazar, editor, México, 1966.

296 . Ibidem. No. 42

un pintor de magnífica categoría y quizá sin paralelo en la pintura del siglo XVII [...] ante las dulzuras manieristas del padre [Luis] se levanta el estilo vigoroso y lleno de carácter del hijo, quien se identifica mejor con el gusto del andaluz de Arteaga

297

En 1981, el doctor Efraín Castro Morales publicó un importante grupo de documentos que no solamente acrecientan el conocimiento sobre la vida de Juárez, sino también sobre su obra.²⁹⁸ Dice Castro que

sin lugar a dudas uno de los artistas más notables de mediados del siglo XVII, en Nueva España, fue José Juárez. Pintor de indiscutible talento, con habilidad técnica y abundante producción, que muestra influencias de Rùbens y Murillo en sus cuadros; todos de gran riqueza, que lucen espléndidas telas con ricos bordados y pedrería, con toques luminosos y brillantes; que emplea ángeles que visten a la manera clásica con los brazos y las piernas descubiertos, figuras con actitudes violentas y ropajes agitados, plenamente barrocos; elementos todos tan gratos a los pintores de las últimas décadas del siglo ²⁹⁹

Castro, en realidad, no agrega nada a la crítica sobre Juárez, pues es obvio que repite conceptos ya vertidos por otros autores, por lo tanto, hay que tener en cuenta que el aspecto más valioso de su aportación es el documental.

Lo mismo podría decirse de Guillermo Tovar, quien en su obra México Barroco, se ocupó de José Juárez, siguiendo

297 . Xavier Moyssén, Pinacoteca Virreinal de San Diego. Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, 1968, p. 13

298 . Efraín Castro Morales, "El testamento de José Juárez" en Boletín de Monumentos Históricos, No.5, INAH, México, 1981, pp.3-14

299 . Ibíd., p. 3

las opiniones conocidas, especialmente las de Diego Angulo.³⁰⁰ Aporta al catálogo de Juárez, un Tránsito de san Francisco, de la ex-colección Reza Castaños³⁰¹ y actualmente de paradero desconocido.

Lo que agregó Marcus Burke a la historiografía de José Juárez fueron algunas referencias a su obra en dos trabajos: reducido el primero, "La pintura mexicana del Renacimiento y la Contrarreforma" que formó parte del Catálogo de la exposición México, Esplendores de 30 siglos y más ambicioso el segundo, publicado en 1992: Pintura y escultura en Nueva España. El barroco. En este último trabajo, la aportación de Burke al conocimiento sobre la obra de José Juárez es endeble en relación con la discusión sobre la personalidad del artista, su vida y sus homónimos, como ya se vio en el capítulo III.

En cuanto al análisis estilístico, Burke comienza con la decisión de retomar la vieja idea del viaje a España para resolver lo que considera una sorprendente cercanía con el arte de Zurbarán, especialmente en la década de 1630. Esto le evita el tener que penetrar con más profundidad en el análisis del medio novohispano a mediados del siglo XVII. Sin embargo, resulta de especial interés las relaciones estilísticas que establece entre algunas de

300 . Guillermo Tovar de Teresa, México Barroco. SAHOP, México, 1981, pp.297-98

301 . Ibidem.

las obras de Juárez y maestros europeos, tanto italianos como flamencos y españoles.

Los santos Justo y Pastor es una excelente glosa del trabajo de Zurbarán [...el] Martirio de San Lorenzo tiene una afinidad especial con la obra de Juan de Roelas y con las pinturas de Antonio Mohedano en la iglesia jesuita de la universidad [y sus luces] recuerda las obras del maestro italiano Guercino [y finalmente] La adoración de los Reyes Magos revela una fuerte influencia de Zurbarán [así como la utilización] de los grabados o copias de La adoración de los Reyes de Rubens ³⁰²

Coincido con Burke al considerar al cuadro de La aparición de la Virgen a san Francisco que se encuentra en la PVSD como parte de las obras más antiguas de este artista. En cambio, la diferencia fundamental que tengo con este autor es en el carácter subsidiario que da al arte en México desde 1580 hasta fines del siglo XVII y en considerar a la obra de José Juárez como "una excelente glosa" de Zurbarán, sin analizar la complejidad de la formación de la identidad artística novohispana, a la que caracterizo como periférica, pero no como subsidiaria.

¿Cuál es el resultado de esta revisión de la historiografía sobre la obra de José Juárez?

En el siglo XVII, sus contemporáneos lo calificaron como uno de los "eminentes pintores" de México, a pesar,

302

Marcus Burke. Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco. México. Editorial Grupo Azabache. 1992, pp. 46-50

como ya se señaló, de la pobre opinión que el pintor y la pintura de estas tierras en general, merecieron en la metrópoli.

En el siglo XVIII, la única mención que existe se refiere a los Juárez, aunque debemos tener en cuenta que tanto podía tratarse de Luis y José como de Juan y Nicolás (los Rodríguez Juárez)³⁰³ Quizá no se había perdido aún la idea de una familia de artistas con el mismo apellido y por eso se los denomina como los Juárez.

La misma mención de tipo general se produce en las primeras noticias del siglo XIX, aunque la diferencia estriba en que aquí se habla de un Juárez, con posibilidades de lectura semejantes a las mencionadas en el párrafo anterior. Sin embargo, arriesgamos, teniendo en cuenta que para el siglo XIX Echave Orio, Cabrera y José Juárez eran las figuras más reconocidas de la antigua escuela de pintura, considero que, cuando se habla de Juárez, se habla de José.

Hacia mediados del siglo pasado el panorama comienza a aclararse y las referencias ya tienen nombre y apellido. Tal es así que en 1857, ya se distingue a Luis y José y en 1863 se incluye al "gran José Xuárez" en un intento de análisis estilístico de la escuela mexicana.

303

Rogelio Ruiz Gomar ha realizado un trabajo de avanzada para la comprensión de esta dinastía de artistas y en su obra sobre la cabeza de la familia, Luis Juárez, se ocupó de este tema. Cfr. El pintor Luis Juárez, su vida y su obra, México, UNAM, 1987.

En cuanto a la valoración de la obra, es Couto quien da la pauta, al opinar que dos obras de Juárez (San Alejo y Los santos Justo y Pastor) podrían figurar en cualquier museo europeo. Si tenemos en cuenta la mentalidad europeizante de la crítica decimonónica, el de Couto resulta un verdadero elogio para José Juárez.

También fue Couto quien hizo el primer intento de cronología para el pintor, con un larguísima etapa de trabajo, 56 años.

Las primeras observaciones estilísticas sobre la obra de José Juárez mencionan:

1. cierto parentesco con la escuela italiana "en su época más gloriosa", sin duda, para esta crítica, la de Rafael. El mismo Clavé observó que la primera forma de la escuela mexicana fue rafaelesca (forma en la que incluye a José Juárez) y murillesca la segunda.
2. Cierta relación con Luis Juárez y Echave Orio en las primeras obras y un segundo modo con estilo propio. Este mismo autor (Revilla) señala la relación con Rubens.
3. En 1921 Diez Barroso observó la influencia de Zurbarán en la obra de Juárez, aunque no puede explicar la "presencia de influencias extrañas", sino por medio de un posible viaje a España o nacionalidad española.

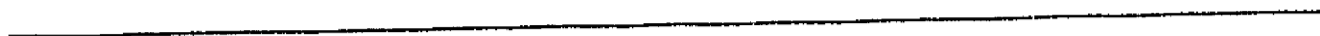
No fue sino hasta 1934 cuando se corrigió la mala lectura de Couto que motivó tantas confusiones y entonces se estableció la segunda cronología de Juárez: 1642-1658, lo

que hace decrecer la actividad de este artista nada menos que en cuarenta años.

Con Velázquez Chávez, en 1939, comienzan las alusiones al espíritu mexicano de Juárez, y cambia nuevamente la cronología de su actividad: 1640-1658.

Toussaint resumió las observaciones hechas sobre eclecticismo y criollismo y observó que la mezcla de la "tradición italianizante de la vieja pintura colonial, más la influencia española realista y claroscuroista y el aporte rubeniano dieron como resultado el barroquismo mexicano, del que consideró a Juárez como primer representante.

No existe una creación ex-nihilo pero menos podríamos pensarla para la América colonial. Sin embargo confieso que hace unos años pensaba que la pintura colonial hispanoamericana era copia secundaria de la europea, en sus distintas variantes (española, flamenca, italiana). Ver y comparar me ha servido para concluir - aunque esta no tenga nada de descubrimiento, sino de hallazgo personal - que en América hay identidades artísticas, diferenciables una de otra, con todas las variantes regionales existentes en cada caso.



IV-238

CAPITULO V

ANÁLISIS DE RECURSOS Y CARACTERÍSTICAS PLÁSTICAS EN LA OBRA DE JOSE JUAREZ

El análisis de los recursos plásticos utilizados por José Juárez y las características más sobresalientes de su pintura, me enfrentó con la polaridad que formulé como el conflicto entre la tradición y la modernidad. En el capítulo II analicé los componentes de la tradición novohispana y los de la modernidad, tratando de superar la simplificación que resulta de aplicar el nombre de un estilo o un adjetivo calificativo como ecléctico, híbrido, etc.

En este capítulo trataré de mostrar la manera en que ambas vertientes confluyen - tradición y modernidad- y conforman el mundo de representación de José Juárez. Según la hipótesis con la que estoy trabajando, ambas vertientes coinciden hacia 1640 y el pintor asume una u otra vía y toma elementos de una u otra modalidad y los mezcla, resultando así la preeminencia de elementos tradicionales o modernos.

Este intento de reemplazar la idea de sucesión por la de simultaneidad, a primera vista parecería contradictorio con la propuesta de establecer una cronología de la obra de Juárez, englobándola en dos décadas de trabajo. Creo en

cambio que esto es posible porque el impacto del conflicto entre los recursos tradicionales y los modernos, se expresa en ciertos aspectos del "oficio de pintor" como la construcción del espacio o la utilización de la luz, mientras otros como el dibujo; la fijación de ciertos "tipos físicos"; el uso del color forman parte de la tradición en la que se ha formado. A esto habría que agregar factores difíciles de valorar, como la devoción particular, parte de esta continuidad que influye de manera poderosa en la formación del mundo de representación.

La propuesta de analizar la obra de Juárez en dos décadas se relaciona con dos acontecimientos que marcaron por sí mismos la periodicidad de esta cronología. Por una parte, y como ya se ha dicho, la muerte de Luis Juárez en 1639 seguramente determinó que su hijo se hiciera cargo del taller y por la otra, el conocimiento de obras firmadas, fechadas o documentadas, a partir de 1640. Ambas circunstancias señalan el punto de partida de la carrera de José Juárez.

En 1650 se producen dos cambios importantes que dan origen a lo que considero el segundo período o década de trabajo. Uno tiene que ver con el tamaño de sus telas, ya que en esta época predominan las obras de gran formato. El segundo cambio es el fortalecimiento de un discurso plástico más personal y grandilocuente.

1. LA PRIMERA EPOCA: DE 1640 A 1650

En el Catálogo de la obra de José Juárez figuran dos pinturas firmadas y fechadas correspondientes a este período. La primera fue vista en una galería comercial, con el tema Jesús dando la hostia a una santa de 1640. La otra es la que José Bernardo Couto vio en la portería de San Diego, de 1642, con el tema Niños Jesús y San Juan. Todavía no se han localizado ninguna de las pinturas mencionadas, pertenecientes a esta primera época, inmediatamente después de la muerte de Luis Juárez en 1639, cuando siguiendo la organización tradicional, José se hizo cargo del taller de su padre y comenzó a contratar obras como maestro.³⁰⁴

En una colección particular en la ciudad de México, - que perteneció al arquitecto Mario Pani - se encuentra la que considero como la pintura más antigua que se conserva de José Juárez. Se trata de una Adoración de los Magos realizada sobre tabla. La pintura ha sido intervenida hace aproximadamente treinta años; lamentablemente no fue una restauración profesional y ha dejado una mala huella en la obra. De todas maneras, es evidente que tiene una relación directa con la pintura del mismo tema realizada por Juárez

304

Hay que recordar que debido a la decadencia de las ordenanzas, no había exámenes para conseguir la habilitación para el ejercicio de la profesión. Y no los hubo hasta que a finales del siglo XVII se promulgaron nuevas ordenanzas y se reorganizó el gremio. Cfr. Rogelio Ruiz Gomar " El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España" en Elisa VargasLugo, Gustavo Curiel, Juan Correa, Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos, Tomo III, pp.205-222

que se conserva en la Pinacoteca. Hay una cabeza, la del rey mago arrodillado frente al Niño, que parece mostrar de una manera incipiente algunas de las características plásticas de este artista.

Las obras que José Juárez realizó para la capilla de Reliquias de la Catedral de México, creo que pueden considerarse como de mediados de la década de 1640 y por lo tanto también pertenecen a esta primera etapa. No hay documentación alguna que pueda probar esta afirmación, más que las observaciones realizadas in situ. En el muro lateral derecho de dicha capilla se encuentran un medio punto y dos grandes telas que se encuentran a cada lado de un retablo. Sin embargo, éste debe haber sido colocado allí con posterioridad, pues con su remate cubre parcialmente a las pinturas.

Aunque no he localizado documentación con relación a estas obras, se sabe que desde antes de 1667 había en la capilla de las Reliquias y del Santo Cristo de la Catedral de México, varias pinturas dedicadas a temas pasionarios: las del muro izquierdo de José de Villegas y las del muro derecho que ahora, como conjunto se atribuyen a José Juárez. Digo como conjunto porque había una antigua referencia sobre la autoría del medio punto.

En efecto, en el estudio que los canónigos Sandoval y Ordóñez dedicaron a la Metropolitana, consignaron un medio punto con el tema de la Crucifixión de José de Villegas y otro con el tema del Prendimiento de José Juárez. En el

estudio que Magdalena Vences Vidal realizó sobre esta capilla, en el marco del proyecto Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, concluyó que el tema identificado como del pincel de José Juárez, no es El prendimiento, sino El Rey de Burlas y que así como en el otro medio punto se conserva la firma de Villegas, en éste no se pudieron detectar rastros de firma. Sin embargo, las malas condiciones de observación impiden sacar una conclusión definitiva.

En este medio punto (fig.1) hay que aceptar una dependencia directa de un grabado flamenco, aunque hasta el momento no he localizado al que sirviera como fuente. Sin embargo, se puede reconocer en el motivo central del medio punto, donde se ve a Cristo vestido con una larga túnica y a los cuatro judíos que lo burlan y golpean, orígenes que se remontan a xilografías alemanas anteriores al 1500 (figs. 2,3,4) donde se reconoce la disposición de los cuatro sayones en pares, unos de rodillas adelante y los otros de pie detrás. La diferencia fundamental con la obra que se está analizando, es que Cristo está sentado.

En otras xilografías de la misma procedencia y época, Cristo está atado a la columna mientras lo están flagelando, y además se han incorporado los espectadores (fig. 5). Otra diferencia con la obra mexicana es que en este caso el cuerpo de Cristo apenas está cubierto con un pequeño paño. Por lo tanto, es posible que la escena del medio punto de la Capilla de las Reliquias sea el resultado

de una combinación de las dos tradiciones iconográficas.

Los cinco sayones que rodean a Cristo, vestidos de acuerdo a la moda del siglo XVI, tienen los rostros y los gestos típicos con los que el arte del norte de Europa representó a los judíos desde el siglo XV: perfil de nariz afilada y ojos saltones, bocas con gestos de sorna, actitudes amenazantes. Forma ésta de afear los rostros que ya está presente en las xilografías de referencia, pero que tienen una fuerte estirpe schongahueriana. Claro que Martin Schongahuer tenía presente a los pintores contemporáneos del Rin y especialmente a los de los Países Bajos.³⁰⁵

En el medio punto, Cristo está en el centro, atado a la columna, con los ojos vendados, descalzo e indefenso, vestido con una larga túnica roja. Delante de él, dos de sus torturadores están arrodillados, uno mira hacia el espectador y el otro hacia Jesús. El de la derecha, el que nos mira, lo señala burlonamente. El de la izquierda, el

305

David Landau and Peter Parshall. The Renaissance Print. Yale University Press, New Haven and London, 1994, p.50-1. Según estos autores, el impacto de Schongahuer sobre la evolución del grabado del norte de Europa, sólo es comparable con el impacto de Mantegna en Italia, por la calidad pictórica de sus obras.

Jonathan Brown. La Edad de Oro de la pintura en España. Editorial Nerea, Madrid, 1990, p.28. El uso de los grabados de Schongauer como fuente de inspiración en España, comenzó con La adoración de los magos que Alejo Fernández pintó para la Catedral de Sevilla en 1508. Según Brown ésta es la primera pintura de los maestros sevillanos de la Edad de Oro que se inspira en un grabado nórdico como fuente de composición.

que lo mira, dirige hacia él su brazo en actitud de amenaza. A ambos lados de Jesús, otros dos torturadores están de pie. Uno le sostiene la cabeza y va a pegarle, el otro tiene un brazo levantado. La gestualidad que en este caso depende seguramente de un modelo, es sin embargo una de las características de la plástica de José Juárez, recurso mediante el cual el pintor intentaba interrelacionar a sus personajes. Este es uno de los elementos arcaizantes que se convierten en una característica de su obra: sobre espacios planos, con poca profundidad, el movimiento de la superficie se logra por la pronunciada gestualidad de los personajes. Además, todavía no se sentía sobre su obra el impacto de la novedad producida por los llamados "pintores reformistas" que en España, incorporaron a las narraciones plásticas un nuevo espíritu más humano y conmovedor.³⁰⁶

Además de la violencia de la escena (un hombre atado y vendado y un grupo que lo golpea) hay un tono oscuro generalizado que aumenta la tensión. Toda la escena recibe luz de una ventana que no puede verse, en el lateral superior izquierdo. Fuente de luz que cae sobre la columna y sobre los marcados perfiles de los personajes. La luz está utilizada como un recurso plástico, pero también con una intencionalidad dramática.

306

Jonathan Brown, op.cit., pp.90-1

El uso de un grabado podía determinar algunas características de su obra, en este caso la utilización dramática de la luz. El empleo de la luz aprendido en el taller de Luis Juárez daba preferencia a una luz generalizada ³⁰⁷ o a la utilización de una fuente de luz que incidía localmente sobre los colores produciendo ese llamativo efecto de destello zigzageante característico de su obra. En cambio, la otra modalidad que coexiste en la producción de José, utiliza varias y arbitrarias fuentes de luz que inciden en el total de la composición logrando un intenso efecto de claroscuro, como en este caso.

Esta tensión entre el uso tradicional de la luz como contraste, parte de la práctica adquirida, y la novedad, - el empleo del claroscuro como recurso dramático- es una de las características de este período y se expresa claramente en las otras dos pinturas de la capilla de Reliquias de la catedral de México. Las telas representan el Encuentro de Jesús con las santas mujeres y La oración en el huerto. En la primera (fig.6) Cristo aparece en el centro de la composición. Su figura es monumental, impresión visual que se refuerza por la manera en que su perfil se recorta contra una columna que funciona como eje compositivo, además de separar el interior del exterior. Este recurso señala además la zona de luz de la zona de sombra, así como a los dos grupos que acompañan a Cristo. Esta manera de

307

Cfr. Rogelio Ruiz Gomar. El pintor Luis Juárez, pp. 113-14

organizar la composición se relaciona con las formas desarrolladas en la pintura madrileña con Vicente Carducho y en la sevillana con Francisco de Herrera el viejo, desde comienzos del siglo XVII.

La imagen de Cristo joven es monumental y sobria, está con el grupo pero al mismo tiempo está aislado. Esto no es una sensación, es una creación visual, lograda con el cerrado modelado de la figura. Las mujeres que comparten el primer plano con la figura de Cristo, están arrodilladas, forman un bloque separado y los hombres que se encuentran detrás de Jesús, de pie, forman otro grupo que tiene una dinámica propia. Hay una gran diferenciación de edades, de tipos físicos, de movimientos y gestos. Es una relación asimétrica en número y en tamaños la que se establece entre los dos grupos divididos por Cristo-columna, que al tiempo que los separa, también los relaciona.

En la forma de hacer los párpados, los ojos, las cejas, tanto en la figura de la Virgen como en los rostros de los personajes jóvenes del grupo del fondo, hay un eco fuerte, muy fuerte aún, de Luis Juárez. No es el José Juárez maduro del San Alejo o de los Santos Justo y Pastor o La Adoración de los Magos, de mediados de la siguiente década, aunque aquí ya hay mucho de lo que luego va a mostrar. En este cuadro se plantea con claridad una característica que va a perdurar durante la corta carrera de Juárez. Las figuras están encerradas en sí mismas y sólo interactúan a partir de la gestualidad. Esa es una de las

características arcaicas de su pintura, que se puede relacionar con una línea establecida desde la escuela sevillana, como producto de la confluencia del arte flamenco con la tradición local. Creo que se relaciona con Francisco Pacheco y se continúa con Zurbarán, con un notable interregno, marcado por los avances naturalistas de Velázquez en sus primeros años sevillanos y la humanización de los personajes de Juan de Roelas. Sin embargo, el aislamiento interior de las figuras, es una de las persistentes influencias flamencas que se reconocen con claridad en la pintura sevillana del siglo XVI. (figs. 7 a 13)

Yo afirmaría que José Juárez se siente más cómodo en la pintura del Encuentro de Jesús con las santas mujeres y que hace una concesión al oficio aprendido en La oración en el huerto. En realidad ninguna de las dos pinturas rompe con las convenciones de la plástica de su época. Pero si bien es posible suponer que en El encuentro..., se está frente a un planteamiento lumínico y espacial similar al que Zurbarán contemporáneamente estaba utilizando en Sevilla, es decir, que está inmerso en el "zurbaranismo", en La oración en el huerto, (fig. 14) recurre a un expediente ya utilizado por Luis Juárez. En esta obra nuevamente la imagen de Cristo está en el centro de la composición, arrodillado frente al ángel que le ofrece el cáliz. En la cara lleva la expresión del sufrimiento propio de la escena: Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz. Una

mano sobre la otra, las cejas levantadas y la mirada suplicante que se dirige hacia el ángel.

Este ángel es como una firma de José Juárez: muy blanco, de mejillas sonrosadas, cabello rubio rizado, está arrodillado y le ofrece el cáliz con ambas manos. Está vestido con una túnica verde y un paño rojo ondea alrededor de su cuerpo, mientras asoma otra falda larga de color morado que apenas deja ver los dedos del pie. Como alguno de los ángeles de La aparición de la Virgen a san Francisco de la Pinacoteca, este ángel tiene las alas multicolores.

Cristo está vestido con los tradicionales colores rojo y azul. A diferencia del Encuentro con las santas mujeres, donde hay varios focos lumínicos, la luz proviene del rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo, desde un espacio dorado, limitado por nubes de trazo muy duro. Esta parte de la pintura puede asimilarse a la del mismo tema de Luis Juárez (fig. 15) que se encuentra en la Pinacoteca.³⁰⁸ Sin embargo, mientras que en esta última obra, la luz juega en el interior de las figuras produciendo violentas modulaciones, en la de Catedral, la luz define volúmenes, los recorta y los separa, es decir, modela las figuras. En el ángulo superior derecho, asoma la

308

Según Rogelio Ruiz Gomar, ésta es la única obra en la que Luis Juárez abandona las tonalidades claras y se abandona a un intenso claroscuro. Cfr. R. Ruiz Gomar, op.cit., p.113

luna entre nubes, creando una discreta luz natural muy discreta, si se compara con la sabia iluminación que Echave Orio hizo en el cuadro del mismo tema que está en la Pinacoteca.

Otra diferencia importante en esta versión es que los apóstoles no están dormidos atrás o a un costado de Cristo, sino que ocupan el primer plano de la composición: parece evidente el tener que reflexionar sobre su sueño, su falta de solidaridad con la situación por la que está atravesando Jesús, su ignorancia y por supuesto, la soledad y el sufrimiento de Cristo. El énfasis de la reflexión está puesto sobre lo humano del dolor de Cristo y lo humano de las debilidades de sus apóstoles.

Hay un interesante juego de colores en los ropajes de los tres personajes del primer plano.

azul	verde	azul
amarillo	rojo	morado

Esta forma de relacionar los colores primarios con los complementarios será manejada por José cada vez con mayor eficacia, así como el efecto de la luz modelando las figuras contra un fondo sobre el que se recortan con contundente masividad.

Los Angeles Pasionarios (figs. 16 y 17) tienen una armónica unidad visual con el conjunto. Sin embargo, se evidencia un fuerte cambio con los ángeles que pintó José

Juárez, que son una de las continuidades que existe en su obra. El tipo físico, la forma de mostrar el cuerpo, el movimiento del ropaje, son formas que difieren sensiblemente del global de los ángeles joséjuaristas. Solamente la cara levantada del que lleva la corona de espinas recuerda por lo menos a dos de los ángeles de José Juárez.

En la Pinacoteca del Templo de la Profesa, se encuentra la Adoración del nombre de Jesús, pintura atribuida recientemente a José Juárez por Rogelio Ruiz Gomar y a la que considero también de esta primera década de trabajo como maestro. (fig.18)

Los dos jesuitas arrodillados frente al nombre de Jesús, están concebidos con impresionante corporeidad, llamativa en esta época entre las figuras de Juárez. Esta forma de plantear los volúmenes en el espacio es un recurso asimilable al "zurbaranismo", pues creo que se puede aplicar en este caso, el concepto de escultórico. Pero esta masividad no tiene ningún juego interior de luz y sombra, ya que son las líneas exteriores las que recortan las figuras del fondo. En el interior, solamente las manos emergen, luminosas y fuertes, entre los ropajes negros de los hábitos. Parece que en esta oportunidad, Juárez no se sintió tentado por el claroscuro interior y prefirió manejar masas oscuras recortándose sobre un fondo que no es totalmente luminoso, sino que va graduándose en luminosidad, hasta llegar al rompimiento de gloria central

de donde emerge triunfante el nombre de Jesús que es al mismo tiempo la identificación de la Compañía fundada por Ignacio de Loyola.

Las letras IHS se recortan en dorado sobre un fondo azul claro y desde allí, las rodean rayos dorados que crean un círculo que se completa con ocho querubines. Querubines que con diferente ubicación de las cabecitas y de las miradas, dan gran movilidad a la escena, cuya misma temática, la adoración, la convierte en un momento detenido, estático.

La presencia de los ángeles establece dos planos o niveles: el celeste, donde ellos están y el terrestre, donde se encuentran los jesuitas. Sin embargo, la cercanía, la relación tan estrecha que existe entre las cuatro figuras, hace pensar (al menos visualmente) en un espacio único y compartido.

El ropaje de los ángeles tiene todo el movimiento que le falta a los hábitos de los jesuitas. Están volando y mantenerse en vuelo hace que sus ropas floten en el mismo sentido horizontal, como sus alas. Este es un arcaísmo que sugiere la presencia de algunas fuentes grabadas. De hecho, la parte superior parece una simplificación de La glorificación del nombre de Jesús de Martín de Vos que se encuentra en la iglesia de Saint James en Amberes. (fig. 19) Digo simplificación pues en la obra de Juárez no aparecen algunos ángeles del registro superior, así como el compromiso del abigarrado grupo del registro inferior -

recurso que utilizó en otras oportunidades -. Ambas figuras angélicas participan de la adoración: las manos juntas el de la izquierda y las manos cruzadas sobre el pecho el de la derecha, posición que también se relaciona con la obra de Martín de Vos, que Juárez pudo haber conocido grabada.

Los rizos rubios y el carácter aniñado de los ángeles les dan una característica peculiar: por un lado, los acerca a los ángeles que representa José Juárez y por otro los aleja, ya que este pintor desarrolla el tipo de angel-adolescente, unos rubios efebos, como los hubiera llamado Francisco de la Maza. A diferencia de sus compañeros, estos ángeles de Juárez están muy cubiertos, no se ve ninguna parte de su cuerpo, excepto las manos y la cara. Y nuevamente esto acerca a la obra a Martín de Vos.

Las caras de los jesuitas tienen el tratamiento característico de Juárez, especialmente el de la izquierda. Una sombra intensa, curveada, rodea la sien y el pómulo y baja hasta la mandíbula. Con el correr de los años y de la experiencia este recurso se va a ir exagerando, de manera tal que llega a convertirse en una ondulante línea oscura que recorre los rostros en forma dramática. Este recurso que ancló y sacó a la luz en México parece derivar de la pintura flamenca. Sin pretender exagerar la importancia de la influencia de Martín de Vos, quiero señalar que hay muchas obras de finales del siglo XVI donde este artista usaba este recurso plástico para modelar los

rostros de los personajes que representaba. El San Agustín fechado en 1570 que se conserva en el Museo de Sevilla muestra con claridad esta característica, así como el aislamiento y concentración del que hablaba párrafos arriba. (fig. 20) En México hay dos importantes obras de este pintor que muestran la utilización de este mismo recurso. Las pinturas que representan a San Pedro y San Pablo que se conservan en la parroquia de Cuautitlán, se supone que están en México desde el siglo XVI por el tipo de ensamblaje que tienen. Además no eran las únicas pinturas de Martín de Vos que habían llegado a México, y su influencia sobre la pintura mexicana ha sido vista y estudiada por Diego Angulo Iñiguez y Francisco de la Maza. (figs. 21 y 22)³⁰⁹

José Juárez evidencia ciertos problemas para resolver el dibujo de las manos, pues en algunos casos tienen unas palmas excesivamente grandes y los dedos se implantan con cierta torpeza. Es llamativa la diferencia de tamaños de las manos. Cabe la duda de que simplemente las enfatizara con una determinada finalidad expresiva. Sin embargo, creo poder demostrar que José Juárez tenía algunas deficiencias en su formación con respecto al dibujo, especialmente del cuerpo humano, pues creo que como la mayoría de los pintores coloniales, no aprendía a dibujar con modelos

309

Francisco de la Maza. El pintor Martín de Vos en México. IIE-Estudios y Fuentes del Arte en México. XXIX UNAM, México, 1971.

naturales. Posiblemente usara los manuales de dibujo que abundaban en Europa, compuestos por grandes repertorios de cabezas y sus partes, así como el resto del cuerpo humano en distintos gestos y movimientos.

Otro punto interesante es la forma de resolver el rompimiento de gloria: las nubes no son duras, no tienen formas definidas, sino que van integrándose con bastante suavidad con el fondo más oscuro.

Una peculiaridad del cuadro es el marco pintado en dorado y negro tal como los de la Capilla de las Reliquias en la Catedral de México.

De esta primera década pueden ser Los desposorios, de colección particular La obra salió a remate en New York en la casa Sothebys y en el catálogo aparece como atribuida a José Juárez. Ya en México, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Angeles la vieron en un taller de restauración y confirmaron la atribución. Vi el cuadro antes de la restauración y no he podido analizarlo después de este proceso. Sin embargo, algunas de las características de la obra, el dibujo de las caras y las manos entre ellas, todavía muestran un cierto apego al trabajo de Luis Juárez.

Algo similar parece suceder con la imagen de Santo Domingo recibiendo el rosario de manos de la Virgen, que se encuentra en el convento de San Francisco de San Luis Potosí y cuyas fotografías me hizo conocer recientemente la doctora Elisa Vargaslugo. No he visto el cuadro, pero aún

en las fotografías se reconoce la masividad de la figura de Santo Domingo, así como la sencillez de la composición y el dibujo de la cara y las manos, que guardan cierta relación con las obras del primer período. La atribución queda pendiente hasta después que pueda realizar un análisis in situ, sin embargo anoto que hay algo en la luz generalizada, así como en la figura de la Virgen, que me molesta un poco. (figs. 22 a 26)

De esta primera década considero también al cuadro firmado que se encuentra en la Pinacoteca y que representa La aparición de la Virgen a san Francisco, del cual además se sabe que procede del convento de San Francisco de la ciudad de México. (fig.27)

En esta obra el espacio está desarrollado en superficie, más que en profundidad. En todo caso, la profundidad se logra con luz y color. No hay ninguna referencia histórica en el entorno que pueda distraer la atención de la narración. La única referencia a la época contemporánea a la obra, es el niño donante, sin embargo, éste le da la espalda a la escena milagrosa, enfatizando aún más la sensación de representación.

Las figuras centrales son la Virgen con el Niño y san Francisco. (fig.28 y 29) La Virgen aparece como una mujer joven y esplendorosa. El niño ofrecido al santo, está representado con un desnudo correcto, de dibujo cerrado y apenas cubierto con una pequeña sábana.

La figura de san Francisco se presenta delgada y pálida, recorrida por un profundo claroscuro que valoriza el gesto de las manos levantadas hacia el niño - a quien va a recibir - y la humildad expresiva de la mirada y del rostro en general. Nuevamente se ve la utilización del recurso de la sombra ondulante recorriendo el rostro del santo.

Rodeando al grupo central -la Virgen entronizada sobre una base de sonrosados querubines y el santo- Juárez representó una corte de fantásticos ángeles mancebos que llenan el espacio de alegre sensualidad. (fig. 30) Son rubios, blancos, sonrosados, fuertes y hermosos. Con grandes alas y atuendos de coloridos brillantes, están ataviados con túnicas enjoyadas, detalle que también es notorio en el calzado que cubre sus pies. Francisco de la Maza señaló la relación de estos ángeles con los de Martín de Vos. (fig. 31) Solamente quiero agregar a esta observación, con la que estoy de acuerdo, que no hay que olvidar al gran Durero. Detrás de Martín de Vos están los grabados y dibujos de Durero y sus contemporáneos, que seguramente circulaban en los talleres de los pintores de la ciudad de México, aunque lamentablemente y a diferencia del caso español, no hemos encontrado aún legados tan impresionantes de carpetas de grabados como en aquel país. (figs. 32-33)

Los ángeles de José Juárez son monumentales, heroicos, pero al mismo tiempo alegres y sensuales, especialmente los

dos primeros de cada lado, (figs. 34 y 35) que al estar dispuestos de frente y espalda, abren y cierran la lectura de la escena milagrosa, a la manera de un biombo. Esta sensación visual se refuerza con la articulación de luz y color de la que hacía mención párrafos arriba.

En brillante primer plano se van perdiendo hacia atrás en un contraste que recuerda algunas obras de su padre y por supuesto a soluciones adoptadas por Francisco de Herrera el viejo. Pero este efecto de contraste gradual se hace violento en las figuras de san Francisco - cuyo cuerpo se recorta sin ninguna debilidad contra el fondo - y los ángeles de izquierda a derecha, de espalda y de frente respectivamente, que repiten el mismo juego de contraste lumínico. También parece inevitable la referencia a los grabados de Bartolomeus Spranger que circulaban a través de la obra de Goltzius, donde este recurso de contraste gradual -como a manchones- es muy evidente. (figs. 36 y 37)

Las telas se sacuden por el viento sobrenatural de la aparición y se sostienen en caprichosas formas quebradas en múltiples pliegues. Líneas largas y profundas, cortas y superficiales, atrevidas diagonales, conforman un voluptuoso conjunto. Sensualidad que hubiera aumentado, sin ninguna duda, si los cuatro putti juguetones que tiran flores desde el rompimiento de gloria, (fig. 38) hubieran estado completamente desnudos. Pero Juárez, artista de su tiempo al fin y al cabo, los cubrió púdicamente y sólo uno de ellos, el primero de la izquierda, muestra su trasero

sin ningún pudor. Rojo, azul, amarillo, verde, mejillas sonrosadas y movimientos que se acercan a la gracia del juego, hacen de estos putti, los más atractivos que pintara José Juárez. El dibujo de alguno de ellos es más feliz, como el de verde, que llena el ángulo derecho de gran dinamismo.

La separación entre cielo y tierra es muy clara: la parte baja que corresponde a la tierra está ocupada por la aparición milagrosa de la Virgen a San Francisco y por el grupo de ángeles que rodean la escena, así como la parte alta está destinada a albergar al rompimiento de gloria. Pero también es posible hablar de zonas claras y oscuras, de zonas luminosas como la superior donde el gran rompimiento de gloria señala el hecho milagroso y crea profundidad. Así pueden diferenciarse dos zonas muy definidas: primer plano y algo más de la mitad del cuadro ocupado por un vibrante juego de luz y sombra interior que genera una articulación entre las figuras y un segundo plano donde el rompimiento de gloria genera un espacio central iluminado plenamente y dos laterales oscuros. En la obra grabada flamenca del siglo XVI que sabemos que circulaba con gran liberalidad tanto en España como en América, es común la separación de cielo y tierra así como la presencia de traviosos angelitos que establecen la relación entre ambos mundos.

Esta sensación de profundidad también está creada por la forma de disponer las figuras en el espacio,

especialmente los ángeles: siete del lado izquierdo y dos del derecho. La articulación por medio de la luz se refuerza por la gestualidad que organiza un ritmo de comunicación por el color y la definición del dibujo, además del tamaño.

Es posible que en el global de la obra de José, éste sea uno de los cuadros con mayor uso de color: frente a una tonalidad que gira entre el gris y el pardo, con combinaciones de rojo y verde, aquí hasta podría hablarse de una cierta audacia cromática. Combinación multicolor bastante extraña en el conjunto de la producción de José Juárez. Juego cromático que hace más atractiva a esta pintura, aunque todavía conserva viejos recursos de iluminación: en el ángel del primer plano de la derecha el rosa está iluminado con amarillo, siguiendo las fórmulas manieristas de Echave Orio. Detrás de este ángel, otro viste de verde. Del lado izquierdo combina el amarillo-naranja, con verde, con violeta y atrás azul. Interesante combinación de primarios y complementarios, que se verá cambiar en la siguiente década.

azul verde
amarillo-naranja violeta
verde

La Virgen está lujosamente ataviada, su cabello es rubio, como el de los ángeles y los querubines. Un rico broche cierra la capa de María, que no es la única que lleva joyas, también lo hacen los ángeles, quienes lucen broches

en los cuellos, las mangas y las botas. Esto enfatiza aún más la diferencia del grupo divino con San Francisco, cuyo pelo es negro, así como el bigote, la barba y las cejas y además el hábito tiene el borde de las mangas y la capucha raídas. El cordón que lo ciñe cae al suelo y se convierte en una flor más al lado de las otras que tiran los putti desde el cielo. Flor de obediencia, castidad y pobreza, ofrecida, como las otras, para el servicio y gloria de Dios.

La humildad del hábito franciscano está acorde con la imagen general del santo. Su rostro tiene los pómulos muy altos y marcados por la huella de la abstinencia y la penitencia. Los ojos están rodeados por aureolas de color violeta y la mirada se eleva hacia la Virgen y el Niño con expresión de humildad. La gestualidad total del cuerpo refuerza esta impresión, porque está de rodillas y porque ambas manos se acercan al Niño, pero no lo tocan.

La expresión de la Virgen, en cambio, es de gran tranquilidad y dulzura. La madre que entrega a su hijo con tanta confianza, que extiende sus brazos en entrega absoluta, no deja el mínimo margen para especular más acerca de la importancia del personaje arrodillado. San Francisco merece, de parte de la Virgen, una total confianza como para hacerle entrega de lo más preciado que existe para cualquier madre: el cuerpo pequeño y frágil de su hijo. El Niño está desnudo, lo cual acentúa esta idea de fragilidad. Esta relación entre el que entrega y el que

recibe, está creada visualmente por una elipse formada por los brazos extendidos (los de la Virgen y los de San Francisco). En medio de ella está el Niño, que ve con complacencia a quien lo espera con los brazos abiertos.

La expresión y la gestualidad de los ángeles es diferente: sus miradas y sonrisas ante el hecho milagroso, así como el juego de sus manos que lo señalan, refuerzan ese carácter: el milagro, la sorpresa, lo sobrenatural del hecho, aún cuando también ellos son personajes sobrenaturales. Participan, acompañan, nos introducen, crean un espacio dentro del espacio, pues al rodear a la Virgen, al Niño y al santo, crean un lugar sagrado, escenario del milagro: los pies del ángel que está de espaldas nos llevan hacia adentro, los pies del ángel de la derecha, nos sacan de él.

Los querubines no son un elemento de ornamentación que pueden estar o no en el cuadro: su presencia tiene un sentido, que es el crear un micro espacio para acompañar a la Virgen. En la parte baja, refuerzan el sentido de aparición, porque de esa manera arman un trono celestial que impide que la Virgen toque la tierra: siete son las cabecitas aladas de mejillas sonrosadas y rubios rizos que forman este grupo. En la parte superior, así como la aureola de la Virgen se remata con estrellas, un círculo formado por los querubines, forman una aureola mayor. Una alternancia bien pensada acentúa la creación de este micro espacio pero no lo cierran más que virtualmente.

Lo cierto es que desde este gran espacio luminoso en la parte superior, salen rayos de luz, que iluminan plenamente el cuerpo del angelito que vuela envuelto en un paño amarillo, así como la cara de la Virgen, pintado con ese color blanco perla que es característico en José Juárez. En esta obra se muestra nuevamente la forma en que este pintor colocaba fuentes arbitrarias de luz que lograban dar un efecto espectacular sobre las telas. La utilización de la luz como un recurso dramático, distinto de la realidad, pero intensificando su efecto.

Pero hablando de realidad y representación, algo más, o alguien más nos recuerda este carácter y lo refuerza: en la parte baja del cuadro, un niño da la espalda al fantástico acontecimiento (fig. 39), no participa de él, está en otro plano de la representación y nos recuerda que la pintura fue hecha a devoción de su padre, Alonso Gómez. El niño está pintado con cuidado, la tela es rica y tiene aplicaciones de perlas y encajes. Recuerdo ahora lo que señala Elisa Vargaslugo con respecto al retrato de niños: parecen "niños agrandados", son acartonados y artificiales, con rostros serios y trajes aseñorados.³¹⁰

El donante, Alonso Gómez, no aparece en el cuadro, sino su hijo y su ubicación no sigue los cánones establecidos. De alguna manera, como señala Vargaslugo, en

310 Cfr. VargasLugo, Elisa, "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana" en Estudios de pintura colonial hispanoamericana, pp.47-63

las pinturas novohispanas conocidas hasta ahora donde aparecen donantes, el espacio privilegiado es uno de los ángulos inferiores, derecho o izquierdo, donde el o la donante aparece de medio cuerpo.³¹¹ Aquí el niño - representando a su padre - aparece de cuerpo completo y en un lugar preeminente. Habría que pensar si existe una relación entre el tema - la Virgen entregando el Niño a san Francisco - y el retrato del niño-donante, al que quizá también el padre estaba poniendo bajo la protección directa del santo. De todos modos, su posición central habrá impedido olvidar a quienes veían diariamente la obra - los frailes del convento de San Francisco - que ésta era un regalo del generoso Alonso Gómez.

Un elemento de gran importancia que no mencioné todavía es el espacio virtual que forman las alas de los ángeles, que como agudas lanzas, recorren el fondo luminoso y marcan una dirección opuesta a la de la escena central, pero al mismo tiempo, señalan ese espacio sagrado. No deja de llamar la atención, el azul intenso de las alas del quinto ángel de la izquierda, quien también está muy concentrado en la escena y esboza una suave sonrisa.

En el Museo Soumaya se encuentra un San Agustín que está firmado en el ángulo inferior izquierdo, al que también considero de este primer período. (fig.40) Este

³¹¹ Cfr. VargasLugo, Elisa, "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana" en op.cit., p.45

cuadro fue analizado por Francisco de la Maza, quien afirmó que es una de las obras más importantes de José Juárez. La escena representa un pasaje de las Confesiones en el que San Agustín narra una visión, durante la cual Cristo y la Virgen le dan como alimento su sangre y su leche, respectivamente.

Es una pintura de formato pequeño quizá dedicada a la devoción particular. Permite suponer que hubo otras dedicadas a este tipo de representaciones de devoción privada, que no se han conservado o que se conservan en colecciones particulares y que todavía no se han dado a conocer (tal como la Dolorosa de reciente aparición)

El hábito negro de san Agustín, propio de su orden, se recorta contra un fondo más claro. Pero sin duda el rostro y las manos destacan del conjunto por varios motivos. En la cara se ve la construcción característica de Juárez, con rasgos finos pero bien definidos. Precisión en la pintura de la barba y el pelo y sombras laterales con movimiento ondulante que le dan cierto ascetismo al marcar de manera pronunciada las formas hundidas del pómulo. La mano que descansa sobre el pecho, de dedos finos y huesudos, cuyas articulaciones están fuertemente marcadas, contrasta con la que se abre con la palma hacia arriba. En muchas obras de José se ve este tipo de manos, con palmas anchas, grandes y redondeadas.

Es interesante comparar esta pintura con otra de tema similar, Visión de San Bernardo, firmada por Juan de Roelas

en 1611. (fig.41) La Virgen con el Niño están entronizados sobre un banco de nubes y querubines, mientras alimenta con la leche que brota de su pecho al santo que se encuentra de rodillas frente a ella. La importancia de ambos personajes está equilibrada en el conjunto de la composición, tanto por posición como por tamaño. En el caso mexicano, Cristo y la Virgen ocupan un ángulo de la tela y la relación mística se establece con cierta timidez.

La primera década de trabajo profesional de José Juárez se caracteriza por el conflicto entre la tradición y la modernidad. El joven maestro era heredero de un taller y de un nombre que gozaba de prestigio, y con esto heredó también una tradición plástica. Tradición visual que compartía con la clientela novohispana, conservadora y celosa de la ortodoxia.

2. LA SEGUNDA EPOCA: DE 1650 A 1660

Considero que el Martirio de San Lorenzo de la Pinacoteca marca el inicio del segundo período, caracterizado por un discurso plástico monumental y grandilocuente, donde se encuentra el núcleo más importante de las obras firmadas y fechadas por José Juárez.

El Martirio de san Lorenzo es una obra tradicionalmente atribuída a José Juárez. (fig.42) Procede del convento de san Lorenzo, de donde fue sacada cuando se

realizaron las obras de adaptación del edificio a su nueva función de sede de la Escuela de Artes y Oficios.

Si esta pintura se encontró en el convento de San Lorenzo, es posible suponer que se hubiera pintado para ese lugar. En 1644 se construyó una iglesia pequeña para que diera servicio mientras se levantaba la otra. La nueva iglesia dedicada a san Lorenzo se fabricó a costa de los bienes de Juan Fernández de Río Frío, de quien era albacea el Bachiller Juan de Chavarría. Luego de ver la planta de la iglesia y el lugar donde se levantaba, el cabildo de la catedral metropolitana, autorizó en ese mismo año, la colocación de la primera piedra.³¹² La iglesia del convento de San Lorenzo se bendijo el lunes 11 de julio de 1650, con la asistencia del arzobispo y la bendición del doctor Pedro de Barrientos. Con una solemne procesión, la iglesia de San Lorenzo fue dedicada el sábado 16 de julio de 1650.³¹³

La atribución de esta pintura a Juárez ha sido aceptada por Diego Angulo, Manuel Toussaint, Martín Soria, Rogelio Ruiz Gomar y muchos otros estudiosos que vieron en ella ecos de pintura española - Roelas- y de pintura italiana -Guercino-, atribución que comparto parcialmente. Para mí ha sido una de las obras más conflictivas para analizar y en el desarrollo de la investigación me incliné

312 ACMe. Actas capitulares. Sesión del 15 de abril de 1644, f.342v y 22 de abril de 1644, f.345 v.

313 Gregorio M. de Guijo, Diario 1648-1664, México, Editorial Porrúa, 1986, pp.112-13

sucesivamente por José Juárez y López de Arteaga, una y otra vez. Es sin duda, una obra desconcertante en la producción global de Juárez. Lo que desconcierta es que pudiera resolver el problema del espacio compositivo con una maestría que hasta ese momento no había demostrado. A partir de esta observación y de algunas otras que voy a analizar, surgió la hipótesis de una autoría compartida con Sebastián López de Arteaga, que desarrollo a continuación.

Los intentos de crear un espacio plástico realizados durante la primera década de trabajo de Juárez, mostraban una cierta debilidad constructiva que éste disimuló hábilmente con el recurso de perforar el espacio hacia atrás o hacia arriba con un rompimiento de gloria. Recurso eficaz que en otras oportunidades reemplazó con el agrupamiento de las figuras en registros y cierta ampulosidad en la gestualidad que imprimen dinamismo a la composición.

Sin embargo, en el Martirio de San Lorenzo, el compromiso se resolvió en parte con el uso de un grabado que ya había sido utilizado por Andrés de Concha para la obra del mismo tema que está en la Pinacoteca. (fig.43) La coincidencia de la postura general del cuerpo, así como la inclinación de la cabeza y el movimiento del brazo muestran claramente una fuente común. Del mismo modo, la presencia del hombre que carga leña y que se encuentra en medio de la composición. Sin embargo, la obra de Concha resulta modesta y reducida frente al despliegue que se realiza en ésta.

Creo que la diferencia está por una parte en la utilización de varias fuentes y no de una sola, en una interesante combinación, y por otra, y ésta me parece fundamental, en un nuevo sistema compositivo.

Como ya dije, se han hecho muchas observaciones sobre esta pintura, y se ha puesto mucho énfasis en la relación con el Martirio de San Andrés de Juan de Roelas. (fig.44) Relación que no descarto porque creo que el sistema compositivo utilizado en esta obra depende de la pintura sevillana de principios de siglo XVII, tradición en la que se formó Arteaga, recibido como maestro de pintor en Sevilla en 1630. La división en dos registros de cielo y tierra con la escena principal en el centro de la composición ocupado por protagonistas de gran solidez y masividad.

Sistema que no está lejano a Rubens y que él mismo utilizó en muchas ocasiones. Encuentro además en esta obra una interesante relación con la del mismo tema pintada por Rubens, que a la vez está basada en El martirio de San Lorenzo de Tiziano, de la cual hay tres versiones diferentes. (figs.45 y 46) Dos de ellas, la de la iglesia de los jesuitas en Venecia y la del Escorial, pueden haber sido vistas por Rubens. La tercera versión es un grabado de la obra de Tiziano hecho por Cornelis Cort. (fig.47) Esta es la que me interesa especialmente para este cuadro, porque hay una gran relación entre los ángeles de Cort y el que está de pie detrás de San Lorenzo. Sin embargo, en el

grabado de Cort, detrás del santo está un hombre viejo y fuerte que lo detiene de los brazos. Esta es una de las diferencias iconográficas importantes: en las versiones de Tiziano y sus derivadas, san Lorenzo tiene el cuerpo retorcido por el movimiento, hay una cierta resistencia al suplicio. En cambio, en la versión de México, la actitud del santo es muy tranquila, más aún que en la versión de Andrés de Concha.

El grabado de Cort está fechado en 1541 y dedicado a Felipe II. Las figuras principales en el primer plano siguen la composición de la versión de Venecia, mientras que la parte superior sigue la versión del Escorial. Sin embargo, cierta simplificación en el fondo, hace suponer a los críticos, la existencia de un dibujo preparatorio de Tiziano.³¹⁴

La pintura de Rubens se considera de alrededor de 1612 o 1615 y el grabado que hizo Lucas Vorsterman de dicha pintura, está fechado en 1621. (fig. 48) La composición y las figuras tienen la calidad plástica y monumental y la fría coloración local que son típicos de la pintura de Rubens, del período alrededor de 1615.³¹⁵ O existe un grabado que utilizó ambas fuentes - que era una práctica muy frecuente

314 Haarold Wethey, The paintings of Titian, London, Phaidon, 1969, p.140

315 Hans Vlieghe, Saints, Vol.VIII-2, en Ludwig Burchard, Corpus Rubenianum, London New York, Phaidon, 1973, pp.107-109, fgs. 71, 72 y 73.

entre los grabadores, quienes además volvían a firmarlo como propio - o tenemos que pensar que Arteaga conocía los dos grabados y él mismo realizó los cambios. Por supuesto que esta hipótesis resulta más atractiva.

Dejo apuntadas dos coincidencias que me han llamado poderosamente la atención: una de ellas es el tipo de tratamiento de desnudo del san Lorenzo, (figs. 49 y 50) que parece muy similar al del cuerpo de Cristo en la cruz de Arteaga que se encuentra en la Pinacoteca. La otra es la coincidencia en los apellidos del donante de este último cuadro, con el albacea de los bienes que posibilitaron la construcción de la nueva iglesia de san Lorenzo.

A partir de todas estas observaciones, volví a ver la obra desde la perspectiva de una autoría compartida. Esta hipótesis se afianzó con la relación entre la fecha de la dedicación de la iglesia de San Lorenzo en 1650, la muerte de Arteaga de 1652, y el primer cuadro firmado posterior de José Juárez, que es el San Alejo de 1653. La hipótesis es que la obra fue encargada a Sebastián López de Arteaga, quien trazó la composición y comenzó la obra, posiblemente la parte central con el cuerpo del santo y el ángel que lo sostiene, así como los ángeles músicos que forman una gloria única en la pintura colonial. (fig. 51) La muerte de Arteaga en 1652 debe haber dejado la obra sin terminar y el encargo de hacerlo recayó sobre Juárez, de quien es el grupo de hombres a izquierda y derecha, (figs. 52 y 53) así como el fondo debajo de los querubines y quizá el que atiza

el fuego y el niño que mira al espectador. Esta participación de Arteaga y Juárez explica, desde mi perspectiva, las diferencias visuales que se establecen dentro de la obra y también las marcadas diferencias con otras obras de Juárez. Pero lo que me parece fundamental es que también a partir de ahí, José gana en audacia compositiva, en el conocimiento de la escala y el emplazamiento de las figuras en la bidimensión y se lanza a otra época de su carrera.

En este nuevo esquema de componer se encuentra San Alejo, obra que estaba firmada y fechada en 1653, como fue vista por José Bernardo Couto en los claustros de La Profesa. (fig. 54) Sin embargo, la obra estaba perdida desde 1947, cuando Manuel Toussaint dio la alarma en las notas que escribió para la edición del libro de Couto. Recientemente ha sido recuperada -1994- e integrada a las colecciones de la Pinacoteca, en cuyas bodegas estuvo durante todos estos años debido a la desidia de burócratas de la cultura.

El santo está en el centro de la composición, parado sobre una base, guardando una estrecha relación visual con esculturas italianas del siglo XVI. (fig. 55) La sombra de Mantegna no desaparece de mi imaginación y saber de la importancia que tuvieron los grabados de su obra, acentúan la posibilidad de establecer un nexo con esta escuela. Incluso poder pensar en un préstamo de alguna imagen de San Roque, mucho más popular en Italia y con quien san Alejo

guarda relación iconográfica al aparecer como peregrino. En efecto, el santo está vestido con una túnica corta y lleva en la mano izquierda un rollo y en la derecha un báculo de peregrino.

Detrás del personaje principal, en una arquitectura de arcos con gran profundidad, se desarrollan tres escenas, de las cuales, una es la que muestra al santo acostado bajo el arco de la escalera. La escena inmediatamente superior a ésta, representa el momento en que se anuncia la muerte del santo, mientras su padre oía una misa celebrada por el papa Inocencio I y a la que también asistía el emperador Honorio. La tercera, en el lateral izquierdo, transcurre en la calle donde hay muchos soldados.

Realicé el análisis de la obra cuando se encontraba en proceso de restauración (fig. 56) y por lo tanto me refiero a las partes más conservadas del cuadro -aunque no intactas- éstas son: la figura del santo, cuya parte superior es la más original: desde arriba de las rodillas, donde cae la borla que sujeta la capa, parte de las dos manos, la capa y los hombros, parte de la cara y el ojo izquierdo, la aureola. De las dos escenas laterales, la arquitectura de la derecha y los personajes de la izquierda, son los más intactos. Los personajes del fondo, como los de las escenas de martirio de Los santos Justo y Pastor, están pintados con calidad abocetada, de pincel ligero, contrastan con los perfiles cerrados del santo del primer plano.

La arquitectura de la derecha, está bien construída: arcos, ventanas, columnas con columnillas adosadas, óculos, generan un interior fantástico. La escalera que no se sabe dónde termina, crea una profundidad similar a la que del lado izquierdo origina el paisaje montañoso de perfiles azules. Los personajes de la izquierda están vestidos de acuerdo con la moda de principios del siglo XVI.

El santo lleva una túnica gris, atada a la cintura con un lazo blanco con dibujos, de manga larga. El resto de la vestimenta está combinada entre rojos y verdes, combinación por la que Juárez siente especial predilección. La cabeza del San Alejo es de lo mejor de José Juárez, de rasgos finos y nobles, ojos en blanco, boca roja carnosa, barba, bigote y pelo castaño, frente despejada y luminosa. Las manos son grandes y fuertes y están a tono con el tipo heroico del personaje. La figura se recorta claramente contra el fondo donde, en los espacios laterales, la narración funciona con personajes realizados con un pincel ligero, de trazos rápidos y dibujo abocetado de gran calidad. Estas escenas se relacionan claramente con las ventanas laterales de los Santos Justo y Pastor.

La figura de San Alejo se recorta contra una columna oscura y recuerda a las figuras de Zurbarán en cuanto a su posición y los contrastes de luz y sombra tan fuertes. Tanto Zurbarán como Velázquez en su primera época sevillana, recurrieron a esta fórmula (fig.57)

A los pies del santo, hay una serie de objetos que hablan de su renuncia a las riquezas. Esta zona del cuadro estaba totalmente destruída y se ha recuperado en el proceso de restauración.

En el centro de la parte superior, hay un rompimiento de gloria que ilumina la cabeza de san Alejo, que también recibe luz desde la aureola de atrás. El lado derecho del cuadro representa una arquitectura que tiene múltiples focos de luz natural a partir de puertas, ventanas y óculos. El santo está en un interior muy oscuro, porque se recorta contra un pilar de base cuadrada, completamente oscurecido, pero, como en la pintura de Zurbarán a la que se hacía referencia, hay una cierta ambigüedad entre interior y exterior. El exterior izquierdo tiene una luz pareja, del día. Sin embargo, cada personaje, (especialmente notable es este detalle en las piernas de los soldados), arrojan una sombra bastante remarcada en el piso, como si recibieran luz desde un foco exterior. San Alejo está iluminado también por otra fuente de luz que no es el rompimiento de gloria, sino otra, situada fuera del cuadro, en el ángulo superior izquierdo. El recurso de utilizar múltiples y arbitrarios focos de luz, es usado nuevamente con la intencionalidad de modelar y modular a las figuras con luz y lograr una mayor intensidad emocional en la narración.

Como en otras obras de Juárez, predominan los colores gris, rojo y verde, aunque con alguna mayor intervención de

azules (especialmente en el paisaje) y algunos tonos claros, combinados de tal modo que dan la impresión de mucho color. Sin embargo, estamos ya frente a la paleta reducida de José Juárez, que va a ser una de las características de la pintura de esta década de producción.

Vinculado históricamente a San Alejo se encuentra el cuadro de Los santos Justo y Pastor. (fig.58) La mayoría de los autores que han estudiado estas obras no dudan en establecer una estrecha relación entre ambas. Por una parte porque se sabía - y se había visto y también fotografiado - que compartían el marco en el claustro de La Profesa. Además, porque el consenso las señalaba como las obras de más calidad dentro de la producción de José Juárez.

Algún autor vio como arcaico el recurso de la narración del martirio en las ventanas laterales, aunque creo que si bien la idea de la narración simultánea es muy antigua en las artes visuales, en este caso, como en el anterior de San Alejo, las escenas narrativas se lograron a partir de la ruptura del espacio plástico, lo que implica el manejo del concepto de tridimensionalidad y ésta es una diferencia fundamental con la narración simultánea establecida en bandas o en registros. (fig. 59) Con respecto a la simultaneidad de la narración, por medio del cuadro dentro del cuadro, la escena representada ya no es unitaria sino simultánea. Este es un recurso, ampliamente

estudiado por Julian Gallego,³¹⁶ que el barroco recibió del manierismo. Aunque mientras en este estilo, la simultaneidad puede llegar a ser caótica, en el barroco se ordena, ganando en contundente efectividad.

El estudio de esta pintura es particularmente interesante pues es uno de los pocos casos en los que se ha detectado una fuente parcial de inspiración. La parte superior de la composición, donde se encuentra el rompimiento de gloria con los ángeles, fue identificada por Diego Angulo con la obra de Murillo que se conserva en el Museo de Estocolmo, en Suecia, Las dos trinidades, donde aparece el ángel que en la pintura de Juárez ocupa el ángulo superior derecho, pero en este caso, invertido. Angulo lo remite al modelo de La adoración de los pastores de A. Bloemaert que se conserva en el Museo del Louvre y que está fechado en 1612. Concluye que este cuadro u otro o un grabado del mismo debía circular por Sevilla por esa época, porque nota la utilización que hizo José Juárez en la obra de la Pinacoteca que estoy analizando.³¹⁷

Este grabado que sirvió de fuente para Bloemaert, para Murillo y para la parte superior de la pintura de José Juárez, fue realizado por Christoffel Van Sichem (I o II ?)

316 Julián Gallego. El cuadro dentro del cuadro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, pp.87-93 y Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pp.255-268.

317 Diego Angulo, Murillo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981; Vol.II, pp.172-73.

para una Adoración de los pastores. Esto habla de la utilización de más de un grabado como fuente de inspiración para esta composición. (fig.60) De la difusión de los grabados de Van Sichem no puede dudarse, pues años más tarde sería Juan Correa quien los usara para la obra de Cristo en la prensa de vino.³¹⁸

Resulta sumamente interesante ver la serie de grabados que realizara Fray Melchor Prieto en 1622 y que aparecieron en Madrid con el nombre de Psalmodia Eucharística. Las quince estampas están dedicadas a la representación visual del misterio de la Eucaristía, tema de capital importancia para la Iglesia de la Contrarreforma. Los grabados están firmados, nueve por Alardo de Popma, cinco por Juan de Courbes y uno por Juan Schorquens. En la Exaltación de la Comunión de Juan de Courbes, me interesa señalar que en la parte de atrás se abre una ventana y por allí se ve un acontecimiento relacionado con la escena principal. (fig.61) En La adoración del cuerpo místico de Cristo, se abren dos ventanas como las que se ven en la pintura de los santos Justo y Pastor, y a través de ellas se narran pasajes relacionados con la historia central.³¹⁹ (fig.62) El esquema

318 Agradezco esta información al Dr. Custavo Curiel, que fue quien localizó ambos grabados, que pueden verse en Hellmut Lehmann-Haupt, An introduction to the Woodcut of the seventeenth century, New York, Abaris Books, 1977, p.71 y figs. 49 y 47 respectivamente.

319 Juan Carrete-Echeca Cremades-Valeriano Bozal, El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis Historia General del Arte Vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987. figs. 423 y 425 y pp.297-98

de este grabado guarda una fuerte relación visual con la obra analizada y supongo que cuando un pintor trabajaba con partes de grabados, alguno de ellos podría servir de fuente para el esquema compositivo y no para las figuras, como podría ser este caso:

Es realmente interesante el tratamiento que el autor hace de la luz: profundos acentos de claroscuro otorgan a la escena la dramaticidad que no le brindan ni las figuras en su serenidad; ni el martirio, -en sus dos escenas fundamentales- por ubicación.

La luz actúa como agente modelador de las figuras del primer plano y las vigorosas modulaciones en las figuras de los ángeles contrastan con la luminosidad pareja de los santos niños y del fondo. La zona más luminosa del cuadro es la superior, desde las bases de las ventanas hacia arriba. La parte inferior resulta cualitativamente más efectiva por su intencionalidad dramática, ya mencionada. Hay una multiplicidad de focos de luz, ubicados en distintas partes del cuadro, observación que difiere totalmente a la que hiciera Marcus Burke sobre la existencia de una sola fuente de luz enfocada. Si esto fuera así, habría gran cantidad de efectos de sombra que no tendrían razón de ser. Hay distintos tratamientos de la luz en los registros superior e inferior y detrás de la oscura pantalla arquitectónica.

El dibujo es correcto aunque hay algunos evidentes errores en la construcción de los escorzos de los ángeles

volando. (fig. 63) El compromiso del dibujo superó las capacidades de José. El hombro del ángel de la izquierda y su pierna adelantada son un fracaso. Lamentablemente no pude localizar los grabados que sirvieron de fuente para esta parte de la composición, pues como también en ellos eran frecuentes las deficiencias de dibujo, no se puede saber si los errores son el resultado de la copia o de su formación. Sin embargo, el tipo angélico y las posturas remiten inmediatamente a Martín de Vos (fig. 64)

Las escenas narrativas laterales están realizadas con un trazo ligero y una calidad abocetada, tratamiento que, como ya se indicó, también fue utilizado en el cuadro de San Alejo y que relaciona visualmente estos dos cuadros de la Pinacoteca. (fig. 65) De alguna manera también se relaciona con obras grabadas a partir de dibujos de Martín de Vos, donde a partir de la suavidad en la incisión gana en calidad de apunte. La traducción de esto en pintura es la calidad abocetada.

Es interesante comparar la diferencia de tratamiento de los paños en los distintos grupos. En los trajes de los niños, las telas caen con humildad, en pliegues verticales, con poco movimiento. (fig. 66) Los ropajes de los ángeles que los coronan, insuflados de aire, como si estuvieran manteniendo los cuerpos angélicos junto con las alas de movimiento airoso, flotan y se curvan con delicadeza, sin dejar de ser enérgicos. En los paños de las narraciones del fondo, el pincel se adaptó con maestría a las necesidades

de un recordatorio ligero, rápido, así las telas comparten la misma plasticidad en las dos composiciones laterales. Es evidente la preocupación por las texturas, logradas no solamente con el brillo, sino también con la sensación visual de peso de las telas.

Con diestros escorzos se perfilan los putti y el ángel de la parte superior, que parece estar descendiendo a la izquierda y cuyo pie, con clara intencionalidad naturalista, se introduce en el espacio abierto por la ventana. (fig. 67) En el otro ángel los paños se aquietan un poco, tratando de serenar la fuerte diagonal marcada por un rojo de alta saturación: nada lo turba en su adoración del Cordero Místico, ni siquiera el travieso angelito que parece descolgarse de su túnica.

La parte inferior está trabajada con valores medios y bajos: predominio de grises de distintos grados de saturación. En los cuatro ángeles, los colores son más saturados, en una interesante combinación de colores primarios y sus complementarios.

Verde<----->Rojo

///

Rojo <----->Amarillo

La diagonal roja (///) de alta saturación, se compensa magistralmente con color y movimiento: en la parte inferior, con un amarillo de alta luminosidad y el escorzo de un ángel que avanza; en la parte superior, las alas del ángel cortan el movimiento ascendente logrando el efecto

óptico deseado: la vista recorre el círculo de nubes y ángeles y llega al otro ángel cuyo movimiento es descendente y su color complementario. Colores fríos y cálidos, primarios y complementarios; valores altos y bajos: el cuadro de José Juárez es una auténtica lección de color.

Si consideráramos válida esta opinión de Francisco de la Maza: "las personalidades de los pintores coloniales se logran conocer por el color, el dibujo, la expresión, los personajes y la época", ³²⁰ ésta sería una buena obra para ejemplificarla. A pesar de los errores señalados, hay una general corrección en el dibujo, un sabio manejo del color, una magnífica utilización de las luces, elementos que en esta única obra, servirían para definir a José Juárez como una de las grandes figuras del arte colonial mexicano.

Las flores juegan un papel importante en este cuadro, como en otras obras de Juárez, aunque también disiento con Marcus Burke en que las flores esparcidas por el piso, sean un recurso derivado de Zurbarán, ya que hay muchos ejemplos anteriores donde se puede ver el mismo uso, como en obras de Juan de Roelas o de Rubens entre los más prestigiosos. (fig. 68) Además de las coronas de flores que los ángeles están colocando sobre las cabezas de los niños, desde la gloria en la parte superior, otros ángeles arrojan flores:

320 . Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando, p.1

éste es uno de los elementos que unen, por medio de su continuidad, la parte superior y la inferior, claramente separadas en esta composición.

Existe una estrecha relación entre el Cordero, representando el sacrificio de Cristo y los niños mártires, relación simbólica que está remarcada compositivamente por compartir un eje central en el que confluyen las líneas organizativas del espacio plástico.

Los niños están ubicados detrás de un muro bajo, en el centro de un espacio que se cierra con las ventanas y la pantalla arquitectónica del fondo. Es la conformación de un espacio sagrado, donde se realiza la coronación de los mártires por parte de los ángeles. Por esta relación que existe entre el sacrificio de los mártires con el de Cristo, no había altar (donde se renueva cotidianamente el sacrificio, en la misa) que no tuviera sus reliquias. Al considerar estos elementos, podría pensarse que los muros bajos están funcionando a la manera de antepecho de altar, para remarcar el respeto y la reverencia que se deben al espacio sacrosanto y misterioso donde se consagra el sacrificio de los mártires. Hay que recordar que la Compañía de Jesús fue particularmente insistente en el culto a los mártires y a las reliquias.

En este sentido, las dos obras, San Alejo y Los santos Justo y Pastor comparten el aislamiento de sus protagonistas. Detrás de San Alejo se cuenta su historia, es humano, tiene padres, duerme. Pero el primer plano de la

composición, aquél al que se acerca el espectador, lo muestra parado sobre una base, es una escultura. Justo y Pastor son dos niños pequeños y frágiles en los laterales de la composición, donde se lleva a cabo el martirio. Pero en el altar, son gigantes, fuertes. El carácter heroico de ambas representaciones debe haber sido parte del encargo de los jesuitas, que querían estimular a sus alumnos con la imitación de los mártires cristianos. Hay que recordar que en esos claustros también se localizaba El martirio de san Aproniano de Baltasar de Echave Orio, aunque las intencionalidades de ambas obras se muestran claramente diferenciadas.

Una característica común a las dos obras, es la madurez del zurbaranismo, expresada en la división en registros; el uso de la pantalla arquitectónica para separar interior y exterior, separación reforzada por el uso de la luz; el carácter escultórico de las figuras. El de estos cuadros es ya un estilo digerido, sólido, construido internamente con fuerza, aceptado y corregido, pasado por el tamiz de la visión personal y social.

Es evidente que existen conquistas comunes en San Alejo y en Los santos Justo y Pastor: la situación central de las figuras, a partir de las cuales se desarrolla la anécdota; la ruptura del espacio plástico creando ambiguas relaciones exterior-interior; las buenas construcciones perspectivas que en ambos casos plantean problemas difíciles de resolver, y por último, la oposición de masas

claras y oscuras, de figuras recortadas claramente del fondo.

Cuando vi El Calvario por primera vez, la pintura todavía estaba en el coro de la iglesia de La Profesa y sus condiciones de conservación eran bastante malas. Parte de las fotografías en blanco y negro que acompañan este texto fueron tomadas en esa oportunidad. (fig.69) Desde hace unos años, la obra restaurada se encuentra colocada en la parte superior del muro lateral derecho de dicha iglesia y tiene la forma de un rectángulo. A pesar de la restauración aún se pueden ver con claridad las huellas de la curva en la parte superior, lo que permite suponer que originalmente fue un medio punto. Es notable cómo ganó la pintura cuando se convirtió en rectángulo. Siguiendo las líneas del medio punto, el abigarramiento de las figuras era evidente, se sentía la falta de espacio, casi la tortura del encierro. En cambio, con la apertura de los espacios laterales, ganó tanto, que me hace suponer que quizá originalmente haya tenido forma rectangular y que luego, en alguna época, se doblara para adaptarla a otro espacio.

Cristo está vivo en la cruz, tiene los ojos abiertos y la mirada se dirige al cielo, implorante: eje y centro visual de la composición, es también el punto más claro del conjunto. (fig.70)

Todo el fondo está ocupado por personajes de los que Louis Réau llama espectadores, relacionados de alguna manera con el tema, porque son soldados o porque hablan

entre sí y hacen suponer que discuten sobre la pena impuesta a Jesús. Este tipo de representación, con gran cantidad de personajes son frecuentes desde el siglo XIV y muy especialmente desde el siglo XV, aunque los cambios iconográficos más importantes son los que giran en torno a la posición y actitudes de la Virgen María, así como de la concepción espacial (fig.71)

Los ángulos están ocupados por dos grupos: el de la izquierda está iconográficamente bien definido, porque son los soldados que se están jugando a los dados los vestidos de Jesús. (fig.72) El de la derecha, está formado por dos mujeres, una de ellas amamantando a su hijo y la otra, permitiendo que su hijo, un poco mayor, juegue con su vestido como para abrirlo y tocar sus pechos. (fig.73) Entre ellas se ve la figura de un anciano con las manos unidas en gesto de oración y viendo hacia Cristo. El grupo tiene una carga simbólica importante: la caridad nutre y deleita al cristiano que se acerca a Cristo por medio de la oración y la acción. Esta parte de la pintura difiere de un grabado de tema similar -no digo que sea la fuente directa - colocando en esta esquina del cuadro un punto de discusión fundamental para la contrarreforma: la defensa de las obras como medio para lograr la salvación (la práctica de la caridad) y la oración (la fe).

Si existiera aún alguna duda sobre el uso de una estampa como fuente para esta pintura, se puede mencionar la existencia de varias obras del mismo tema, como la de

Rodrigo de la Piedra en la capilla del templo del convento de la Encarnación en la ciudad de Puebla; un anónimo de la sacristía de la iglesia de Santa Cruz Atzacapotzaltongo (Municipio de Toluca, edo. de México) y la de Juan Correa en el Palacio Episcopal de Szömbathely en Hungría ³²¹ además de dos láminas del mismo tema: una es anterior, está firmada por Baltasar de Echave Ibia y fechada en 1633, de la que desconozco el paradero y solamente he visto la fotografía publicada en la obra de Toussaint, Pintura Colonial en México. La otra es de Guillermo de la Portilla, que se conserva en la Pinacoteca de la Universidad de Puebla y no hay datos de este pintor.³²² La obra de Echave, anterior en más de 20 años desarrolla la escena en sentido inverso a la de Juárez. (fig. 74) Es evidente que la fuente fue un grabado flamenco que también tuvo como inspiración pintura de esa región, según se puede ver en la repetición de modelos usados por Lucas de Leyde. (fig. 75)

El uso del color es bastante interesante, y permite reconocer una forma de aplicarlo que es característico en la obra de Juárez. Esto se ejemplifica en el ángulo ocupado por las dos mujeres, donde los primarios rojo y azul se relacionan con sus respectivos complementarios, verde y

321 Cfr. Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria. Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo IV, primera parte, p.151

322 Manuel Toussaint menciona a un Jerónimo de la Portilla que trabaja en la ciudad de Puebla en 1689, pero no sé si es el mismo y no tengo más datos sobre este artista.

naranja. A los pies de la cruz, el primario amarillo con su complementario violeta para Magdalena, así como los primarios rojo, azul y amarillo (además de obligados) para la Virgen y san Juan, con un golpe de verde que cierra el círculo. En el fondo abundan los grises y los blancos sucios con golpes de rojo de alta saturación que, junto con las luces de los metales rompen la posibilidad de monotonía.

Es una de las obras de gran formato, donde Juárez parece tener que resolver el compromiso con el uso de fuentes grabadas. El recurso de la fuente asegura el éxito de la distribución de las figuras. En su dibujo es donde se puede reconocer a José. La cara de la Virgen es fácilmente comparable (fig.76) con la Dolorosa firmada y fechada en 1655 de colección particular, que se exhibió en el MUNAL en 1994. El dibujo de la boca carnosa de María Magdalena (fig.77) y las manos abiertas de palmas grandes de San José, remiten a características que ya se vieron en otras obras.

En la misma línea de dependencia directa de un grabado flamenco, se encuentra La adoración de los pastores, obra firmada que proviene de la colección de la Antigua Academia de Puebla. (fig.78) La pintura ha sufrido un constante deterioro y falta de atención. Es posible que sea éste el motivo fundamental por el cual ha pasado casi inadvertida para los historiadores de arte. Su actual estado de conservación es malo.

En esta pintura el claroscuro es tan intenso y deformante como en la Adoración de los pastores de Pedro Ramírez que se conserva en la Pinacoteca. (fig. 79) En el centro de la obra, como único y mágico foco de luz, se encuentra el niño Jesús, que es el centro geométrico y lumínico del cuadro, a diferencia de lo que había señalado en otras pinturas, donde hay múltiples focos de luz y una composición más o menos complicada.

La Virgen está vestida con los colores tradicionales, rojo el vestido, azul el manto y pardo una especie de pañuelo que cubre parcialmente la cabeza. Detrás de la Virgen está parada una vieja con las manos juntas delante del pecho (como en oración). Lleva un pañuelo blanco sucio en la cabeza y apenas se ven detalles del vestido. Lo importante de la figura son las manos y la cara. A diferencia de la piel de la Virgen que es de un blanco marmóreo, - como casi todas las Vírgenes de Juárez - la de la vieja es cetrina, como quemada por el sol. Color de piel que comparte con casi la mayoría de los personajes del cuadro. La sagrada familia está rodeada por pastores, hombres, mujeres y niños de condición humilde que dan vida a la escena con una marcada gestualidad. Sus perfiles se recortan con claridad contra el fondo oscuro, en algunos casos muy deformados por la acción de la luz que irradia desde el cuerpo del Niño. Sus ropas pobres y raídas, casi parecen un talar franciscano.

Si consideramos que el centro del cuadro es el Niño, puede entenderse que la figura y el paño blanco en el que está acostado, sean totalmente parejos de luz. Desde allí hacia afuera comienza el efecto intenso, que deforma, endurece y dramatiza brutalmente los rostros de los participantes. Hay una relación directa con una estampa flamenca no sólo por la manera en que la luz deforma las facciones, sino también con un tipo de facciones (no puedo menos que llamarlas burdas) de campesinos, también bastante característico de la pintura flamenca, que convierte a los rostros en máscaras caricaturescas. También hay una intensa relación visual con la Adoración que pintara Zurbarán en 1638, pero en este caso, la acción de la luz modela las figuras completas, no solamente los rostros. Además, en el caso español, el foco de luz central debe competir con el rompimiento de gloria y por lo tanto pierde efecto dramático. (fig. 80)

Las manos son grandes, hasta en los personajes más importantes, con dedos largos, palmas anchas y carnosas, uñas bien dibujadas y si se ve el dorso, tienen venas y articulaciones bien señaladas, como ya se ha visto en otras obras de Juárez.

Juárez se maneja en la gama habitual de colores, en la que se siente cómodo, azul, rojo, pardo, gris, blanco y negro, en este caso en un profundo contraste entre el centro blanco y el exterior cada vez más oscuro.

Si bien es evidente que está copiando una estampa donde la luz está dada, hay detalles que no corresponden plenamente con el foco de luz central, pero que producen el efecto deseado: por ejemplo, la mano derecha del pastor de la izquierda, tendría que estar mucho más levantada para que produjera esa sombra tan fuerte sobre el brazo, la mano izquierda del pastor viejo de la derecha, parece totalmente iluminada.

Aunque la pintura está deteriorada, es llamativo el fondo hacia el lado derecho, donde aparece un fuego prendido (una hoguera y unas ovejas de las que apenas pueden verse los perfiles), que responde al relato lucano del aviso nocturno a los pastores.

La forma de pintar el rostro y el cuerpo del viejo pastor, recuerda (como un eco lejano) al san Joaquín de La Sagrada Familia de Puebla, así como al Melchor de la Adoración de los Magos de la Pinacoteca. El pelo y la barba pintados con líneas cortas y finas sobre un fondo gris y un moroso detenimiento del pincel sobre las arrugas.

El Niño está realizado con un dibujo torpe. Sin embargo, el paño sobre el que se acuesta es un prodigio de pintura: muchos pliegues contruídos con sombras hechas con negro, gris, pardo, azul y amarillo.

En el mismo museo y probablemente miembro de una misma serie dedicada a la Pasión de Cristo, se encuentra una Flagelación que atribuyo a José Juárez. (fig. 81) Este cuadro también se encuentra en mal estado de conservación. Sin

embargo, algo me hizo relacionarlo visualmente con la Adoración de los pastores. La pintura es de un claroscuro muy intenso, similar a la anterior. Toda la obra deriva indudablemente de una estampa flamenca, por los llamativos y característicos perfiles de los personajes que rodean a Cristo y la acción deformante de la luz sobre las expresiones. Las manos de palmas anchas, el plegado curvo de los paños, las líneas sinuosas de las sombras sobre los rostros, se relacionan con la forma de pintar de José Juárez.

De la mitad de esta década dorada, en la que se siente al pintor cada vez más seguro de sí mismo, es la Adoración de los reyes magos de 1655 que se conserva en la Pinacoteca. (fig. 82)

Esta es otra de las obras famosas de José Juárez, de la que varios autores han expresado autorizadas observaciones. Algunos establecieron una relación con la obra del mismo tema de Francisco de Zurbarán que se encuentra en el Museo de Grenoble, fechada en 1638. (fig. 83) Otros, como recientemente Marcus Burke, han señalado la relación con Rubens por medio de grabados. (figs. 85 y 85) Salomónicamente, pretendo dividir responsabilidades. En cuanto a la relación con Zurbarán, se hace evidente en la concepción espacial, así como en el intenso claroscuro, en la relación figura fondo, así como en las tres personas de la Sagrada Familia, y en la figura orgullosa de Gaspar aunque Juárez la cambie de posición. Esta figura se

relaciona visualmente con las pinturas de Zurbarán que representan a los Infantes de Lara, (figs. 86 y 87) pero creo que también con los Héroeos Romanos que se repetían en su taller en abundancia, especialmente para los mercados americanos. (fig.88) Según Jonathan Brown,

Zurbarán también parece haber estado inseguro sobre su habilidad para componer escenas con muchas figuras. Como resultado, algunas veces recurrió a grabados, a menudo hechos por grabadores del Norte, del siglo XVI, como fuentes para su tipo de composición. Tales recursos fueron una práctica común de la época y Zurbarán a menudo hizo uso de ella. Un ejemplo típico es La virgen de los cartujos, la cual adopta la composición del grabado de Schelte a Bolswert de 1624 de La vida de San Agustín. Su preferencia por fuentes más viejas sobre las contemporáneas, aunque no es tan aparente en este ejemplo, indica una corriente conservadora en su gusto que a menudo aparece en sus pinturas.

Usualmente esos problemas no disminuyen la calidad de sus pinturas, las cuales, en todo caso, estaban basadas en un diferente juego de preconceptos. ³²³

Por lo tanto y como ya he dicho, el uso de grabados comunes pudo llevar a comunes planteamientos plásticos de uno y otro lado del Atlántico. El zurbaranismo no implica solamente una forma de entender la luz, sino también una concepción del espacio y de la figura humana y de la interrelación entre ambos. Teniendo en cuenta también todos los elementos formativos de la tradición local de los que ya se habló.

En cuanto a la relación de la obra de José Juárez con Rubens a través del grabado de Schelte a Bolswert, se hace

323

Jonathan Brown. Zurbarán, p.9

patente en la dinámica establecida entre Melchor y el Niño, la posición de ambos cuerpos y las manos del Niño metidas en el oro, así como la poderosa cabeza del rey semi inclinada y la mano que extiende la ofrenda. Sin embargo me parece que hay otra fuente grabada o más de una. Frente a esto hay una posibilidad de acción, que es la de hacer arqueología de la forma y llegaríamos a Lucas de Leyde o Durero. (figs. 89 y 90) Cabría también la posibilidad de que Rubens utilizara algún grabado como fuente de inspiración. No hay que olvidar que el mismo Velázquez había usado uno de estos grabados en la pintura de este tema que se conserva en el Museo del Prado y que firmó en 1619, (fig. 91) y que luego usó Pablo Legot en la pintura que hizo para la iglesia parroquial de Lebrija en la década de 1630.³²⁴ La tradición iconográfica es diferente a la que siguió Baltasar de Echave Orio en la Adoración de los magos de la Pinacoteca. (fig. 92) Pero creo que esta tarea escapa a los límites de esta tesis y además no me parece de mucha utilidad. Hace muchas páginas atrás dije que uno de los presupuestos con los que trabajamos en historia del arte, es que ex nihilo nihil fit y que el mundo de la tradición formal es de una enorme complejidad por la multiplicidad de vertientes que en él confluyen.

Por lo tanto, quizá Juárez usó dos grabados, posiblemente el de Bolswert y otro común con Zurbarán, o

324 Jonathan Brown, op.cit., p.172

tres y otros que no conocemos o muchos de los que tomó partes. Lo que interesa es que la práctica era común y estaba sancionada por la costumbre y la tratadística que a partir del siglo XVII se hace cada vez más frecuente. Me refiero claro está, a la tratadística escrita (conocida con posterioridad) y a la publicada contemporáneamente, porque lo que me interesa es que el Tratado recoge las prácticas vigentes, las sistematiza y sanciona.

El espacio de esta obra está construido de una manera simple: un primer plano formado por los dos reyes, la Virgen con el Niño, mientras que hacia atrás, en diagonal a la derecha, aparece san José con un grupo y hacia la izquierda, Baltasar y otro grupo. Hacia atrás, el paisaje es una convención que responde a la leonardesca lejanía montañosa en azules. Pero lo cierto es que no da idea de profundidad. El espacio es compacto, cerrado. La disposición y masividad de las figuras contribuyen a la sensación de espacio comprimido, casi no hay espacio vital entre los personajes. Creo que ésta es una de las herencias que más permanencia tuvo en la pintura novohispana. De hecho, creo que es uno de los eslabones más firmes en esta cadena de tradición plástica, que no se rompe hasta el siglo XVIII.

Este espacio compacto crea, por otra parte, una intensa sensación de tiempo detenido, de escena preparada y congelada. La narración - aquí la comparación con Echave Orio es inevitable - cedió lugar al hecho concreto y

teatral o a la teatralidad del hecho, al momento y no a la sucesión de momentos. Esta comparación es posible con la mayor parte de las obras de este período: en los martirios de los santos Justo y Pastor y en el San Alejo, nada perturba la monumentalidad de los personajes en el primer plano: las narraciones se empujan a segundos planos laterales. En el Calvario, Juárez suprimió a la mayor parte de los personajes del fondo de la escena, (que Echave Ibía había incluido en su obra de 1633), esto cerró el espacio, al hacer que perdiera profundidad pero también congeló la escena, al impedir visualmente la sucesiva llegada de testigos propuesta por Echave Ibía (él sí sigue la tradición de Echave Orio). Esta es una propuesta de cambio en la manera de narrar plásticamente: importa el momento más que la sucesión de momentos; es otra concepción del tiempo, expresada mediante otra concepción del espacio.

Jonathan Brown hizo una observación similar para algunas obras de Zurbarán e incluso algunas de la época sevillana de Velázquez, pues según este autor, esta forma de concebir el espacio tiene su origen en los pintores sevillanos. Dice Brown, refiriéndose a la pintura que hiciera Juan del Castillo alrededor de 1636, (fig.93) que tiene una forma muy semejante a la composición de Zurbarán:

en este esquema, el espacio ha sido ocupado por formas sólidas; para ser más precisos, parece como si la zona que queda vacía se hubiera integrado en el espacio ambiental una vez que las figuras han sido colocadas en ese lugar. Ello difiere claramente de la construcción convencional de la perspectiva, que

siempre se realiza en relación con la escala y el emplazamiento de las figuras. El resultado es una composición dominada por grandes figuras que llenan el primer plano del cuadro, desde el que absorben toda la atención del espectador³²⁵

La elegancia de las figuras se asocia con la misma idea: están posando, deliciosamente ingenuas en su relación con el espacio pictórico y con el espacio real.

El intenso claroscuro provoca resultados muy efectivos visualmente, tanto en la cara de Melchor como en las figuras de los otros dos reyes: Baltasar es un perfil que se recorta contra el fondo, Gaspar un rey orgulloso que desde su gallardía, mira directamente al espectador. (fig. 94) Hacia atrás, la luz se hace más pareja y las figuras completas se recortan contra el fondo. En cambio, en el primer plano hay un modelado que consigue un gran acento expresivo.

El dibujo es preciso y de líneas cerradas. El juego de luz contribuye a realzar el valor de la línea en el perfil y el juego de figura-fondo. Las líneas internas en algunos casos son cortas y medianas y superficiales (como en el manto de la Virgen) y en otros son largas, rectas y profundas (como en los mantos de los Reyes del primer plano). En Juárez este uso se relaciona siempre con las texturas: las líneas largas y profundas del manto de Melchor remiten inmediatamente al pesado damasco cubierto de hilos de oro, mientras que los pliegues y curvas tanto

325

Jonathan Brown, La Edad de Oro, p.169

del vestido como del manto de María, invitan a ver un maleable y sencillo algodón.

Las fuentes de luz son diversas: una del lateral superior izquierdo, fuera del cuadro, que funciona como fuente principal y que produce las sombras más significativas de la pintura; mientras que por detrás, la luz del paisaje genera un fuerte triángulo de claridad, que compensa visualmente el abigarrado primer plano.

Los colores que utilizó José Juárez para la vestimenta de la Virgen son los tradicionales, así como en la de san José perdido en las sombras (como en la pintura de Zurbarán), (fig.95) mientras que en los Reyes Magos, le importó más destacarlos por la suntuosidad de los atuendos, la textura de las telas, dejando de lado los colores saturados (como el rojo y el azul de la Virgen), para emplearlos solamente como sombras en cada caso, utilizando colores de alta saturación para resaltar los efectos del claroscuro: blanco y dorado para Melchor; verde y morado para Gaspar; amarillo, rojo y verde para Baltasar.

Frente a las idealizadas caras de la Virgen y el Niño, (fig.96) todas las demás figuras, incluyendo la de san José, son de un vigor extraordinario: expresivas, de rasgos definidos y fuertes individualidades.

La combinación de magos del oriente -con turbante- y reyes -con corona- se sintetiza en ese particular atavío que completa la lujosa vestimenta y atributos de los personajes: telas, dorados, joyas y oro en las ofrendas,

les dan el boato que la escena demanda. Pero además es evidente el gusto personal del artista por este tipo de ornamentos que pinta con cuidadoso detalle. No puedo dejar de hacer la comparación con los talleres y maestros españoles. En Sevilla, la factura de telas y adornos como piedras y perlas eran trabajo del taller, en cambio Zurbarán las hacía por su propia mano aún cuando la pintura fuera a ocupar un lugar de difícil acceso para la observación directa. Tengo la impresión de que José Juárez seguía esta tradición.

De esta misma época es la pintura que representa a La Sagrada Familia, obra firmada y fechada en 1655 (fig.97) a la que Justino Fernández relacionó con la de Rubens, conocida como La Sagrada Familia con una paloma, pintada alrededor de 1609, cuando Rubens volvió de Italia a Amberes. Quizá sea el motivo de los fuertes ecos italianizantes que se encuentran en la pintura - ya Diego Angulo había hablado de la estirpe rafaelesca del grupo central - y la relación visual que se puede establecer con la obra de Guido Reni (1575-1642) de la cual hay grabados. (fig.98)

Juárez tomó de Rubens la composición del grupo central: la Virgen María, el Niño Jesús, san Juan, santa Ana y san José, agregando la figura de san Joaquín (también ausente en la obra de Reni). Por otra parte, llenó el fondo "con formas arquitectónicas, cortinaje, vides, follaje y ha indicado un paisaje que se ve en último término". Tanto la

arquitectura como el cortinaje también se encuentran en la obra de Reni. Teniendo en cuenta estos elementos, parece posible que Juárez dispusiera del mismo grabado italiano, utilizado por Rubens para su pintura del mismo tema.

El cuadro está todavía en proceso de restauración y está muy intervenido. Hay partes, como la mano de la Virgen que toma el brazo del Niño, cuya palma quedó plana. El mismo brazo del Niño (el antebrazo derecho) está totalmente repintado.

El grupo más cerrado es el que está formado por San José, la Virgen, Santa Ana, el Niño y San Juan Bautista. San Joaquín permanece aparte, como si estuviera aislado, dentro de un espacio compactado, donde las figuras se tocan, denunciando también así su linaje italiano. La Virgen María detiene al Niño que juega sobre su falda con las dos manos: con la izquierda que se apoya sobre el pecho del Niño y con la derecha que sujeta la espalda. Santa Ana pasa su brazo izquierdo por el respaldo del sillón donde está sentada la Virgen y la mano derecha reposa en el apoyabrazos del mismo sillón.

La Virgen ha sufrido unos repintes tan brutales en la cara y en el cuello, que ha perdido la característica propia de las vírgenes de José Juárez: la calidad blanca marmórea de su piel que la destaca siempre del resto. Se mantiene el óvalo de la cara, el rosado de las mejillas, el delicado arco de las cejas y la mirada baja. El Niño, sostenido con las dos manos por la Virgen, ha sido tan

repintado que puede decirse que lo único original que conserva es la posición, con la rodilla derecha doblada sobre el regazo de la Virgen. Está cubierto con una especie de rebozo, agregado por José Juárez porque en el original de Rubens el Niño está desnudo.

En este cuadro de distinto tamaño a los que Juárez estaba pintando en esa época, también hay un mayor sentido del color. Sobre el fondo oscuro de la pantalla arquitectónica, los protagonistas de la escena están vestidos con rojos que viran al morado, con violeta con bordados dorados, con azul y rojo con dorado. Además de los bordados y las frutas, detalles coloristas dentro del cuadro que es casi una excepción para la parquedad de color de José.

Santa Ana parece vieja, pero no tanto como San Joaquín: ésta es una de las grandes caras de José Juárez. De gran carácter y una formidable plasticidad: el pincel se quiebra una y mil veces para conseguir el efecto de unas arrugas absolutamente verosímiles. Un poco de pelo blanco asoma bajo el gorro y una barba blanca hecha con rápidas pinceladas blancas sobre fondo gris azulado. El pie es solamente una forma y ojalá no intenten completarlo. Sobre las rodillas caen grandes paños de pliegues anchos y profundos. Las manos se juntan a la altura del pecho, en total concordancia con la expresión beatífica de la mirada azul que se dirige hacia la escena principal. No me niego al impulso de recordar la fantástica Cabeza de viejo de

Durero de 1521, (fig.99) que seguramente circulaba en grabados. Lo interesante es que aunque se reconoce el eco, se desconoce la sensibilidad, porque este San Joaquín casi sonriente es un dulce viejo muy lejano de aquél, adusto y reconcentrado. Ahí es donde se ve el modo en que la intencionalidad religiosa interviene sobre la forma. Aquel Durero que simpatizaba con Erasmo tenía algo entre terrible y dramático que ha desaparecido en la obra de Rubens. Aquel es el que puso imágenes a la severidad reformista. Rubens forjó la visualización del triunfo contrareformista. Esta lucha es casi ajena a la Nueva España, entretenida en los fragores de otras batallas. Cuando se consolidó la imaginería triunfalista rubeniana -después de 1660- se estaban festejando otros triunfos.

Volviendo a la obra de Puebla, llama la atención la figura de san Juan Bautista niño, que tiene una posición extraña, ya que su pierna derecha está metida en la cuna-mecedora del Niño y la izquierda está apoyada en el piso. Su cuerpo parcialmente desnudo, se cubre con una piel (a la manera tradicional) bellamente pintada, con trazos curvos y vigorosos. Son más que visibles los errores del dibujo (voy a terminar concluyendo que José Juárez era mejor pintor que dibujante, aún cuando copiaba). Los brazos de Juan Bautista son horribles, aunque dado el estado del cuadro, ya no se sabe si así eran o así quedaron. El brazo izquierdo que asoma tras el cuerpo de Juan Bautista y se recorta sobre el vestido rojo de la Virgen, no se sabe exactamente de dónde

sale y el problema del hombro derecho (nuevamente el hombro, parece ser uno de los puntos neurálgicos en los errores de dibujo de Juárez), queda sin resolver: todas estas cosas me hacen pensar en la inquietud que expresara Jorge Alberto Manrique acerca de la posibilidad de que Juárez dibujara del natural y que se discutió en el apartado de las academias europeas. Parece que José Juárez no puede resolver una articulación como puede ser la del brazo con el cuerpo o de una rodilla con el resto de la pierna. Es decir, no trabajó con modelos, sino con grabados. De modo inverso, Palomino decía que Zurbarán copiaba los paños, pero los cuerpos los dibujaba del natural. Parece el mismo caso el de Rubens, pues hay muchos dibujos preparatorios de cuerpos desnudos, que evidencian su observación del modelo natural.

En el lateral izquierdo se encuentra San José sentado, con las rodillas flexionadas, cuya cabeza llega hasta el borde del pedestal de una columna. Su postura resulta forzada, pues debe quebrar la cintura para aparecer casi frontalmente: la mano izquierda se apoya sobre el pecho y la derecha, abierta, se adelanta con un gesto clásico. Como siempre, desde lejos dan la impresión de manos alargadas y elegantes de gesto, pero bien observado se ven palmas muy gruesas y anchas, con los nudillos casi deformados por un proceso artrítico. La cara es preciosa y no ha sido tocada aún, aunque ya se sabe que van a hacer repintes. Es la tradicional cara de San José joven, con barba escasa

lograda con una sombra en la cara, pelo negro, ojos grandes y brillo en la parte blanca del ojo, con cejas rectas y finas. Esta cara de san José confirma la formación del pintor con su padre, Luis Juárez.

La luz parece provenir de un foco único, exterior al cuadro, y en diagonal, desde arriba, pero no podría iluminar tan frontalmente el cuerpo del Niño. Es decir, que como en otras obras de José Juárez, hay una arbitrariedad en la iluminación, pero con una aparente armonía y coherencia.

El trapo de la cuna está trabajado como el de la Adoración de los Pastores. La diferencia en el tratamiento de los paños de las rodillas de la Virgen y San Joaquín se hace llamativa por su calidad plana y por tener unas extrañas manchas amarillas, que hacen pensar en una mala limpieza que produjo el arrastre irreparable de veladuras.

La escena transcurre en un interior: detrás del grupo hay un basamento alto donde se implanta una columna dórica, en la cual se enrosca una vid de frutas brillantes y hojas que juguetean contra el fondo azul, donde se ven un lago y montañas, de un azul más claro hacia atrás. Hay un intenso contraste entre el interior y el exterior a partir de la plena oscuridad del perfil de la columna, recurso muy utilizado tanto por Rubens como por Zurbarán.

La cesta con frutas y flores, higos, mamey, uvas, etc., la sábana blanca con bordados en la cuna, desde la

que se descuelga un lazo bordado, se han visto como toques mexicanos en la plástica de José.

En el mismo año 1655 este pintor firmó una Dolorosa que permanecía desconocida en una colección particular. La obra se expuso en 1994 en el MUNAL. (fig.100) El caso de la devoción a la Mater Dolorosa tiene algunos rasgos similares a la devoción a la Inmaculada Concepción de María. Mucho antes de proclamado el dogma, había una gran culto y como consecuencia, gran cantidad de imaginería creado en torno a él. El título de Mater Dolorosa fue proclamado por Benedicto XIII en 1727 y ya para ese momento había un enorme desarrollo de la devoción.³²⁶

Se ha repetido en muchas oportunidades que la devoción a los siete dolores de la Virgen se desarrolló desde mediados del siglo XVII, aunque creo que todavía falta avanzar mucho en la investigación sobre este tema, ya que una revisión cuidadosa de imágenes anteriores a este período podría modificar esta consideración. En el caso de los Juárez, tanto el padre como el hijo pintaron el tema. En la capilla dedicada a la devoción de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de México, atribuí a Luis Juárez una pequeña tela con el tema de la Dolorosa. (fig.101) El óleo sobre madera de José sigue muy de cerca el modelo del padre. Las diferencias entre una y otra se encuentran en

326

Cfr. Gustavo Curiel, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad" en Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo IV, primera parte, pp.189-234

que Luis, siguiendo uno de los modelos conocidos para el tema, (figs. 102 a 105) cruzó las manos en oración frente al pecho y la imagen mira directamente al espectador que ve como caen las lágrimas por su rostro afligido. José aumentó el tamaño de la cabeza inclinada y bajó la mirada de la imagen aumentando la profunda tristeza que denotan tanto las líneas de las cejas como el movimiento de la boca.

Es posible que estas obras pequeñas fueran destinadas a la devoción particular y que por lo tanto estuvieran más expuestas a los vaivenes de los bienes familiares y del comercio de arte. La devoción mariana del mundo español no se agota en la Inmaculada Concepción aunque ésta aparezca como la más evidente. Existen grabados del siglo XVI que son una muestra del desarrollo del tema de los dolores de la Virgen María.

El encuentro de Jesús con su madre y la Virgen a los pies de la cruz, dos pasajes que tienen su base escritural, fueron representados en infinidad de ocasiones. Ese es el origen de esta imagen de la Dolorosa, destinada a conmover y provocar adhesión por el sufrimiento de Cristo en su pasión y por la madre que siguió su dolor. Más que apropiada para la Contrarreforma y el ambiente tridentino que buscaba una adhesión afectiva y más humanizada con la imagen intermediadora.

Otra pintura de José Juárez que permanecía inédita es San Francisco Confortado por los ángeles. La obra fue dada a conocer por Guillermo Tovar de Teresa, quien publicó una

fotografía de la misma, en su libro México Barroco. (fig.106) Lamentablemente este autor no da las medidas de la obra, ni siquiera si está firmada y fechada, ni tampoco su localización.

Sin embargo, se puede señalar que a pesar de las diferencias con otras obras de temas franciscanos, hay una continuidad en la interpretación del espíritu de la orden. El tipo de san Francisco sigue más apegado al italiano, delgado, débil, desfallecido, tal como corresponde a la escena en que el santo fue confortado por un ángel músico. Juárez combinó la escena con otra en la cual unos ángeles lo asisten y sostienen: el resultado es esta pintura a la que solamente conozco por fotografías.

Pero así como Arteaga prefirió seguir a Vosterman en La estigmatización de San Francisco, (figs.107 y 108) el modelo de esta obra está más cercano a los grabados italianos del siglo XVI. Estos pueden ser algunos modelos cercanos al de Francesco Vanni donde el ángel es un niño (fig.109) como el de 1599 que el mismo autor firmó como inventor, mientras Agostino Carracci aparecía como ejecutor, donde el ángel es una figura adolescente (fig.110).

En la obra de Juárez los ángeles que asisten a San Francisco, tienen una clara relación con los que ya había ejecutado en distintas obras. El ángel que toca el laúd, se relaciona directamente con el del lateral derecho de La aparición de la Virgen a San Francisco de la

Pinacoteca. (fig. 111) Pero es una versión más vigorosa que la de los ángeles de origen flamenco de tradición feminoide que tanto criticara Francisco Pacheco.

La figura de San Francisco en cambio, es la que difiere de la iconografía de Juárez; sin embargo, nuevamente hay que recurrir a los modelos italianos y parece claro encontrar una fuerte relación visual con la obra de Raffaello Schiainossi (siglo XVI). (fig. 112)

A diferencia de la anterior, San Francisco recibiendo la redoma sagrada, -que está firmada y fechada en 1658 - es una pintura de la que se sabe que proviene del convento de San Francisco, pues allí fue vista por José Bernardo Couto. (fig. 113) En algún momento salió del país y después de muchos años en España, se vendió nuevamente a una colección particular mexicana, movimiento que se estaba intentando desde muchos años atrás.³²⁷

Como en la mayoría de las pinturas de Juárez la construcción del espacio de esta obra es simple, con pocos planos de profundidad y aún en este caso en que el paisaje ocupa un lugar importante, éste parece actuar a manera de telón de fondo que tiende a compactar la escena.

Es magnífico que la obra esté firmada y fechada, aunque en este caso el ángel que se le aparece a San Francisco ofreciéndole la redoma, es como una firma de Juárez. El tipo físico tiene una gran madurez, desde la

327

Cfr. Apéndice Documental. Doc. N° 31

forma en que se planta la figura en el espacio, esbelta y erguida; de carnaciones claras; capa, vestido y botas adornados con lujo y con un movimiento propio, independiente del total de la escena. Las líneas internas del ropaje contribuyen a reforzar el efecto, pues se combinan para crear la sensación de dinamismo.

Un intenso claroscuro recorta esta figura del fondo y un foco de luz ubicado en el ángulo superior izquierdo provoca los violentos cambios de color que se advierten en el ropaje, así como la sombra del brazo izquierdo y la de todo el cuerpo en el piso entre el ángel y el santo.

La otra figura, de las dos que conforman esta composición, aparece de rodillas, en actitud de franca aceptación y humildad. Como el ángel, el volúmen de la figura de san Francisco se recorta sobre el paisaje. La luz que destaca su figura del fondo, parece la misma que ilumina al ángel, produciendo los efectos más importantes sobre el costado derecho del hábito de san Francisco. Bajo estos efectos el color marrón del hábito se modula en tonos que van de la más baja a la más alta saturación. Abundan las líneas de mayor profundidad, otorgando a la tela del hábito franciscano una mayor pesantez que a la del ángel. Pero también una mayor sencillez, adecuada a la personalidad de san Francisco.

Las manos fueron dibujadas y pintadas con todo detalle, así como la cara del santo, cuyas cavidades oculares tan pronunciadas, las cejas movidas en una

expresiva S, la nariz recta y fina y la sombra curva que recorre desde la sien hasta el pómulo, recuerdan claramente al san Francisco de La aparición de la Virgen de la Pinacoteca.

El paisaje está bastante esquematizado, aunque el follaje de los árboles está pintado con cuidado. Juárez puso mayor empeño en la calavera y el libro que se encuentran a los pies del santo, así como en el detalle del ángulo inferior izquierdo donde las siluetas de plantas y flores se recortan en la oscuridad. Detalle éste que hace recordar a La oración en el huerto de Echave Orio, pues con la misma idea de luz en el mismo ángulo, parece hacer arrancar el desarrollo de la escena.

Pecando por reiteración, hago hincapié en que aquí el tiempo parece detenido y si con las líneas en movimiento Juárez intentaba crear una composición dinámica, con el recorte de las figuras contra el fondo, la contracción del espacio y, si se me permite, la falta de atmósfera, congela las coordenadas de espacio y tiempo en la presentación de un suceso milagroso.

Después de muchos años de estar perdida, esta pintura que representa a San Buenaventura, apareció en 1995 en un nuevo museo de la Ciudad de México. (fig. 114) Esta obra de Juárez sigue la tradición de las representaciones de santos en sus estudios. Tanto san Jerónimo, san Agustín como san Buenaventura siguen una línea iconográfica similar.

El personaje está sentado frente a un escritorio en un cuarto que parece pequeño, comunicado con el exterior por medio de una ventana alta. Detrás del sillón hay una gran cortina que se pliega de manera artificiosa, pero que también responde a la convención de este tipo de obras. Entre la ventana y la cortina se apoya contra la pared una cruz de doble travesaño.

El mobiliario es tan simple como la habitación: un sillón de terciopelo verde con tachones dorados y una mesa-escritorio cubierta con un gran paño también verde que llega hasta el piso. Sobre la mesa, se disponen un crucifijo de buen tamaño donde puede verse el cuerpo de Jesús pintado con cuidadoso detalle, a cuyos pies se encuentra una calavera apoyada sobre dos fémures cruzados. Varios libros cerrados y uno abierto, ocupan gran parte de la pequeña mesa, sobre la cual también se colocaron el tintero, el recipiente para la arena secante, un cortapapeles y una calavera. (fig. 115)

A ambos lados de los pies del santo hay dos grupos de libros cerrados que por luz y colocación, parecen otra puerta de ingreso al mundo de la imagen, además de generar distintos planos compositivos.

San Buenaventura está vestido como corresponde a su dignidad eclesiástica, pues en 1273 el Papa Gregorio X lo había nombrado Cardenal Obispo de Albano. (fig. 116) Lleva capa magna y muceta rojas, por debajo de las cuales asoma un roquete de fino bordado en el ruedo y en los puños de

las mangas. Pero además, debajo de estos ornamentos, asoma el hábito franciscano. Como es tradicional en la iconografía de san Buenaventura, éste se representa como un hombre joven y sin barba. Alrededor de la cabeza tonsurada, hay un resplandor dorado que evidentemente reemplaza al tradicional halo.

Este volúmen corpóreo se relaciona en relativa armonía con el espacio en el que se inserta: por una parte porque este único personaje se siente un poco comprimido - sensación visual reforzada por la carencia de referencias al exterior, aunque asoma un breve paisaje en la ventana- y por otra por el abigarramiento de los objetos que se encuentran en el cuarto.

Es interesante señalar que como en otras obras, Juárez trabaja con una paleta reducida. En este caso eligió dos colores complementarios: el litúrgicamente obligado rojo para la ornamentación cardenalicia y el verde de la cortina, el mantel y el sillón. Sobre ellos trabaja intensamente la luz, produciendo efectos cambiantes, modulando el color desde una fuente principal que está ubicada fuera del cuadro en la parte superior y efectivas fuentes secundarias que de manera arbitraria iluminan especialmente zonas de particular interés como la cara y las manos del santo.

Parece evidente que la mirada de san Buenaventura (fig.117) se dirige a la imagen del crucificado que está sobre su escritorio y que él reconocía como su única fuente

de conocimiento, según narra el famoso pasaje de su encuentro con santo Tomás de Aquino. Las facciones son extremadamente delicadas, redondeadas, la boca es carnosa y sensual mientras que las manos son muy características de Juárez: dedos largos con articulaciones abultadas y uñas dibujadas y redondeadas, con palmas grandes. Comparada con una obra similar, pintada por Zurbarán, se ve que Juárez optó por un modelo arcaizante, una fórmula efectiva que resolvió el expediente sin mayores complicaciones formales. (fig.118)

En comparación con el idealizado retrato de san Buenaventura, la última obra firmada y fechada es el retrato del Obispo Pedro de Barrientos Lomelí (fig.119) a quien José Juárez conocía bien pues en algunas obras relacionadas con la catedral se prueba la intervención de este personaje. El retrato, muy deteriorado, se encuentra en las oficinas de la catedral de Durango y una inscripción que se encuentra en el borde inferior dice que fue pintado en 1659.

De todos los retratos pintados por Juárez, éste es el único que se conoce y por lo tanto es más que lamentable su pésimo estado de conservación. Sigue la iconografía tradicional para el retrato oficial, según el cual el personaje está de pie en medio de la composición, vestido con los ornamentos propios de su jerarquía así como de la dignidad de la pose. El retrato, la cara, es de una gran calidad y lo que me parece más interesante es que sin

perder las características de su quehacer -véase la sombra ondeante que recorre la cara del obispo - Juárez logró una intensidad desusada en este tipo de imagen, generalmente despersonalizada.

El retrato religioso novohispano no se aleja mucho del laico en cuanto al esquema compositivo adecuado

al retrato de corte implantado por Tiziano y adoptado posteriormente por los pintores de cámara de la nobleza europea: la figura de cuerpo entero o medio cuerpo, ataviada con sus mejores galas y con una actitud digna y distante. En lo que refiere al estilo pictórico, el retrato virreinal adquirió un carácter propio, muy original, cercano al realismo y a la severidad del arte español...³²⁸

Teniendo en cuenta estas observaciones y el carácter de este retrato, es posible imaginar que los que Juárez hizo para la familia del virrey conde de Baños, no se alejarían mucho de este esquema.

Los últimos trabajos de esta década son cuatro pinturas atribuidas, que tienen como característica común una notable intervención del taller. Tres de ellas han sido rescatadas casi milagrosamente mediante un muy dilatado proceso de restauración. La cuarta pintura de este grupo fue identificada documentalmente. Las tres primeras también tienen en común el estar dedicadas a santos franciscanos, aunque durante mucho tiempo estuvieron mal identificadas.

328

Leonor Cortina, "El gesto y la apariencia" en Artes de México. El retrato novohispano. Número 25, Julio-agosto 1994, p.44

La comunión de san Buenaventura se encuentra colocada en la sala de pintura novohispana del siglo XVII del MUNAL. (fig. 120) La obra parece corresponder a una de las que el cronista Vetancurt vio en el convento de San Francisco, en la escalera dedicada a este santo, donde había tres lienzos con escenas de su vida. De esos tres lienzos solamente existe uno, que es el de su milagrosa comunión, lo que explicaría que en la inscripción de la parte inferior de la tela, no se haga referencia al nombre del santo, pues posiblemente se mencionaba en alguno de los otros dos lienzos.

El cuadro está dividido en dos niveles: el superior ocupado con la aparición del Espíritu Santo y cuatro ángeles músicos, los de la izquierda llevan guitarra y arpa, mientras que los de la derecha, mandolina y violín. En el lateral derecho de la parte inferior, nuevamente aparece el recurso del cuadro dentro del cuadro, para narrar otro pasaje milagroso de la vida del santo relacionado con la eucaristía. En este caso, la está recibiendo de manos de un ángel.

En el primer plano del registro terrenal, se ve al santo de Asís en una cama con dosel, rodeado de los Frailes Menores del Monasterio Franciscano de Lyon, donde fue llevado San Buenaventura cuando enfermó durante el Concilio. En el ángulo inferior izquierdo está hincado Pierre de Tarentaise, Cardenal Obispo de Ostia y Arzobispo de Lyon, quien celebró la misa durante el funeral. Del lado

derecho, un sacerdote con ornamento, eleva un copón con la mano izquierda y una hostia con la derecha. A su lado, está arrodillado un hombre con atributos reales (lleva una corona aderezada con piedras preciosas). Es Jaime I de Aragón, "el Conquistador", el único monarca presente en el Concilio de Lyon y que de hecho había regresado a España el 7 de junio, un mes antes de la muerte del santo. ³²⁹

Detrás del rey hay otros cuatro franciscanos arrodillados que en las manos llevan velas encendidas. En el medio de la cama donde está acostado el santo, se ve una hostia volando: se está trasladando desde el copón hacia el santo. En la hostia está dibujado el cuerpo de Cristo en la cruz. La hostia es seguida con la vista por los dos franciscanos que se encuentran del otro lado de la cama, con gesto de admiración. Un tercero es el que produce la unión de la narración cuando dirige su mirada hacia el pecho del santo, donde aparece aureolada la hostia con el cuerpo de Cristo. Además de la narración de la escena milagrosa de la comunión del santo -estaba tan débil que la hostia entró por el pecho- está presente en esta obra la profunda discusión sobre la transustanciación. El concepto de unión mística, la verdadera presencia de Dios en el pan y en el vino de la eucaristía, provocó la polémica dogmática entre católicos y protestantes.

Es inevitable la comparación con la misma escena pintada por Zurbarán, donde el español no hace explícita la presencia de Cristo en la hostia como en la obra de México. (fig. 121) Además Zurbarán muestra una mayor preocupación por la perspectiva y la profundidad del espacio en el que se desarrolla la escena milagrosa.

Hay tres focos de luz bastante definidos: uno es el central superior con la irrupción de la paloma; el segundo es el de la escena lateral, que conserva una luminosidad particular distinta de la general del cuadro y que tiene un foco de luz propio ubicado detrás del altar como lo indican las pronunciadas sombras de los cuerpos de los tres personajes. El tercero y último podría estar formado por dos focos externos y laterales: uno bajo que ilumina plenamente la figura del rey y el sacerdote y parcialmente a los franciscanos arrodillados detrás y un segundo izquierdo como el anterior, pero ubicado arriba y en diagonal; la cabeza del santo está rodeada por una aureola, sin destacar la luz sobre la cara, que permanece en penumbras.

Hay una marcada insistencia en destacar la riqueza de las telas y las diferencias de las texturas. La humildad del talar franciscano en los ropajes de los frailes y en las mantas que cubren la cama, se distingue de los ángeles con brocados, damascos y bordados de hilos de oro. La misma atención y cuidado está puesta en los ropajes de las dignidades religiosas de la escena: los encajes están

pintados con primor en las mangas, en los bajos se destaca la suave textura del *voile*, de las sedas e incluso el metal de la armadura del rey.

En el dibujo de las figuras hay líneas curvas y en el interior de los trajes hay un movimiento que está marcado por líneas curvas cortas y ésta es una de las grandes diferencias con Luis Juárez, porque José evita ese electrizante zigzag característico de su padre y maestro. Para iluminar, José recurre al empleo del mismo color en menor grado de saturación. Los mejores ejemplos son la capa bordó del cardenal y la azul del rey. Aunque también utiliza recursos arcaicos (me estoy refiriendo al **cangiamento** de los manieristas que construían las sombras con el complementario del color base), por ejemplo en el segundo ángel de la derecha que tiene el violín en la mano, hay un juego de luz con verde y rosa (como lo usaron Echave Orio y Luis Juárez). El juego de complementarios está muy marcado con los ángeles rojo y verde en cada extremo, tensión y equilibrio; rojo y verde en el cuerpo del sacerdote; verde y rojo en la escena de atrás, bajo el dosel. Juego de color que se ha visto ya en varias obras de José Juárez.

La atribución de esta obra fue hecha por Diego Angulo Iñiguez, quien la supuso - junto con las otras dos que ya se mencionaron - de este pintor o de su taller. Desaparecida durante muchos años y rescatada en 1980 cuando estaba a punto de la destrucción total, no ha habido mucha

discusión sobre una atribución que ha tenido un enorme consenso. Sin embargo, creo necesario precisar algunas observaciones.

El oficial de José Juárez era su yerno, Antonio Rodríguez. Creo que las caras del fraile de la izquierda del santo; la del santo de la tonsura; la del rey; la del fraile del centro y la del primer fraile de la derecha son de la misma mano, mano que identifiqué como la de Antonio Rodríguez.

En cambio, la cara del cardenal de la izquierda es de otra mano, más dura, rígido el contorno y con menor plasticidad interior. El fraile de la derecha (atrás) es de la misma mano que hizo las caras del segundo plano de la pintura del Beato Salvador de Horta (quizás se pueda pensar en Echave Rioja).

Las nubes y la forma redondeada y rígida de construir el rompimiento, se relaciona con la pintura de Nuestra Señora de Constantinopla de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México, obra atribuida documentalmente.

En conclusión, creo que la obra es producto del taller de José Juárez, con una participación muy importante de Antonio Rodríguez.

Otra obra del mismo grupo es el Milagro de San Francisco recientemente restaurada e incorporada al acervo de la Pinacoteca. (fig. 122) En esta obra es muy evidente la preocupación por la perspectiva, posiblemente más marcada

que en la mayoría de las obras de Juárez, donde la profundidad se consigue a partir de planos sucesivos como registros o bandas de luz. En cambio aquí, tanto el mosaico del piso, como las líneas de la mesa, la silla caída que marca con claridad las líneas de fuga, así como las líneas del arcón, las gradas donde están colocadas las vajillas, están en función de reforzar los planos de composición. Además, parece haber una relación armónica entre las distintas partes de la obra.

La parte alta está ocupada por dos escenas importantes: del lado izquierdo, la representación de una pintura de la Inmaculada Concepción, que está parada sobre una peana (muy parecida a la de San Alejo), sobre un fondo rojo, rodeada por un cortinaje verde con ribetes dorados. La imagen de la Virgen está coronada y por detrás de la cabeza y del cuerpo a manera de mandorla la envuelve una aureola de rayos mixtos - lisos y flamígeros combinados - . La Virgen es rubia, de larga y ondeada cabellera que cae sobre los hombros, y sigue con claridad un modelo de bulto. (fig. 123) Está vestida con una túnica blanca con ribetes dorados en las mangas y en el ruedo. La cubre una gran capa azul verdosa que se abrocha en el cuello y que cae hasta los pies con un ribete dorado finamente dibujado. Una media luna con los cuernos hacia arriba asoma a cada lado de la imagen y a sus pies se ven tres querubines (cabezas rubias ensortijadas, aladas, con mejillas rosadas y expresión juguetona en los ojos). A ambos lados del

pedestal, dibujado y pintado con primor, hay dos vasos con flores. La cara de la Virgen es fantástica y recuerda con claridad a las que pintaba Luis Juárez (un detalle interesante es la forma de pintar los párpados superiores, pues se ve el interior, como en Echave Orio y Luis). El borde de la cara está limitado por una ligera sombra y un tono de rosa claro. Las manos están unidas hacia la derecha con los dedos meñiques separados y la pierna izquierda está adelantada, con la rodilla doblada. Es un cuadro dentro del cuadro y no hay otra mano más que la de José Juárez. Se hace notorio en la forma de construir la cara y las manos y también en la túnica blanca, en sus sombras, en la calidad de las telas. La Virgen salió de las manos de un maestro.

En todas las mujeres del cuadro hay una forma de construir los rostros, lisos y suaves, de superficie tersa. La expresividad se logra a partir de movimientos de cejas, brillo de los ojos y las bocas. Y por supuesto, el movimiento de las manos.

En cambio, los rostros de los hombres están hechos con muchas líneas interiores, de color y luz que van modulando los rostros. Así también está hecha la figura de San Francisco que tiene los estigmas, los pómulos prominentes, barba y bigote. Se ve como un hombre joven, muy delgado, con sombras de venas azulosas en la sien, el recurso de la sombra ondulante en la sien que se ha señalado en otras representaciones franciscanas.

La parte de mayor movimiento del cuadro es la de la derecha, donde todo es agitación, seguramente para compensar el peso de los volúmenes fuertes y aislados de la izquierda: desde la figura del segundo franciscano, (detrás de él hay un perfil de vieja, inquietante, parece una arpía), luego el hombre joven que se inclina para abrir el baúl y abre las manos, los ojos y los brazos en señal de sorpresa cuando aparece el niño con las manzanas en la mano. Por supuesto el niño saliendo del baúl con los brazos extendidos y las manos ocupadas con las manzanas y detrás, en el segundo plano, la mujer de rojo con los brazos abiertos y los ojos hacia el cielo, una mujer de azul-gris, mirando hacia abajo y señalando al cielo con la mano derecha y finalmente un viejo, un poco más inclinado y hacia atrás, con una mano extendida hacia el frente en actitud de espanto, que se subraya con la mirada y lo fruncido del ceño.

Todo el movimiento de la parte baja derecha, se complementa con la parte alta: el muro perforado por la ventana geminada por donde se ve el cielo, los paisajes colgados en la parte alta de la pared, la mesa con la vajilla. Sin duda, hubo necesidad de compensar el lateral derecho con el izquierdo donde la mesa y los personajes, tanto como la Virgen en la parte superior, son demasiado fuertes para la composición.

Otra forma de compensación es el color: en el extremo izquierdo, una mujer lujosamente ataviada, viste de rojo y

verde, del otro lado de la mesa, una joven que sirve, viste de verde y rojo. En medio de ambas, la mesa parece una fantástica naturaleza muerta, con detalles como cuchillos, pan cortado, una naranja y un limón partidos, copas y jarros. Una mesa en desorden o en orden vital, como diría Henri Bergson. Toques de verde y amarillo en el mantel de la mesa y en las sillas. Del otro lado, en cambio, hay abundancia de grises y amarillos y un profundo toque de rojo en la mujer con los brazos abiertos.

Nuevamente, como en otros casos, equilibrio y compensación, con una paleta reducida. Hay rojo y verde también en la Virgen, rojo el fondo y verde tanto la capa como las cortinas donde se muestra la imagen de bulto.

No sólo en el primer plano todo está pintado con minuciosidad. También hay cuidado en los detalles de la capa de la Virgen o en los ropajes de la vestimenta del hombre del primer plano: en las medias, las cuchillas, la gorguera de doble vuelo. El mantel tiene encajes blancos y está colocado sobre otro que parece de terciopelo verde, como las sillas, con un bajo de hilo de oro. Todo hecho con tanto cuidado como las joyas de la mujer de la izquierda y los distintos elementos que están sobre la mesa.

En el cuadro hay múltiples focos de luz. En general puede afirmarse que sobre un tono general claro, hay un manejo arbitrario de la luz para conseguir efectos especiales.

En las manos de la mujer que está sentada al lado de san Francisco es notorio que se corrigió no solamente la posición, sino también el tamaño de los dedos. Estas manos son llamativas, porque en principio parecen estilizadas, pero observándolas con cuidado, puede verse que ambas palmas son excesivamente grandes y gruesas.

Como en la mayoría de las obras de José Juárez, vemos que la paleta es restringida. Trabaja con grises de diversos tonos, a veces más pardos y a veces azulosos. En el resto de la composición el amarillo juega como dorado y también utiliza verde y rojo en diferentes tonos. Tanto el verde como el rojo son usados, como en otras ocasiones, en función de tensión y equilibrio.

Es interesante analizar el tipo de atuendo de los protagonistas, pues evidencia el uso de un grabado antiguo. El hombre que abre el arcón por donde sale el niño con las manzanas en la mano, está vestido con calzas o gregüescos, que dejan al descubierto parte de la pierna, con medias de seda o telar. Las calzas, como en este caso, solían estar acuchilladas, pero sin dejar asomar el forro de color más claro que solamente se adivinaba. Las calzas se alargaron y se ensancharon a finales del siglo XVI.³³⁰ El efecto de cuchilla se repite en las mangas. Además lleva gorguera, costumbre que probablemente llegara a Europa desde Oriente,

330

Mila Contini, 50 Siglos de Elegancia, México, Editorial Novaro S.A., 1966, pp.140-142.

donde eran usadas (sin almidonar) para que las finas sedas no se ensuciaran con la grasa de los cabellos. Esto que al principio formaba parte de la camisa o el camisolín, se independizó y formó la gorguera. Dispuesta en forma de ochos, la gorguera llegó a alcanzar dimensiones extraordinarias: en Flandes hasta de 10 cms. de altura y en Holanda 8. Para sostener los varios órdenes de rizos o cañones se fabricaron platillos de latón, cubiertos de pequeñas franjas. Estas gorgueras, especialmente incómodas, se llevaron de distinta manera en cada país. En España, el rey Felipe IV prohibió en 1623 el uso de las grandes golas, reemplazadas por la golilla, cuello redondo, tieso y liso, montado en una armadura de cartón.³³¹ En fin, que el conjunto de la indumentaria se corresponde con los finales del siglo XVI.

En cuanto a la mujer, es muy llamativa la cantidad de alhajas que lleva sobre el vestido (también de mangas acuchilladas), otra de las características del siglo XVI : tela pesada, joyas cosidas a los vestidos, elementos costosos como las perlas y las piedras preciosas compuestas con ingenio.³³²

En la Comunión de San Buenaventura, José Juárez enfatizó la presencia del cuerpo crucificado en la hostia, remitiendo a la polémica de la transubstanciación y por lo

331 Ibidem.

332 Ibidem.

tanto la conversión del pan y del vino durante la eucaristía en el cuerpo y la sangre de Cristo. En esta obra, que como la anterior estaba destinada a un convento franciscano, se destaca la presencia de la Inmaculada Concepción, dogma tan polémico como el anterior, incluso entre los más devotos católicos.

La encarnación sacramental en el milagro del altar, tiene su correspondencia en el nacimiento, al mismo tiempo natural y sobrenatural, de Dios hecho hombre. Así como la mesa del altar y los instrumentos de la misa son los más sagrados de los objetos terrenales, así es María, el instrumento a través del cual se hizo posible el nacimiento divino, es el más sagrado de todos los seres terrenales.³³³

Por otra parte, desde mediados del siglo XVII la controversia sobre la Inmaculada Concepción se había profundizado. Ante la prohibición inquisitorial de 1644 para usar el adjetivo "inmaculada" al describir la palabra "concepción", los franciscanos tuvieron una actitud beligerante. Actitud que continuó hasta que el papa Alejandro VII en 1664 le dio a España el derecho de celebrar Oficio y Misa de precepto el 8 de diciembre.³³⁴

Por lo tanto, si la defensa de la Inmaculada Concepción de María fue una de las banderas franciscanas no

³³³ Yrjö Hirn. The Sacred Shrine: A study of the Poetry and Art of the Catholic Church. 1909; rev. ed. London, 1958, p.129 citado por Suzanne L. Stratton. The Immaculate Conception in Spanish Art. Cambridge University Press, 1994, p.1

³³⁴ Cfr. Suzanne Stratton, op.cit., pp.98 a 104

es de extrañar la importancia de su presencia en el cuadro y su relación directa con San Francisco realizando un milagro que no se encuentra en su historia. El milagro además es una resurrección, tal como el que Cristo hizo con Lázaro. Es evidente la intencionalidad triunfalista de la pintura, que asimila a Francisco de Asís con Cristo, unidos ambos por la protección de su Madre, María Inmaculada.

Cuando Vetancurt escribió su crónica, el otro cuadro de este grupo ya se encontraba en el convento de San Francisco, pues el mencionado autor describió

las otras tres escaleras no son de menos arquitectura y adorno: una que baja a la sala de profundis, cuyo espacio ocupa un lienzo grande del Tránsito de N.P.S.Francisco y al otro lado, de su tamaño en proporción, otro lienzo de los milagros del B.F.Salvador de Orta

¿Qué habrá querido decir el cronista franciscano cuando habla de la relación proporcional de las dos pinturas de esta escalera? Porque la pintura de Los milagros de Salvador de Horta (fig.124) es de gran tamaño y no hay un Tránsito de san Francisco que se le pueda comparar. Es más, no hay un tránsito del santo fundador, pues la pintura que perteneció a la colección Reza Castaños, en realidad está representando a San Francisco consolado por un ángel, escena que seguramente los franciscanos conocían bien y dudosamente hubieran confundido con un tránsito. Creo que por lo tanto se podría concluir que hay otra pintura de

este tema que por el momento no se ha localizado y que quizá se encuentre en alguna colección particular.

Couto lo vio en el mismo convento junto al Milagro de San Francisco y a otro cuadro cuyo tema identificó erróneamente como otro Milagro del Beato Salvador de Horta y los atribuyó a José Juárez "aunque no están firmados, [pues] el estilo me parece todo de este pintor", observó.

El cuadro está dividido en dos partes iguales, en la inferior se narran los milagros del franciscano y en la superior aparece la figura de Salvador de Horta y en un cerro una serie de capillas o ermitas en el siguiente orden de arriba hacia abajo y en sentido inverso a las agujas del reloj: Sta. Magdalena; San Benito; San Salvador; San Miguel y Sta. Cruz.

El modelo que se utilizó para la parte baja de la composición es el de Los milagros de San Francisco Javier que Rubens pintó para la iglesia de los jesuitas en Amberes, (fig. 125) posiblemente en 1617 y donde desarrolló una síntesis de los milagros realizados por el santo jesuita en su actividad misional en Asia. De la composición original, Juárez quitó el grupo de la Fe y los ángeles que aparecían en la parte superior y cerca de san Francisco Javier. También desaparecieron tanto la arquitectura del fondo, como los soldados y la destrucción de los ídolos. El grupo central que se ha interpretado como sacerdotes a los

que san Francisco Javier convenció de la verdad de la fe católica, perdió los atuendos originales y se ha sumado a los mendigos y enfermos que escuchan la prédica de Salvador de Horta.

Del grabado de origen, Juárez tomó la parte baja con muy pocos cambios: quizá lo más llamativo sea el reemplazo de un cuerpo ubicado en el ángulo inferior derecho, por un perrito que otro hombre lleva atado a una mano con una débil cuerda. Ese hombre semidesnudo estaba inspirado en uno de los cuatro hombres de La fragua de Vulcano que Tintoretto pintó para el Palacio de los Dogos en Venecia. Otro ejemplo interesante de las fuentes de inspiración de Rubens es el ciego que se encuentra en el lateral izquierdo del cuadro, con un extraño gorro, tomado de los cartones hechos por Rafael para las series de tapicerías de Los hechos de los Apóstoles y especialmente de La ceguera de Elymas.³³⁵

En el grabado, la parte superior está ocupada por una estructura arquitectónica y muchos personajes, complicación que se eliminó y reemplazó por un paisaje azuloso donde colocó de manera bastante simple las capillas que mencionaba párrafos arriba. Este es un cambio importante, pues en la obra de Rubens, la multitud de personajes

335

Hans Vlieghe, Saints, vol. VIII-2, en Ludwig Burchard Corpus Rubenianum, pp.26 a 35 y figs. 6 a 15

parecer ser una herencia del arte flamenco del siglo XVI, que consideraba el valor de una obra de acuerdo a la cantidad de personajes que tenía. La idea de atribuir a Juárez el reemplazo consciente -y no simplificador- para responder a una forma más "moderna" de componer, es tan arriesgada como atractiva y prefiero ceder a la tentación.

También ubicó un perfil arquitectónico en el lateral izquierdo, como una torre, por donde se asoma un fraile que ve con admiración la escena de las curaciones. Esto posiblemente se pueda relacionar con la historia de Salvador de Horta, a quien los franciscanos veían con cierta preocupación, pues debido a las curaciones que realizaba, los conventos eran invadidos por multitudes que conmovían su necesaria tranquilidad. Esto motivó que Salvador fuera cambiado muchas veces de destino y quizá por esto también en la montaña aparecen algunos de los nombres de los lugares donde estuvo.

En la parte central del cuadro hay un grupo muy llamativo, que se encuentra también en el original. Sin embargo y a diferencia de los demás personajes que están tomados literalmente, aquí también se introdujeron modificaciones. De algún modo sigue al modelo pero es muy interesante la forma de trabajar las caras, con líneas curvas, ondeantes, con bruscos cambios de luz en una superficie pequeña: especialmente desde la frente y los

pómulos.

El cuadro depende posiblemente del grabado que hiciera Marinus van der Goes en 1633-35, aunque todavía no hay una explicación acerca de la diferencia entre la posible fecha de la pintura de Rubens y la del grabado, pues generalmente se hacían de forma contemporánea. El dibujo que se reproduce en el Catálogo es el que fue vendido a Luis XIV de Francia en 1671 y que sirvió de fuente al grabado de van der Goes.

Hay una manera de pintar con pinceladas curvas, muy abiertas y movidas, especialmente en el grupo del centro. Esta forma de hacer y de pintar no es exclusiva de esta zona de la pintura, también se da en los personajes laterales y es una forma exagerada del José Juárez de la Aparición de la Virgen a San Francisco o el Melchor de la Adoración de los Magos de la Pinacoteca Virreinal.

Es notorio que el desnudo del primer plano está copiado del grabado sin una observación directa de un cuerpo al natural. Observando los dibujos preparatorios de Rubens (fig.126) para esta pintura se hacen evidentes -en la comparación- los defectos de este cuerpo: un torso excesivamente grande para unas piernas excesivamente cortas; el brazo que se apoya en el piso es grande y fuerte, pero la mano es muy pequeña; lo mismo podría decirse del personaje femenino del primer plano, con un

busto excesivamente redondo.

Pobres, rotosos, enfermos, menesterosos, personajes desposeídos económica y moralmente. ¿Por qué los franciscanos habrán pedido una representación de este tema? ¿Qué estaba pasando con ellos en ese momento? Desde 1606 y por una concesión especial del Papa Paulo V a Felipe II, Salvador de Horta llevaba el título de santo. El humilde zapatero que luego fue cocinero del convento, ascendió rápidamente a la categoría de santidad. La humildad de su origen y funciones, así como la relación de los milagros y curaciones que realizaba entre los pobres y menesterosos, deben haber sido un acicate para los frailes que vivían el riesgo de la gran cercanía con la corte virreinal y la frecuentación con los grupos de poder.

Qué diferencia enorme entre esta obra y la Comunión de San Buenaventura e inclusive el Milagro de San Francisco. El dedicado a Salvador de Horta parece el mejor de los tres, a pesar de todas las reservas que ya señalé. Pero hasta esos detalles lo aproximan más a José Juárez: los defectos de dibujo (tan comunes en este pintor); las esquematizaciones espaciales y la restricción del color.

En cuanto al color, se utilizan los tradicionales de todas las obras de Juárez: azules en el fondo, pardos, rojos y verdes, con algunos toques de amarillos. Tanto por el color como por la fuerza del cuadro y a pesar de no

tener mayor información, creo que me inclino a pensar que este cuadro está más cuidado que los otros dos, que parecen tener una mayor intervención del taller. Aquí posiblemente podamos hablar de la intervención de José Juárez y Antonio Rodríguez, pero también percibo la fuerte presencia de Echave Rioja en toda la obra: José y Baltasar para el primer plano y Antonio y Baltasar para el grupo del fondo.

De algún modo el paisaje resulta extraño por la forma de construcción piramidal, estructura que se perfora con el rojo de los techos de las capillas, y que le da una mayor movilidad. Las luces son fuertes y arbitrarias pero se hace evidente que siguen el esquema propuesto en el grabado.

La forma de tratar el trapo blanco que cubre parte del cuerpo desnudo del primer plano, recuerda el paño que envuelve el cuerpo del niño en La adoración de los pastores de Puebla: mucho movimiento interior con pinceladas cortas y largas, curvas, que ensucian con gris y beige el blanco nieve de base.

En el primer plano es muy curioso el cuerpo de la mujer con el busto al descubierto, pues además de este detalle bastante espectacular para la época, se envuelve con un paño rojo de alta saturación, que le da un gran peso en la estructura compositiva. En todo el cuadro, aparece nuevamente la combinación rojo-verde, en distintos tonos. Echave Rioja también usa como modelo un grabado de Rubens

en la sacristía de la catedral de Puebla y nuevamente deja el pecho desnudo de una de los personajes centrales.

En el fondo, la alternancia de una zona muy oscura con una zona muy luminosa (donde se encuentra el paisaje) forma un ritmo de luz y sombra bastante similar (como esquema) al del Milagro de San Francisco.

La última obra de este grupo de atribuciones que cierra la década de trabajo, es Nuestra Señora de Constantinopla. (fig.127) Cuando José Juárez realizó su testamento, declaró las obras que había realizado para el conde de Baños, entre las cuales figura "una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla". En los documentos relativos al proceso que la viuda de Juárez llevó contra el ex- virrey, figuran las declaraciones de oficiales y aprendices, quienes también hacían referencia a dicha pintura.

Antonio Rodríguez aseguró que " en su presencia arrollaron los lienzos de los retratos de los dichos señores virreyes que eran para enviarlos a España quedándose los dos de la Virgen de Constantinopla y el retrato del Duque de Fernandina..." Por su parte, Gaspar de Loa y Alvarado, declaró que José Juárez hizo la serie de retratos familiares en cuestión y

una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla y este lienzo se hizo dos veces, porque

habiéndole hecho de cuerpo entero, habiéndolo visto el dicho señor Conde, mandó se hiciese de medio cuerpo, todos los cuales dichos lienzos costeó y acabó perfectamente el dicho Joseph Xuárez, el cual en compañía de este testigo se los llevó a Palacio y entregó al dicho señor Conde y arrollaron los lienzos para enviar a España, menos la imagen de Nuestra Señora y el retrato del Duque de Fernandina...³³⁶

De estas declaraciones se concluye con claridad, que : 1) Juárez pintó dos imagenes de la Virgen de Constantinopla, una de cuerpo entero y otra de medio cuerpo; 2) que hubo algún entredicho entre el artista y el virrey, pues pintó la misma imagen dos veces, e incorporó solamente una, la de medio cuerpo, entre los adeudos del conde y 3) que ésta es la imagen que se quedó en la Nueva España, junto a la del Duque de Fernandina.

El testamento es de 1661 y la demanda de 1665 y curiosamente, en las declaraciones mencionadas, no se hace referencia a que la obra fue regalada en 1662 a la catedral de México. Pues sin duda, es la imagen de referencia la que se encuentra en la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la catedral Metropolitana, en el centro del cuerpo superior del retablo dedicado a Santa Rita de Casia.

Una cartela ubicada en el centro de la parte inferior del cuadro, lleva la siguiente inscripción : A devosi3n de la Excma. Sra. Marquesa de Leiva Virreina de esta Nueva

336

Cfr. Apéndice documental. Doc. N°26

España se colocó esta imagen de Nuestra Señora de Constantinopla, de la Villa de Madrid, Corte de su Magestad, Año de 1662. (fig.128) En un trabajo dedicado a esta capilla y a esta pintura en especial, adelanté la idea que relaciona este regalo con la desviación de la procesión de Corpus Christi del año de 1662 debido a una enfermedad de la virreina y el malestar las autoridades eclesiástica y virreinal.³³⁷ En el trabajo de referencia, atribuí la obra a José Juárez, ante la evidente relación de los hechos y a pesar de las diferencias formales que la obra guarda con el global de la producción de José. Es innegable la intervención de un taller -las declaraciones además así lo indican - que explicaría las notorias diferencias.

Esta revisión de los recursos plásticos de José Juárez, me permite extraer algunas observaciones a manera de primeras conclusiones. En la primera década de trabajo los intentos de crear un espacio plástico mostraban cierta debilidad constructiva que Juárez disimuló hábilmente con el recurso de perforar el espacio hacia atrás o hacia arriba con un rompimiento de gloria.

337 Nelly Sigaut, "Capilla de Nuestra Señora de la Soledad" en Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural. México, Fomento Cultural Banamex, SEDUE, 1986, pp.149-50

Una de las más notorias características de la plástica de José Juárez en este período es la gestualidad, recurso mediante el cual el pintor intentaba interrelacionar a los personajes. El uso expresivo del gesto es fundamental para lograr romper el aislamiento de las figuras, encerradas en sí mismas y entrampadas en el tono heroico del discurso plástico de Juárez. Por otra parte, la gestualidad utilizada en las obras desarrolladas compositivamente en registros, logra comunicar una sensación de gran dinamismo a la superficie pictórica.

José utiliza múltiples focos de luz que actúan intensamente sobre las formas y los colores logrando efectos de gran dramaticidad que de alguna manera se contraponen con el tono amable y convencional de sus pinturas.

La masividad de sus figuras que se recortan contra una pantalla arquitectónica o un vacío que favorece su calidad escultórica, son características del zurbaranismo, como corriente en la que se inscribe la plástica de José Juárez.

A pesar de un dibujo que mostraba algunas deficiencias, especialmente en el conocimiento de la anatomía humana, el conjunto de la obra de Juárez resulta armoniosa.

En el segundo período de trabajo, Juárez ganó en habilidad y audacia compositivas, en el conocimiento de la escala y el emplazamiento de las figuras en la bidimensión.

En este segundo período se acentúa el uso de una paleta sabia pero restringida, organizada en base a la combinación de los colores primarios con sus complementarios. Un inteligente uso de la luz y por lo tanto de los mismos colores con alta y baja saturación le permiten dar una impresión de gran colorido.

Combina con gran habilidad el dibujo cerrado de los personajes centrales con la calidad de boceto y apunte ligero de algunas partes de sus obras.

Tiene una gran preocupación por las texturas, a las que pone especial atención por medio de la materia y de la luz. Pero además usa distintos tipos de líneas para crear la sensación de peso de las telas o riqueza en los adornos de oro, perlas o piedras.

Usa con abundancia el recurso de la división de cielo y tierra, espacios a los que relaciona mediante la acción de intermediarios como ángeles o putti y elementos como flores y guirnaldas. Esto no le quita seriedad a la escena ni dignidad a los personajes, solamente le da un poco de alegría a pinturas que en general tienen un tono sobrio y conservador.

La devoción familiar y personal a San Francisco le

daba una humanidad diferente a sus obras de temas franciscanos con los que el autor se veía sensiblemente involucrado. Hay una cierta ternura en el tratamiento del tema y una mayor comunicación entre los personajes.

CONCLUSIONES

La imagen religiosa plantea al historiador de arte problemas complejos. La polaridad forma-función se carga de significados de distinta procedencia y peso específico. La Iglesia descubrió tempranamente la polisemia de la imagen y su acción directa sobre la sensibilidad individual y colectiva. Este descubrimiento desencadenó la necesidad de controlar la producción de la imagen y su distribución en el espacio físico y social.

En la Nueva España este control obedeció a dos circunstancias claras pero muy diferentes una de otra. Por una parte, la reforma de la Iglesia española que respondió a los impulsos de un sentimiento crítico cada vez más generalizado en el mundo católico, así como a los deseos de la monarquía tanto de Isabel y Fernando como de Carlos V. Esta reforma tuvo consecuencias diversas en los ámbitos secular y regular así como en las diferentes diócesis de los reinos españoles. Sin embargo y como nota común, se expresó una preocupación por la decencia que debían guardar las imágenes religiosas. Por otra parte y frente a la nueva circunstancia histórica que plantean los territorios americanos y sus habitantes originarios y la

llegada de los nuevos pobladores, las autoridades civiles y eclesiásticas expresan su temor por la intervención de la mano de obra indígena en la producción figurativa. Sin embargo se hace evidente que el tema está tratado con prudencia, desde el I Concilio Mexicano de 1555, al incluir a los españoles con los indígenas en el mismo nivel de vigilancia y control.

El Concilio de Trento con su carácter ecuménico, llegó a esta Iglesia reformada, que produjo por medio de Sinodos y Constituciones una normatividad que ya recaía sobre la imagen. Trento tuvo la característica de no ser un concilio innovador y permanentemente sus decretos recurren a la tradición de la Iglesia: las Escrituras y los Santos Padres. La explicación es más que obvia: ante el ataque reformista luterano, la respuesta de la Iglesia Católica fue afianzar en la tradición los aspectos relativos a los dogmas. En los disciplinarios, donde se involucra la imagen y su control, el argumento también fue la tradición y específicamente la establecida desde el II Concilio de Nicea.

Sin embargo la aplicación de la normatividad tridentina se hizo más compleja debido a la intervención del poder político en las cuestiones de la Iglesia. La acción de la voluntad real fue impulso y freno de la voluntad de Roma condicionando la aplicación de Trento. El

espectro europeo muestra fuertes diferencias entre España y Francia, por ejemplo. Felipe II juró el Concilio pero reservó sus derechos reales: así el Regio Patronato convirtió a la aplicación de los decretos tridentinos en una cuestión que en América quedó bajo una doble vigilancia: eclesiástica, por medio de los Concilios Provinciales y política, por medio de la tutela virreinal.

En la ciudad de México - escenario fundamental de esta tesis - los conflictos entre ambos poderes fueron constantes. Una de las áreas que generaba mayores dificultades era aquella sensibilizada por el ejercicio del poder sobre la iglesia novohispana. Arzobispos y virreyes, cabildos civiles y eclesiásticos, se vieron envueltos en sonadas querellas que explican que en cierta forma la cuestión de las imágenes quedara relegada. La censura del Arzobispo Juan Pérez de la Serna sobre la producción de imágenes en la ciudad de México, permite comprender el grado de descuido en el que había caído la actividad hacia la segunda década del siglo XVII.

Sin embargo, ese control inicial sobre la imagen afianzó unas características en la clientela novohispana, que la definen como periférica: conservadora e imitativa. Características que se imponen y se afianzan nuevamente en una dialéctica relación con los pintores, cuando éstos les entregan obras hechas "a imagen y semejanza". Se había

logrado una consolidación entre la conciencia religiosa de esa sociedad y las representaciones de su fe. La adaptación entre una y otra - conciencia religiosa y representación - es el complejo fenómeno que constituye a la obra de arte en documento histórico.

Esta consolidación de una tradición local a la que se llegó durante la segunda década del siglo XVII, es la que defino como una identidad artística periférica. Hay una identidad porque existe una comunidad de significados simbólicos iconocoteológicos, cuya expresión plástica se desarrolló en la periferia a partir de modelos elaborados en un centro que en el caso de la Nueva España, era Sevilla.

El modelo centro-periferia -como dice Juan José Martín González - es una metodología en formación.¹ Lo vi aplicado al caso español, sin apariencia de modelo sino como consecuencia del análisis de los acontecimientos históricos durante la gestación y el desarrollo del imperio, por el hispanista inglés J.H.Elliott. En el análisis de Elliott, la relación centro-periferia es el resultado del proceso de centralización de la monarquía desde Felipe II cuando este monarca establece su corte en Madrid en 1561. El arte del

¹ Juan José Martín González. El artista en la sociedad española del siglo XVII. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p.280

siglo de oro español, fue visto por Jonathan Brown desde la misma perspectiva de centros artísticos donde se producen las novedades adoptadas por las demás escuelas regionales o locales. Para el caso de Italia el modelo funcionó teniendo en cuenta el policentrismo del caso, con la multiplicación simultánea o alternativa de centros productores de innovaciones.

La aplicación para el caso novohispano aún necesita muchos ajustes y modificaciones, pero en definitiva, ésa es la riqueza de un modelo teórico: la posibilidad de hacerlo funcionar en diferentes realidades que existen independientemente del modelo, que es una creación que debe enriquecer el análisis y no reducirlo. El caso de la relación de la ciudad de México con Sevilla pareciera enmarcarse con facilidad en el modelo centro-periferia. Pasos posteriores tendrían que ver de qué manera esta periferia se convierte en centro para otras áreas, (si esto es así), o si hay regiones donde solamente algunos espacios responden a este contacto. Esto me parece importante pues parto de la idea de que estos espacios culturales - tanto el centro como la periferia - no son ámbitos cerrados sino espacios interactuantes. Interacción regional que está relacionada con el carácter de la monarquía española: los esfuerzos centralizadores afinan el aparato de control social pero al mismo tiempo permiten los "contrabandos" o rupturas como escape al dirigismo, pues la dinastía de los

Habsburgo, como demostró Elliott, no logró consolidar un programa de gobierno para el imperio. De ahí su decadencia.

José Juárez es el resultado de una endogamia gremial que tenía como resultado la aplicación de efectivas fórmulas plásticas. Estos "recetarios" de taller, que seguramente pasaban de padre a hijo y de maestro a discípulo, conforman un universo de imágenes congeladas en el que los historiadores de arte nos movemos con cierta dificultad. ¿Cómo abordarlo? ¿De qué manera penetrar en ese universo aparentemente simple? La elección recayó en este caso en tratar al pintor como miembro de una identidad artística periférica, moldeado en una tradición local y sumergido en un conflicto entre esa tradición y un complejo de múltiples factores a los que no sin temor llamé modernidad. Temor comprensible que procede de la carga que tiene el término en el debate contemporáneo de la posmodernidad.

Juárez comparte una comunidad de significados simbólicos iconocoteológicos que se expresan plásticamente con la finalidad de provocar devoción en los fieles que consideran a la imagen como un eslabón que facilita con su intermediación, la comunicación con Dios, o con la intención de traer a la mente por medio de la imagen, momentos ejemplares de una hagiografía moralmente paradigmática.

Estos mensajes, como periféricos, tienen la característica de ser conservadores e imitativos. De esta

manera lograron consolidar una tradición que, por definición, debe organizarse y afianzarse para poder ser transmitida. En los centros artísticos, la unión entre clientes y artistas que no temen a la innovación, provocan cambios más rápidos. En las periferias del mundo hispánico, las características de la clientela y del control sobre la imagen no dieron a los pintores un margen considerable donde moverse con cierta libertad.

Visto desde esta perspectiva de artista periférico, el eclecticismo de Juárez se entiende como una consecuencia del medio, que por una parte acentuaba su identidad frente a la alteridad y por otra absorvía desordenadamente las novedades que llegaban desde los centros artísticos. Sin embargo, la falta de una auténtica confrontación con estos centros, producía un anacronismo que no puede separarse de la forma ecléctica de recibir modelos dispersos: grabados; lienzos de distintos orígenes; tapicerías; muebles decorados; libros con grabados y hasta algún pintor desplazado de los centros artísticos porque su pintura ya estaba quedando "fuera de moda".

Es evidente y no disiento en nada con la mayor parte de la crítica sobre la obra de Juárez, que su mejor momento es el de la década de 1650. Década que considero su segundo período de trabajo, pues a diferencia de la historiografía producida hasta el momento, en vez de ver en Juárez dos modalidades coexistentes, reconozco en su producción dos modos sucesivos que organicé en décadas. La primera de 1640

a 1652 se caracteriza por el abuso en la retórica visual, el "lenguaje de mudos" como lo llama Julián Gallego. Los brazos y las manos se abren y se mueven, gesticulan para comunicar a estos personajes que, de otra manera, estarían aislados en el silencio. Las composiciones organizadas en friso se mueven también por el uso hábil de múltiples focos de luz que logran dinámicos contrastes que dan una apariencia de más colorido del que realmente existe. La paleta de Juárez es reducida pues trabaja con colores primarios que hace jugar con sus respectivos complementarios. En cuanto al color, salvo contadas excepciones, abandona los arcaísmos que habían imperado en la tradición local de iluminar los colores con el complementario en distintos grados de saturación. Sus figuras escultóricas se recortan contra una pantalla arquitectónica o un vacío que da idea de una acción congelada, que concentra la atención sobre los personajes que se despliegan en primer plano.

Los escasos diez años del segundo período muestran una madurez compositiva que lo lanza a mayores audacias en la organización del espacio. Sin embargo, allí comienzan a notarse con claridad las contradicciones entre la forma arcaica de componer en frisos o registros diferenciados por contraste (como en la Adoración de los Magos de 1655) y una mayor complicación espacial. Esta se logra a partir del uso de una pantalla arquitectónica y por lo tanto el recurso de la profundidad por contraste de zonas claras y oscuras, al

que se suma la veduta con escenas laterales que conducen a planos posteriores y finalmente la utilización de líneas compositivas que complementan esa organización espacial (como en los Santos Justo y Pastor de 1653).

La paleta de Juárez sigue siendo sobria, pero el manejo del color se hace más sabio en la combinación de primarios y complementarios. Otro recurso mejor explotado es la alternancia de un dibujo de líneas cerradas que confieren masividad a las figuras, con zonas pintadas con pinceladas amplias y abiertas en las escenas del fondo. Su preocupación por la forma de representar las telas, las joyas y la orfebrería, revela cierto arcaísmo artesanal. Arcaísmo que también es evidente en la forma en plantear la división entre cielo y tierra a los que relaciona ordenadamente por medio de angelitos, flores y guirnaldas.

En las que considero sus últimas obras, hay una gran intervención del taller y se pueden reconocer dos manos diferentes: por una parte la de su oficial, Antonio Rodríguez, que evidentemente hereda el taller, porque en el año 1662 ya aparece como maestro contratando un aprendiz y la de Baltasar de Echave Rioja, quien, siguiendo con prácticas gremiales muy afianzadas, estaba pagando una deuda "desquitandola con pintura" en el taller del maestro y el mismo año de 1662 contrata también un aprendiz.

Muerto el maestro, ambos pintores toman su propio rumbo como cabezas de taller. También en ellos se distinguen las dos líneas de trabajo de José Juárez: en

Antonio Rodríguez, su discípulo y oficial, se precipita la vista en el reconocimiento de los recursos conocidos, figuras masivas que se recortan contra el fondo; las líneas ondulantes; las sombras en la cara o el cuidado en las texturas. Pero Antonio es nada más que un buen alumno. Echave Rioja tiene deudas familiares innegables, pero también en él se pueden seguir las huellas de José.

Un Catálogo depurado de la obra de este artista permite ver que de su producción de veinte años se conserva un mínimo volumen de obra formada por 13 pinturas documentadas desaparecidas; así como también han desaparecido 3 obras firmadas y otras 3 con una sola referencia bibliográfica. Las 12 obras seguras (firmadas y/o fechadas) son menos que las 15 atribuidas: un conjunto de 27 obras existentes por el momento. La experiencia indica que posiblemente se conozcan algunas obras con posterioridad a este estudio (aquí se incorporan una obra firmada y fechada y tres nuevas atribuciones) que enriquecerán el perfil artístico de este pintor.

A partir de este análisis que ha intentado desterrar tanto la adjetivación como las comparaciones laudatorias reemplazándolas por un intento de ver a la obra como una trama cerrada de construcción de color y luz a partir del dibujo, siguiendo características susceptibles de una lectura interpretativa, y al pintor como un individuo sujeto a las condiciones de un medio al que traté de caracterizar rompiendo con los parámetros conocidos. El

resultado es ver a José Juárez como un gozne, como miembro de una beligerante polaridad identidad-alteridad.

Las particulares condiciones de la iglesia novohispana acercaron leña a ese fuego: jesuitas y franciscanos - principales clientes de Juárez entre los regulares - recibían el embate del clero secular por la administración de los diezmos y las parroquias, respectivamente. La iglesia secular veía avanzar el triunfo de su organización y quiso plasmarlo en formas y colores.

Sin embargo el panorama plástico de la Nueva España ya había cambiado. El estilo sobrio y monumental de José Juárez, último eslabón de una tradición local establecida desde Baltasar de Echave Orio, ya estaba pasado de moda. El triunfo del clero secular a mediados del siglo XVII expresa el triunfo de uno de los aspectos del dirigismo contrareformista en la concentración del poder en los obispos. Este triunfo se desplegó plásticamente en las sacristías catedralicias por medio de la adopción de modelos "rubenianos". El fenómeno de lo rubeniano es similar al del zurbaranismo: no depende solamente de la obra de este pintor, sino de la difusión de un imaginario católico construido en el triunfo sobre el protestantismo que aquí en la Nueva España se resemantiza. El conflicto entre la tradición y la modernidad se resolvió con nuevas fórmulas iconográficas y también con otras formas del discurso plástico de mayor complicación en la organización del espacio; más colorido y el abandono paulatino del

claroscuro hasta lograr la luminosidad que anuncia para la
pintura novohispana el surgimiento de una nueva tradición.

INTRODUCCION

La elaboración del Catálogo de la obra de José Juárez fue fundamental para el desarrollo de esta tesis. Se convirtió en la herramienta más importante para el conocimiento de la obra del artista así como para su análisis pormenorizado.

Las obras se agrupan en apartados dentro de los cuales existen divisiones operativas que facilitan la comprensión del conjunto. Estos grupos organizan el Catálogo entre obras seguras; obras atribuidas; atribuciones desmentidas; obras desaparecidas que un solo autor mencionó y que han desaparecido; firmas dudosas; obras de discípulos y finalmente un homónimo.

Son 16 las obras seguras desaparecidas (entre las documentadas y las firmadas). Un número muy elevado si se lo compara con las 12 pinturas seguras que se conservan (entre las firmadas y fechadas o solamente firmadas). En cambio las obras atribuidas son 15, que eleva el espectro de la obra de José Juárez por el momento a 27 pinturas existentes. Solamente desmentí 6 atribuciones, aunque hay que considerar que algunas de ellas (como el Cenáculo de Texcoco o la Inmaculada Concepción del Hospital de Jesús) hace ya tiempo que no gozan de consenso entre los estudiosos de la historia del arte novohispano. Junto con las 4 obras atribuidas a un homónimo, las pinturas

analizadas en este Catálogo, forman un conjunto de 62 obras.

El criterio de trabajo fue localizar la documentación en el caso de que ésta existiera y tratar de lograr un acercamiento a la obra a pesar de su desaparición física. Si la obra se conserva, tuve en cuenta su materialidad: la técnica y el tipo de soporte, las medidas, el lugar donde se encuentra localizada y la firma así como el registro de las inscripciones que se encuentran en algunos casos.

Luego sigue un apartado que considero importante: las referencias, donde consigné toda la bibliografía existente sobre la obra, organizada por el apellido del autor, entre paréntesis la fecha de edición de la obra e inmediatamente la o las páginas donde se encuentra la cita.

Inmediatamente consigné la historiografía existente para cada pieza, antes de mi propio análisis, que realicé in situ, generalmente en varias oportunidades, para corroborar o corregir mis observaciones. Finalmente, un análisis iconográfico completa el estudio de cada cuadro.

1. OBRAS SEGURAS DESAPARECIDAS

1.1. DOCUMENTADAS DESAPARECIDAS

1. ARCO TRIUNFAL PARA CELEBRAR LA ENTRADA DEL ARZOBISPO
FELICIANO DE VEGA

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9;
E. Castro (1981), pp.3-4.

Desde el Renacimiento, era tradición en Europa que los acontecimientos guerreros y civiles se festejaron con un arco de triunfo, por donde los vencedores hacían el ingreso triunfal a la ciudad o a la iglesia. La Nueva España siguió fielmente la tradición y los arcos de triunfo se asociaron a las festividades y con ellos los nombres de conocidos artistas novohispanos. Según Francisco de la Maza

Un arco triunfal -desde el Renacimiento al siglo XIX y en toda Europa y en toda América- era un gran acontecimiento y un dechado artístico. Bajo estos arcos, como los emperadores romanos, pasaban los virreyes y arzobispos y se contemplaban mezclados al Olimpo o al Hades, pues la adulación - y la esperanza-comparaba siempre a los magnates con los héroes antiguos. [...] Se llamaba a los mejores artistas y a los mejores poetas para que lo idearan y compusieran

338

338

Francisco de la Maza, La mitología clásica en el arte colonial de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Estudios y Fuentes del arte en México XXIV, 1968, p.10

La fiesta - según Octavio Paz - es el acto colectivo por medio del cual los signos de lealtad se hacen visibles y palpables. Es por eso que este autor encuentra el origen de la fiesta-ceremonia de entrada de un virrey o un arzobispo, en los triunfos de la antigüedad romana, que otorgaban alto honor al general victorioso. Las entradas a México comenzaron en el siglo XVI y a cada virrey y arzobispo se le hizo su arco triunfal y se le prepararon los festejos y el rito político correspondiente.³³⁹

Cuando Luis de Velasco II, llegó a la capital mexicana el 2 de diciembre de 1589, se levantó un bosque en la Plaza Mayor de la Ciudad. Carros triunfales, paraísos, grutas, etc, formaban parte del mundo formal de las fiestas, cuyo elemento más característico, sin duda, era el efímero y simbólico arco triunfal.³⁴⁰

[Estos] arcos sufrieron la misma evolución que el resto de las artes durante el período barroco. Como si se tratase no de un objeto físico sino de un conchetto

339 Aunque hay algunos casos de excepción, como el del marqués de Gelves, décimotercer virrey de México, modelo de puritano y gobernante autoritario, quien suspendió todas las diversiones y ceremonias que tenían preparadas las ciudades de México y Puebla para recibirlo, por considerarlas "pérdidas de tiempo y dinero". Cfr. Jonathan I. Israel, Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.140

340 Guillermo Tovar de Teresa, "De fiestas, arquitecturas efímeras y enigmas" en Octavio Paz. Los privilegios de la vista, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, p.123

materializado, se transformaron más y más en enigmas monumentales. Los lienzos y todas las superficies disponibles de los muros y columnas se cubrieron de relieves, medallas, emblemas e inscripciones. El monumento se convirtió en un texto y el texto en una charada erudita. Para descifrar el sentido del monumento había que ocurrir a sabias explicaciones y elucubraciones.³⁴¹

Comprometidos en la construcción de estos arcos, encontramos a conocidos artistas novohispanos, contratados por el Cabildo eclesiástico o el de la ciudad, para desarrollar estos enigmas monumentales, como los llama Paz. Lo más interesante de esto es que en los arcos desarrollaban temas que, hasta donde sabemos, no formaban parte de su actividad cotidiana.

En 1642, Sebastián López de Arteaga contrató un arco o portada real con el cabildo de la ciudad de México, para celebrar el ingreso del virrey conde de Salvatierra, para el que debía pintar trece lienzos con escenas del mito de Prometeo.³⁴²

Cristóbal de Villalpando realizó una serie de pinturas con la historia de Aquiles, que se exhibió en la Plaza Mayor, en el arco del segundo duque de Alburquerque y Nicolás Enríquez la historia de Alejandro. A estos nombres

341 Octavio Paz, "La fiesta barroca, ritos políticos" en Octavio Paz. Los privilegios de la vista, pp.163-65

342 Xavier Moyssén, "Sebastián de Arteaga 1610-1652" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, N°59,1988, p.19. La descripción del arco fue obra del jesuita Mathías de Bocanegra, quien aseguró que Arteaga no sólo pintó sino que también construyó el arco y lo llama el "Apeles a quien admira la América".

hay que agregar los de José Rodríguez Carnero, Antonio Santander y Pascual Pérez en Puebla.³⁴³

El 14 de diciembre de 1640 el cabildo de la catedral de México nombró comisario para que se encargara de la construcción del arco con que se iba a recibir al señor Arzobispo Feliciano de Vega. Es posible suponer que se le encargara al señor canónigo doctor Miguel Poblete, que contratara a un artista que estuviera a la altura de las circunstancias. El cabildo ordenó que Joseph de la Cruz, mayordomo de la catedral, entregara lo necesario para los gastos.³⁴⁴

Este arco triunfal que debía colocarse en una de las puertas de la catedral de México, fue contratado entre el mencionado comisario, doctor Miguel Poblete y los pintores José Juárez y Pedro de Oyanguren. El precio del trabajo se había establecido en 800 pesos de oro común, lo que comprendía colocarlo y quitarlo del sitio convenido, además de la manufactura y los colores. Pero el 11 de enero de 1641 el cabildo anunció sede vacante debido a la muerte del arzobispo Feliciano de Vega, ocurrida cuando viajaba desde Perú hacia la ciudad de México.³⁴⁵

343 Francisco de la Maza, op.cit., p.16

344 Archivo de la Catedral Metropolitana (ACMe) Actas Capitulares, sesión del 14 de diciembre de 1640, f.75r.

345 ACMe, Actas Capitulares, sesión del 11 de enero de 1641, f.86r.

Se hizo entonces un nuevo contrato entre los citados pintores y el doctor Poblete, ante el escribano Gabriel López Ahedo, el 1 de febrero de 1641. En él se informa que

está hecho en el todo la arquitectura y faltan todos los vacíos de los lienzos donde se han de poner los jeroglíficos o historias que se pidieren para cuando dichos señores Deán y Cabildo se mandare y pidieren se acabe dicho arco y para en cuenta de su obra y manufactura recibieron 500 pesos en reales más otro ciento de las pérdidas de colores que tenían prevenidos para acabar el dicho arco e incomodidades que se les han seguido de no acabarlo.

Según Efraín Castro, el arco fue usado para celebrar el ingreso del Visitador General de Indias y Obispo de Puebla de los Ángeles Don Juan de Palafox y Mendoza. Palafox llegó a la Nueva España con el decimosexto virrey el duque de Escalona, en junio de 1640. Sin embargo no entró a la ciudad de México con el virrey, porque prefirió quedarse en Puebla, para familiarizarse con los problemas de su diócesis en los primeros meses de su estancia en la colonia. En su calidad de visitador general, llegó a la ciudad de México el 12 de octubre de 1640 y en poco más de un año resolvió más de cien casos relacionados con los gobiernos de los virreyes Cerralvo y Cadereita. Convencido de la necesidad de profundas reformas en el gobierno virreinal, regresó a Puebla en diciembre de 1640.

El conflicto interclerical que se desató a partir de las ocupaciones de parroquias en manos de la administración secular, agudizó un insinuado conflicto entre el virrey duque de Escalona y el obispo Palafox, agravada desde

principios de 1641 por la separación de Portugal y la relación entre el virrey y la familia Braganza. Avanzado el año 1641

tanto el virrey como el visitador general estaban intrigando ante las autoridades metropolitanas para obtener cada uno la destitución del otro.³⁴⁶

Es más que evidente que fue Palafox quien triunfó en estas gestiones, pues consiguió que con fecha 18 de febrero de 1642 le despacharan una cédulas secretas que le permitían destituir al virrey, cuando lo considerara necesario y llevar a cabo su juicio de residencia. En ese momento también se le informó sobre su presentación para el arzobispado de México.³⁴⁷

El cabildo metropolitano recibió la noticia de la elección de Palafox para el cargo de arzobispo, el 30 de mayo de 1642 y según las actas de dicho cabildo, el 9 de junio del mismo año llegó la Real cédula con el nombramiento virreinal.³⁴⁸ En 1643 Palafox aún no había

346 Jonathan Israel, op.cit., pp.214-215

347 Ibidem.

348 ACMe. Actas capitulares. Sesión del 30 de mayo de 1642. Aunque parece que los sucesos fueron diferentes de la versión que presentan las actas, pues ese 9 de junio de 1642 Palafox reveló el contenido de las cédulas secretas a la Audiencia, al Ayuntamiento de México y al Tribunal de la Inquisición. Al día siguiente, el 10 de junio, se presentó en el palacio virreinal, despertaron al virrey, le leyeron las órdenes reales y lo sacaron del cargo y del palacio. Israel, op.cit., p.215

tomado posesión del arzobispado, porque esperaba que llegaran las bulas y el palio. El cabildo estaba discutiendo el tema del reconocimiento de la autoridad de Palafox por la presión que ejercían algunos prebendados y el Santo Oficio de la Inquisición, pero no sabían nada sobre una posible renuncia de Palafox y mientras tanto se declararon obedientes de las Reales órdenes. Sin embargo, el viernes 6 de noviembre de 1643 el cabildo recibió la noticia de la renuncia de Palafox y del nombramiento de Don Juan de Mañosca, Presidente de la Real Cancillería de Granada, como nuevo arzobispo de México.³⁴⁹ El Tesorero, Provisor y Vicario General del Cabildo, Don Pedro de Barrientos, se excusó de salir de la ciudad para recibir al nuevo arzobispo, por problemas de salud, pero se ofreció a hacerse cargo de los gastos

del adereço de las Casas Arçobispales, en todo, el Arco Triunphal, el recibimiento de la iglesia, sus colgaduras y todo lo más perteneciente al lucimiento
350

Toda la evidencia indica, por lo tanto, que el arco construído por Oyanguren y José Juárez no fue utilizado para Juan de Palafox, pues no hubo una ceremonia de

349 ACMe. Actas capitulares, sesiones del 30 de mayo de 1642, 9 de junio de 1642, del 31 de octubre de 1642 y del viernes 6 de noviembre de 1643.

350 ACMe. Actas capitulares. Sesión del 13 de mayo de 1644, f. 355v.

ingreso. Sin embargo, no es remota la posibilidad de que este arco se hubiera reutilizado para otro ingreso, quizá el de Mañosca, a quien se le preparó un recibimiento importante, por tratarse de "una persona tan principal". En cuanto a las reutilizaciones, debía ser una práctica común. En la catedral de México había un antecedente muy cercano: la preparación del Arco de bienvenida al virrey duque de Escalona en 1640, tarea para la que fue designado el racionero Antonio de Esquivel Castaneda, dejando a su cargo

la superintendencia absoluta de la fábrica del arco, su disposición y adorno y que para la pintura, versos y poesía busque a las personas que le parecieren más a propósito ordenando y disponiendo todo lo demás que sea anexo y conveniente al dicho arco y preparando el recibimiento en él con la mayor solemnidad que sea posible, aprovechándose de la madera y lienzos del que está colgado en la sala capitular...³⁵¹

2. RETABLO PARA LA CAPILLA DE LA CENA DE LA CATEDRAL DE MEXICO

Referencias: Archivo del Colegio de Vizcaínas; Toussaint (1973), pp.276-7; Gerlero (1986), pp.105-115

El 21 de noviembre de 1650, se firmó este contrato entre los representantes de la cofradía del Santísimo Sacramento

³⁵¹ ACMe, Actas Capitulares, sesión del 3 de julio de 1640, f. 36v, el subrayado es mío.

de la Catedral Metropolitana: Tristán de Luna y Arellano, rector de dicha cofradía; Capitán Juan Ruiz de Zavala, primer diputado de la misma y Pedro de la Sierra, mayordomo, con Antonio de Maldonado, maestro de ensamblador y entallador y José Juárez, maestro del arte de pintor.

El retablo iba a reemplazar al antiguo y debía tener la

grandeza, lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha Cofradía...y deseando que dicha obra sea con toda perfección así en lo que toca a las maderas, escultura, dorado, como en las pinturas y misterios dellas que miren a lo del Santísimo Sacramento y su instituto y noticia de la fundación de dicha cofradía.³⁵²

El retablo debería ocupar todo el testero de la capilla, en lo ancho y en lo alto, hasta las bóvedas y lados de las ventanas y José Juárez se encargaría de hacer siete tableros, más los dos del banco. El tablero central iba a ser ocupado por el tablero de la Cena, que se renovaría del retablo viejo. Este retablo del siglo XVI pasó a la catedral de la iglesia de san Francisco donde se había fundado la cofradía del Santísimo Sacramento y por ser de fecha muy temprana Elena Estrada de Gerlero supone que puede haber sido pintado por algún indio de la escuela de San José de los Naturales. Seguramente representaba la Última Cena y les debe haber parecido digno de figurar en el retablo nuevo, que debía estar hecho con "la grandeza,

³⁵² . Manuel Toussaint, La catedral de México, México, p.276

lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha cofradía".

Por cuenta de ambos artistas quedaban las maderas, esculturas y dorado, como las pinturas de los tableros y la renovación del antiguo cuadro de la Cena, que iba a reutilizarse.

José Juárez se comprometió a

pintar los siete tableros y los dos del banco, de las historias y misterios que se me ha dado memoria que son: el Maná, el Cordero Pascual, Elías con el ángel, Abacuc con Daniel, el convite de David, los panes de la procisión, el pan y el vino de Amimlec; las cuales historias he de pintar y hacer graduando el lugar que pertenciere a cada una, con atención a los misterios y su origen y en los dos tableros del banco también del misterio del Santísimo Sacramento y en la puerta del Sagrario Nuestro Señor Jesucristo frangiendo el pan y encima de la ventana, en la tarja que corona el retablo, una custodia del Santísimo Sacramento con dos ángeles a los lados, toda la cual dicha pintura ha de ser de colores finos y de toda perfección, conforme a mi arte, renovando o limpiando el dicho tablero de la Cena y sus imágenes...³⁵³

Maldonado había presentado una traza para este fin, pero a Juárez, le "dieron memoria" de las historias y misterios que debería pintar y que se enlistan en el documento. Constituyen una rareza iconográfica, tanto aquí como en España, pues Enrique Valdivieso así considera dos pinturas del siglo XVIII, con algunos de estos temas que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que

353

Ibidem.

considera que deben provenir de "alguna capilla sacramental", como en este caso.³⁵⁴

El precio total de la obra se fijó en 2850 pesos de oro común, recibiendo a cuenta Juárez 100 pesos y 300 Maldonado. El retablo debía estar terminado y colocado para el día de Corpus Christi de 1651.

Casi todos los temas seleccionados eran veterotestamentarios, relacionados tanto con las ofrendas de alimento como con los sacrificios sangrientos. Las figuras eucarísticas que se le pidieron a Juárez fueron

1. El maná [y el agua brotada milagrosamente de la fuente] que corresponde al pasaje en el que los judíos se desesperaron en el desierto de Sin, acosados por el hambre y Yaveh le dijo a Moisés que haría llover comida del cielo (Ex.16,3-5);

2. El cordero pascual, relacionado con los preceptos necesarios para asegurar la pureza de los sacrificios, (Levítico 23,19);

3. Elías con el ángel [el pan de Elías], correspondiente al momento en que Elías, huyendo de Jezabel, se encuentra en el desierto bajo una mata de retama (I Reyes 19,1-8) ;

354 Manuel Toussaint. La Catedral de México. Cfr. Apéndice Documental. Doc. N°12. Enrique Valdivieso. El Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lams. 245 y 246.

4. Abacuc con Daniel [Daniel alimentado milagrosamente] representación del traslado milagroso de Habacuc desde Judá a Babilonia, para llevar comida a Daniel (Dan.14, 38-39);

5. David pidió a Achimelec cinco panes para repartir a sus soldados hambrientos . La escena fue identificada por Isabel Estrada de Gerlero como el convite de David, referida a los sacrificios que se realizaron frente al arca colocada en medio de la tienda de David (I Cr.16, 1-3); pero en realidad parece estar en relación con 1Samuel 21, 3-4, cuando David le pidió al sacerdote Aquimelec cinco panes para repartir entre sus soldados hambrientos.

6. Los panes de la proposición [los panes de la proposición], tema que fue identificado por la misma autora como el que frecuentemente se representa con la mesa de oro y doce panes sobre ella (Levítico 23, 5-9); pero que realidad parece relacionarse también con 1Samuel 21, 5-6, cuando el mismo sacerdote Aquimelec le dio a David el pan de la proposición, que era el único disponible.

7. El pan y el vino de Amimlec [el pan y el vino que ofreció Melquisedec para descanso de los que volvían de la guerra], (Gen.14,18);

8. el Misterio del Santísimo Sacramento.

Para la puerta del Sagrario se eligió un tema del Nuevo Testamento, Jesús frangiendo el pan: "yo soy el pan de la vida, vuestros padres comieron maná y murieron en el desierto. Este es el pan que baja del cielo para que el que lo coma no muera" (Jn.6,1-15 y 6, 48-50).

En la tarja que coronó el retablo, colocada sobre la ventana, se pensó representar a una custodia del Santísimo Sacramento, con ángeles tenantes y para los tableros del banco, como supone Isabel Estrada de Gerlero, la noticia de la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento.

Interesante programa para hacer honor a la antigua pintura de la Cena, ya que ésta corresponde a la institución de la Eucaristía por Jesús; el que se presente su sacrificio en la forma de una comida no es arbitrario, ya que se apoya en cierta analogía intrínseca entre ambos y esta conexión entre Última Cena y Crucifixión se encuentra figurada en los temas eucarísticos veterotestamentarios que se dispusieron en torno a la pintura insignia.³⁵⁵

3. TRABAJOS DE PINTURA PARA EL TRIBUNAL DE LA INQUISICION

Referencias: AGN, Real Fisco, vol.115, exp.4, fs. 64 a 82v.

El 6 de mayo de 1658, se ordenó el pago de 20 pesos en reales para el maestro de pintor José Juárez, quien lo había reclamado por medio de una carta sin fecha. En la misma se indica que hizo el jaspeado de los estrados del tribunal y audiencias en la obra del nuevo tribunal.

355

Elena Estrada de Gerlero, "Capilla de Nuestra Señora de los Dolores" en Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, SEDUE, Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 112. La identificación de las referencias bíblicas dependen directamente de este texto, excepto en el punto 5.

Según Francisco de la Maza, en 1655 se pensó en construir un "nuevo Tribunal" con planos de Diego López Murillo. El remate de la obra lo ganó Vicenzo Barroso de la Escayola, autor de la catedral de Valladolid y maestro mayor de la catedral hasta su muerte en 1692.

En 1657 también se pensó hacer nuevas cárceles secretas, encomendando los planos a Diego de los Santos. La obra salió a remate y la ganó Pedro Durán. A pesar de las críticas al proyecto, según de la Maza, "parece que se comenzaron las obras a fines del mismo año".³⁵⁶

4. TRABAJOS DE PINTURA PARA LA CONGREGACION DE SAN PEDRO

Referencias: AHS, Fondo Congregación de San Pedro, leg.30, exp.22, fs.1-7; Salazar (1985), p.87

El 11 de diciembre de 1659 se pagaron 80 pesos al maestro de pintor y dorador José Juárez, por la pintura de las mitras e insignias de San Pedro que hizo para las cenefas de las Tribunas y coro, el órgano y la sillería de coro, que se hizo en la iglesia de la Santísima Trinidad.

Presentó la cuenta el Abad de la Congregación de San Pedro, Lic. Diego de Villegas, cura de la parroquia de

356

Francisco de la Maza, El Palacio de la Inquisición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, pp. 23-24.

Santa Catalina Mártir. Se habían emprendido obras en el coro, la portada principal y vestuario de la sacristía.

5. RETRATO DE JUAN FRANCISCO DE LEYVA Y DE LA CERDA,
CONDE DE BAÑOS

Referencias: AGN, México, D.F., Notario 336, 1637-1643, f.9;
Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981) p.4

Como todas las obras tratadas en este apartado, este grupo de retratos que José Juárez hiciera en 1661 para la familia del virrey conde de Baños, está documentada, pero por el momento no se ha podido localizar. Queda aún la posibilidad de seguir buscando en colecciones españolas, pues según la documentación de referencia, excepto dos, todas las demás pinturas fueron enviadas a España.

Como ha escrito Elisa Vargaslugo, el retrato oficial, es uno de los tipos más importantes del retrato novohispano. Esta autora señala que las características de esta pintura, es el empleo de un eje central con los complementos de mesa-escritorio, cortina y escudo de armas. En este caso dudo de la existencia de la cartela, que también fue un elemento casi infaltable en estas composiciones, porque de alguna manera, los retratos hechos por José Juárez tenían una finalidad más íntima: iban a ser enviados a la condesa de Montijo, la hija de los virreyes

que se había quedado en España. Sin embargo, es posible suponer que este retrato no se alejó del

tipo de retrato masculino preferido en la Nueva España: postura rígida, actitud formal estática y fría, se consideraron la fórmula más apropiada para retratar a las autoridades y hombres distinguidos de aquella sociedad...³⁵⁷

El retratado era Don Juan Francisco de la Cerda y Leyva, V Marqués de Ladrada, II Marqués consorte de Leyva y II Consorte de Baños, Gentil-hombre del Rey D. Felipe IV, Virrey de la Nueva España. Pertenecía a la familia de los duques de Medinaceli; consecuentemente, descendía del rey de Castilla Alfonso X, el Sabio. Nació en Alcalá de Henares, en las casas del Conde de la Coruña, que se ubicaban en la Plaza del Mercado de esa ciudad donde residían sus padres, el 2 de febrero de 1604 y fue bautizado el 7 de febrero en la Iglesia Parroquial de Santa María la Mayor. Fue el hijo primogénito del IV Marqués de Ladrada, don Gonzalo de la Cerda y de la Lama, en su matrimonio con doña Catalina de Arteaga, Leyva y Gamboa, contraído en esa misma iglesia el 6 de abril de 1603.³⁵⁸

357 Vargaslugo, Elisa, "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana" en Estudios de pintura colonial hispanoamericana, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1992, p.31

358 J. Ignacio Rubio Mañé, Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España, 1535-1746, México, UNAM, Instituto de Historia, Ediciones Selectas, 1955, p.252.

Su padre fue el hijo primogénito del segundo matrimonio del V Duque de Medinaceli, don Juan Luis de la Cerda. Tuvo por abuelo materno a uno de los más grandes soldados y marinos españoles de la época, don Pedro de Leyva y Mendoza, Capitán General de las Galeras de España, Nápoles y Sicilia. Al lado de este abuelo materno comenzó a servir en las galeras de España y de Nápoles. Acompañó después a Felipe IV en la campaña contra los rebeldes catalanes en 1626. Se distinguió por su valor en el sitio de Lérida.³⁵⁹

Se casó en Madrid, en la Iglesia Parroquial de San Sebastián, el 20 de febrero de 1632, con su prima segunda, doña Mariana Isabel de Leyva y Mendoza, II Marquesa de Leyva y II Condesa de Baños.³⁶⁰ El nombramiento virreinal se produjo el 26 de febrero de 1660 y tomó posesión de su cargo el 16 de septiembre de ese mismo año.

El arco triunfal con el que se celebró la entrada del nuevo virrey, tuvo como tema central el Júpiter Benévolo. El conde de Baños,

convertido en padre de los dioses, lleva en la mano un cetro con siete ojos que miran hacia las siete direcciones: adelante, atrás, derecha, izquierda, arriba, abajo y centro. Son las Pléyades que todo lo ven. Esto es un mensaje para el virrey, que debe entender su obligación de mirar desde el centro todos los problemas. A la izquierda aparecen las Pléyades convertidas en estrellas que iluminan un templo a

359 Ibidem

360 Ibidem, p. 253

medio construir, y a la derecha siete ojos que lloran e inundan una ciudad con sus lágrimas: el orden espiritual gobierna el lado izquierdo del arco y el material o temporal, el derecho. El significado de la alegoría remite a dos peticiones muy concretas: que el virrey concluya la fábrica de la Catedral y la obra del desagüe del valle de México.³⁶¹

El Conde era un hombre totalmente incapacitado para ese cargo y pronto se tornó extremadamente impopular entre sus súbditos. Vanidoso, arrogante y egoísta, es considerado uno de los peores gobernantes que jamás hayan ocupado el poder.³⁶²

El Conde de Baños gozaba de gran estimación del Rey, pero a pesar de tanta confianza, el Conde y su familia comenzaron a dar motivos de escándalo tan pronto llegaron a México. A pesar de las continuas y múltiples quejas, Felipe IV siguió mostrando predilección por el Conde de Baños. Oyó con indiferencia esas quejas hasta que la medida de éstas alcanzaron tal límite que al monarca no le cupo más remedio que detener el curso de la administración de este Virrey, cesándolo el 15 de septiembre de 1663 ³⁶³ aunque no dejó el cargo sino hasta el 29 de junio de 1664 cuando fue reemplazado por el Obispo de Puebla Diego Osorio de Escobar y Llamas. El Conde de Baños fue a recibir a Chapultepec al

361 Guillermo Tovar de Teresa, "De fiestas, arquitecturas efímeras y enigmas", p.124

362 Hubert Bancroft citado por Lewis Hanke, Los virreyes en América durante el gobierno de la casa de Austria. México., Vol. IV, Madrid, Ediciones Atlas, 1977, p. 181

363 Rubio Mañé, op.cit., p.152

Marqués de Mancera quien reemplazó al obispo Osorio de Escobar y Llamas. Sin embargo, por mandato del Juez de Residencia, el Conde de Baños tuvo que salir de la ciudad de México y establecerse en la villa de San Agustín de las Cuevas con su esposa y familia. El nuevo virrey y su esposa los acompañaron en este viaje.³⁶⁴

Durante el juicio de residencia, se le hicieron a él y a su familia 178 cargos, y a pesar de una sentencia inicial condenatoria de parte del juez, finalmente fue absuelto en su mayoría. Aunque tuvo que pagar una multa de 12 mil pesos, ésta resultó baja en comparación con los cargos que habían recibido.

Al finalizar su virreinato, volvió a España y algunos años después murió la Condesa de Baños en Madrid y el Conde viudo entró de religioso carmelita descalzo en el Monasterio de San Pedro, extramuros de la Villa de Pastrana, en la hoy provincia de Guadalajara. Allí profesó y tomó ese hábito carmelita con el nombre de Fray Juan de San José, el 10 de octubre de 1677. Cantó su primera misa el 27 de noviembre y muy poco después murió a finales de ese año o al comenzar el año de 1678.³⁶⁵

364 Rubio Mañé, *op. cit.*, p.153

365 *Ibidem.*

6. RETRATO DE MARIANA ISABEL DE LEYVA Y MENDOZA II
MARQUESA DE LEYVA Y II CONDESA DE BAÑOS

Referencias: AGN, México, D.F., Notario 336, 1637-1643, f.9;
Angulo (1950), vol., p.411; Castro (1981) p.4

En uno de los pocos trabajos dedicados al género del retrato en el arte novohispano, Elisa Vargaslugo ha señalado la notoria ausencia del retrato femenino del siglo XVII, en comparación con los ejemplos conocidos hasta el momento del siglo XVIII. Esto hace aún más lamentable el no haber podido localizar el retrato de la virreina condesa de Baños. En el estudio citado, Vargaslugo señala para el siglo XVIII algunas características que quisiera destacar, aún con riesgo de caer en un anacronismo. Sin embargo, creo que estos elementos de distinción ya formaban parte de la sociedad barroca para la cual José Juárez estaba trabajando:

Estos retratos [femeninos] se diferencian, por otra parte, por su riqueza formal, porque además de la variada y obligada ostentación de telas y encajes -que en general sí están representados con minucioso detalle artesanal - se agrega el lucimiento de joyas [...] así como la complicación de los peinados que también contribuye a aumentar el tono decorativo y lujoso de este género.³⁶⁶

La retratada virreina ostentaba el título de condesa de Baños. Este título fue concedido en 2 de diciembre de 1621

³⁶⁶ Vargaslugo, Elisa, *op.cit.*, p.36

en subrogación del Marquesado de Leyva. Mariana Isabel fue la hija única del I Conde de Baños, título creado por Felipe IV en 1621, y I Marqués de Leyva, creado también por Felipe IV el 21 de junio de 1633, Don Sancho Martínez de Leyva y Mendoza, Capitán General de la Armada Real de Galeones del Mar Mediterráneo, Capitán General de las Galeras de España y Nápoles, Virrey y Capitán General de Navarra, Consejero de Estado y Castellano del Castillo de Ovo de Nápoles y de doña María de Mendoza y Bracamonte.³⁶⁷

Esposa de su primo segundo, el V Marqués de Ladrada, don Juan Francisco de Leyva y de la Cerda, Doña Mariana Isabel lo acompañó en el virreinato de Nueva España. Esa II Marquesa de Leyva y II Condesa de Baños, cuyos títulos usó su marido en el virreinato, fue la X Virreina de Nueva España.³⁶⁸

El 25 de mayo de 1662 cumplió años la condesa de Baños y le hicieron grandes fiestas en Palacio, y las personas de caudal la regocijaron con libreas y carrozas nuevas y cadenas de oro al cuello, para darle los días (como se ha hecho desde que gobierna en cada año); convidóse a todas las damas y señoras del reino que fueron a Palacio costosamente aderezadas y asistieron a la comedia que se les representó por los criados y criadas de los virreyes, y antes se echó suertes entre las personas de caudal para devotos de la virreina y que le habían de celebrar este día.³⁶⁹

367 Rubio Mañé, *op.cit.*, p. 253

368 *Ibidem.*

369 Guijo, 482-3 citado por Rubio Mañé, *op.cit.*, pp.276-77

En este saludo el Alcalde de Metepec hizo un gran gasto en ducados y seis días después fue nombrado Corregidor de la ciudad de México, en lo que parece haber sido una práctica común de los virreyes, la adulación, el servilismo y la corrupción. Cuando tuvieron que enfrentar el juicio de residencia, hubo gran cantidad de cargos hacia la condesa, acusándola de una figura que hoy se llamaría "tráfico de influencias". Quien quisiera conseguir algún cargo o estar exceptuado de algún servicio, debía llegar a la virreina con una buena cantidad, que entregaba a alguno de sus criados. Junto con su marido también fueron acusados de querer intervenir en las elecciones de Provincial tanto entre dominicos como entre franciscanos. "La marquesa de Leyva y sus hijos tuvieron parte en los aprovechamientos, tratos y comercios que sus criados tuvieron en los corregimientos y alcaldías mayores" así como con el comercio con Filipinas.³⁷⁰

La virreina tuvo un aborto el 18 de julio de 1662, cuyas consecuencias pusieron en peligro su vida. Según el cronista Guijo, debido a lo grave de su estado, la sacramentaron el domingo 30 de julio a las 5 de la tarde

a que acudieron a acompañar al Santísimo Sacramento las religiones y sus prelados, al Virrey, Audiencia y todo el reino; repicáronse las campanas de la catedral en la forma que se acostumbra para sacramentar a los prelados; asistió todo el Cabildo eclasiástico, con sobrepellices y la capilla; administró el Santísimo Sacramento el Dr. Simón Esteban, Canónigo Magistral;

370

L.Hanke, *op.cit.*, p.233

duró el repique todo el tiempo de la ida, estada y vuelta.³⁷¹

El mismo Guijo dejó constancia de que para recuperar la salud de la virreina, le llevaron la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, de talla, de propiedad de la iglesia de Santa María la Redonda, administrada por los franciscanos. Cuando la virreina mejoró, para regresar la imagen a su casa, armaron una procesión,

en los corredores del palacio en lo alto un altar adornado de mucha plata y cera y cantaron el Dr. Simón Esteban y Doctores Sariñana y Buitrón, Misa mayor, que ofreció la capilla de Catedral y este día a las tres de la tarde, salió de Palacio la procesión llevando en hombros la imagen de los frailes de San Francisco y le alumbraban los hijos del Virrey y sus criados y él iba detrás de la imagen acompañado de toda nobleza, Audiencia y religiones, excepto la del Carmen; fue por la calle de San Francisco, donde entró por la una puerta, salió por la otra y pasó por la calle de Santa Isabel en cuya iglesia entró y después en la de la Concepción y todas las iglesias por donde pasó repicaron y se acabó este acto a más de las seis de la tarde; acompañóle toda la ciudad.³⁷²

La virreina siguió enferma y en agosto de 1662 fue a recuperarse a una huerta en Tacubaya. Al año siguiente de 1663, su estado de salud seguía siendo delicado y los médicos la habían deshauciado: todo se hacía más grave con la terrible sequía y la epidemia de viruela. Se sacó en procesión a Nuestra Señora de los Remedios y el Virrey y su

371 Guijo, citado por Rubio Mañé, p.277

372 Ibidem.

familia asistieron a la procesión y dejaron casi desocupado el Palacio.³⁷³

Por insistencia de la virreina, se alteró el recorrido de la procesión de Corpus, establecida desde la Conquista y que se celebraba en Nueva España como la mayor de las festividades. El virrey tuvo que pagar una multa de 12.000 ducados. La virreina quiso presenciar el paso de la procesión desde los balcones del Palacio y para ello era preciso cambiar todo el orden seguido hasta entonces. Esto fue causa de que se agriasen las relaciones con el cabildo eclesiástico, el que acudió en demanda al rey, quien al censurarlo, condenó al virrey a la multa.

7. RETRATO DE DON PEDRO DE LEYVA

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981), p.4

El virrey conde de Baños, tuvo un especial empeño en traer a México a su hijo mayor don Pedro y a la esposa de éste, doña María de Alencastre y Sande, con el pretexto de que su propia esposa estaba grávida y necesitaba de una compañera en el viaje. Esto contradecía las costumbres establecidas desde finales del siglo XVI y por lo tanto el Consejo de

³⁷³

Rubio Mañé, pp.278-79

Indias determinó que se nombrara a otro virrey. Felipe IV resolvió consentir parcialmente a lo que pedía el conde, autorizándolo a que trajera a su primogénito y a la nuera, quedando en España la hija y el yerno, el Conde de Montijo.³⁷⁴ Es posible que esta discusión con el Consejo de Indias haya provocado la prohibición de Felipe IV, dada en Madrid el 11 de abril de 1660 y confirmada en 1663, donde se prohibía a los virreyes de México y Perú que llevaran a sus hijos, hijas, yernos y nueras.³⁷⁵

Además del carácter codicioso y egoísta del nuevo virrey, se le acusaba a él y a su hijo de usar modales altaneros y ofensivos. Desde los primeros días en el mando, don Pedro se había hecho antipático a la sociedad criolla. En las fiestas que hubo en Chapultepec, antes de la entrada solemne del virrey a la capital, el referido don Pedro tuvo un altercado con el Conde de Santiago de Calimaya. El motivo de la reyerta fue que el hijo del virrey se había expresado despectivamente de los criollos. Durante todo el gobierno de Baños duraron los pleitos con el conde de Santiago.

Aunque por ley estaban prohibidos los juegos públicos y se había encargado especialmente al virrey perseguir a los transgresores, en el cuarto del Palacio que ocupaba Pedro de Leyva, había reuniones todas las noches, donde se

374 Rubio Mané, p.152

375 Ibidem.

jugaban distintos juegos con naipes. Se mandaban invitaciones personales y al que no iba a perder dinero se le enviaban amenazas. Por este cargo se le puso al virrey una multa de 4 mil pesos.³⁷⁶

Otro de los cargos fue hecho por los dominicos quienes acusaron a don Pedro de haber pedido mil pesos para que no se les quitase el servicio personal a los indios en los pueblos y doctrinas que tenían asignados.³⁷⁷

"Tal licencia que se arrojaron Don Pedro y Don Gaspar de Leyva, sus hijos, que con sus procedimientos menos decentes, poder y mano con que se hallaban, tenían amedrentada toda aquella república y a sus vecinos temerosos de que con ellos no usasen algunas vejaciones, recelándose justamente por la notoriedad de los que habían ejecutado con otros, inspirándolos de obra y de palabra, inquietando y solicitando muchas mujeres de distintos estados [...] se les atribuyeron algunas muertes y casos ruidosos"... entre ellos uno con una novicia del Convento de Regina Celi a cuyo refectorio concurrían los dos hermanos, hasta que hubo un pleito de sangre que provocó la intervención del obispo.³⁷⁸

Todos estos incidentes movieron las constantes quejas que llegaban al Consejo de Indias y fueron tales, que pidió

376 L.Hanke, *op.cit.*, pp. 218-9

377 L.Hanke, *op.cit.*, p.223

378 *Ibidem.*

éste al rey que mandara llamar a Don Pedro, su esposa y familia.³⁷⁹

Además de don Pedro y don Gaspar vino al mundo en altamar un tercer hijo que murió en Tacubaya a los tres años de edad, según relata el cronista Guijo, el viernes 3 de agosto de 1663. Su cuerpo fue depositado en la iglesia de Santa Teresa, donde también estaba el cuerpo de la hija mayor de don Pedro de Leyva, aunque luego y en compañía de representantes de algunas órdenes religiosas, el cuerpo se dejó dentro del convento de Religiosas de San Juan de la Penitencia, de la orden de San Francisco.³⁸⁰

La muerte de su hermano menor había seguido a la de su hija, pues el 11 de agosto de 1661 (un año después que el virrey hubiera tomado posesión del cargo) murió la hija mayor de Don Pedro, a los dos años y medio. Por ocasión de la muerte de la nieta del virrey se suspendió la fiesta de San Hipólito. (³⁸¹)

El 13 de julio de 1691 se otorgó la Grandeza de España al III Conde, Don Pedro de Leiva y de la Cerda, IV Marqués de Ladrada. El perfil del nuevo conde, coincide de manera total, con la descripción que hacen muchos hispanistas, de la nobleza española del siglo XVII: parasitaria y corrupta.

379 Rubio Mañé, *op.cit.*, p.152

380 Rubio Mañé, *op.cit.*, pp.275-76

381 *Ibidem*

8. RETRATO DE DOÑA MARIA DE ALENCASTRE Y SANDE

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9;
Angulo (1950), vol, p.411; Castro (1981), p.4

Una de las acusaciones que tuvieron que enfrentar los condes de Baños, fue la que presentó Doña Isabel de la Cruz, dueña de un obraje en Cholula que heredó de su esposo Diego Sanchez de Coca. En ese obraje había muchas negras esclavas y tanto la Condesa de Baños como su nuera, eligieron varias de alrededor de ocho años que se llevaron con la pretensión de conseguir una escritura de donación. El dueño se opuso pero tiempo más tarde su viuda, sola y presionada, otorgó la donación a nombre de Doña María de Alencastre. Luego del cese del virrey, Doña Isabel de la Cruz presentó el cargo correspondiente y María de Alencastre tuvo que devolver las esclavas y pagar 500 pesos de multa.³⁸²

En el retiro de Tacubaya, la esposa de Pedro de Leyva tuvo otro hijo, que nació el 9 de agosto de 1663. El niño murió a los nueve meses, el martes 6 de mayo de 1664. Ese mismo día llevaron el cuerpo al convento de San Juan de la

³⁸²

L.Hanke, *op.cit.*, p.217

Penitencia, donde lo depositaron los frailes franciscanos en compañía del hijo del virrey.³⁸³

9. RETRATO DE NIÑA

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981), p.4

Aunque la información sobre esta niña es mínima, basta para aclarar que no era hija del virrey, sino su nieta, pues como se ha visto, el virrey tenía tres hijos varones, los dos mayores, Pedro y Gaspar y el que se murió pequeño y que había nacido durante el viaje hacia México.

La hija de Don Pedro de Leyva y María de Alencastre murió el 11 de agosto de 1661 y en el testamento de José Juárez de diciembre de ese año, ya declara la deuda del virrey por los retratos que había hecho para él, en el que se incluyen dos de la niña que murió.

Por lo tanto y a través de esta información, es posible concluir que el conjunto de pinturas hechas para el virrey fueron realizadas entre septiembre de 1660, cuando llegó el virrey y agosto de 1661, cuando ya había muerto su nieta y se pueden considerar como las últimas de José

383

Rubio Mañé, *op.cit.*, p. 279

Juárez, quien murió antes de 1662, fecha en que Isabel de Contreras se declara viuda.³⁸⁴

10. RETRATO DE NIÑA

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981),p.4

Según consta en la documentación, se hicieron dos versiones de este retrato, seguramente con el fin de enviar uno de ellos a la familia, pues según consta, todos fueron enrollados y embarcados a España, con excepción del retrato del Duque de Fernandina y de Nuestra Señora de Constantinopla de medio cuerpo.

11. RETRATO DEL DUQUE DE FERNANDINA

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981),p.4

El título de Duque de Fernandina fue concedido el 8 de marzo de 1569 a don García de Toledo y Osorio, IV Marqués de Villafranca.

³⁸⁴ Cfr. Apéndice Documental. Docs. N°

El marquesado de Villafranca fue concedido por los Reyes Católicos en 1486 a D. Luis Pimentel y Pacheco, grandeza de España de 1a. clase (Alvarez de Toledo). En este período el poseedor del título era Fadrique Toledo Osorio Ponce de León, hijo póstumo del primer marqués de Villanueva de Valdueza. Nació y murió en Madrid (1635-1705) y desempeñó enorme cantidad de cargos al servicio del rey, tanto en la carrera de las armas, como en la administración de los territorios de la monarquía española.

Sin embargo, todavía no logro explicar el por qué fue éste uno de los retratos hechos por Juárez que se quedaron en México. Si el Duque de Fernandina estaba aquí o si en ese momento estaba relacionado con la familia Baños. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe una estampa con su figura, pero lamentablemente sin fecha, que no permite suponer que hubiera servido como modelo, si este importante personaje no estaba presente.

12. NUESTRA SEÑORA DE CONSTANTINOPLA DE CUERPO ENTERO

Referencias: AGN, México, D.F. Notario 336, 1637-1643, f.9; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981), p.4

Cerca de Constantinopla vivía un ermitaño llamado Juan Martín, que había obtenido del Gran Turco la autorización para rezar a Dios en una cueva. Allí tenía una imagen de la

Virgen, pequeña - alrededor de 27 cms.-. El ejemplo de su vida acercó a algunos mahometanos hasta que el Gran Truco se enteró y ordenó a unos soldados que fuesen a buscar al ermitaño y acabaran con él. Fue entonces cuando el ermitaño pidió protección para su vida a la Virgen y colgó el pequeño cuadro en la entrada de la cueva. Cuando los soldados quisieron entrar, no pudieron porque quedaron cegados por el resplandor que salía del rostro de la Virgen.

El Gran Turco ordenó que fueran más soldados y que incendiaran la cueva. Juan Martín estaba arrodillado, rezando frente a la imagen y cuando los soldados arrojaron fuego, la imagen creció hasta tapar la puerta de la cueva.

Juan Martín decidió regresar a su tierra, que era Nápoles, y se llevó con él a la imagen que milagrosamente le había salvado la vida en dos oportunidades. La dejó en un convento de regulares donde se le dio culto hasta que por una invasión se perdió noticia del cuadro.

Años más tarde, en el mismo lugar, se fundó un convento de Jerónimos. Las caballerizas se construyeron en el mismo lugar donde estaba enterrado el cuadro. Un criado vio luz y oyó música y comunicó la novedad a los frailes. El prior y el lugarteniente del consejo, don Rodrigo Luján, encontraron el cuadro envuelto en unos lienzos.

A pesar de un pleito con los Jerónimos, don Rodrigo Luján quedó como dueño de la imagen. Don Rodrigo tenía una hija llamada Jerónima, que estaba a punto de profesar en

las Rejas, en el Convento de la Salutación, y le dio el cuadro de regalo además de conseguir de Clemente VII algunas gracias especiales para el culto.

El Convento de la Salutación se encontraba aproximadamente donde ahora está el aeropuerto de Barajas. El fundador Pedro Zapata, pertenecía a una de las familias con más abolengo en Madrid y sus alrededores, miembro de la Orden de Santiago y Camarero del rey don Juan II, estaba casado con doña Catalina Manuel de Lando. Las monjas decidieron abandonar el convento porque el lugar era insalubre y en 1554 se trasladaron a otro emplazamiento. Pero el cuadro llegó al convento cuando todavía se encontraban en Rejas, por lo cual también se lo conocía como el Convento de Constantinopla, por el cuadro conocido como Nuestra Señora de Constantinopla, que fue muy famoso en Madrid.

El nuevo convento se ubicó en la calle de la Almudena, entre los números 112 y 116 y su iglesia fue derribada después de la exclaustación. La imagen se encuentra hoy en la iglesia del convento de las madres Clarisas, en el muro de la derecha según se mira al altar mayor.

Es una copia, en la que se comprende lo que del original dice una vieja tradición: que cuando las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria encargaron a buenos pintores que hiciesen copias del cuadro para traerlo consigo, éstos no consiguieron hacer una obra parecida al original "por ocultos juicios de la

providencia". Debe ser esta la razón - a tenor del relato- de que el cuadro sea bastante deficiente.³⁸⁵

El original se conservó durante la Guerra Civil, y se rezaba frente a él. Sin embargo, dos días después de Carabanchel, cuando las monjas fueron a ocupar su convento, el cuadro había desaparecido.

Dentro de la clausura, se encuentra otro cuadro de mejor traza y bastante más calidad, que es copia muy parecida -según el decir de las monjas- al original. De tamaño pequeño, la Virgen lleva túnica carmesí y manto azul, y el Niño, vestido de color verde, está cubierto con un manto blanco.³⁸⁶

Durante los meses de febrero y marzo de 1994, hice varias visitas al Convento e Iglesia de las RR. Madres Clarisas de la Anunciación en Madrid. No logré el acceso a ninguno de estos espacios. Me regalaron unas estampas donde se dice que la pintura original se perdió después de la Guerra Civil Española.

Son varios los milagros que se refieren a esta advocación, y por eso se le canta

Vuestras piedades, Señora,
en nuestro favor son tales,
que sólo siente sus males
el que tu amparo no implora.³⁸⁷

385 Federico Delclaux, José María Sanabria, Guía para visitar los Santuarios Marianos de Madrid, Volumen 17 de la serie María en los Pueblos de España, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991, p.80

386 Ibidem.

387 Ibidem.

13. RETRATO DE SIMON ESTEBAN BELTRAN DE ALZATE

Referencias: AGN, México, D.F., Notario 336, 1637-1643, f.9;
Angulo (1950), vol.II, p.411; Castro (1981), p.4-5

El doctor don Simón Esteban Beltrán y Alzate, fue uno de los eclesiásticos mexicanos más distinguidos del siglo XVII. Nació en México y fue bautizado en la parroquia de la Santa Veracruz el 6 de noviembre de 1619, hijo de don Francisco Esteban y Beltrán, mercader en cacao con tienda en la calle de San Juan, natural del lugar de Guzmán, junto a Roa, en el obispado de Osma y hoy provincia de Burgos, y de doña Luisa de Esquivel, natural de México, hija de don Martín de Alzate, natural de Hirunirancio en Guipúzcoa y de doña Beatriz de Esquivel, natural de México y de padres originarios de Jerez de la Frontera.

Fue hermano de Doña Margarita Beltrán de Alzate, esposa del Gobernador y Capitán General de Yucatán, Conde de Peñalva, don García de Valdés Osorio, 1650-1652, piadosa señora de quien dice Beristáin que su "memoria por las obras de beneficencia que hizo será eterna en esta capital".

Hizo sus estudios en la Real Universidad Pontificia de México, recibiendo los grados de licenciado en Artes el 10 de marzo de 1639 y Maestro en Artes el 19 de marzo del mismo año. El 14 de abril de 1639 tomó posesión de la

cátedra de Prima de Artes. El 18 de agosto de 1640 de la de Temporal de Artes. El 29 de agosto de 1643 se graduó de licenciado en Teología y el 13 de diciembre recibió las borlas de la facultad. El 1 de julio de 1644 se hizo cargo de la cátedra de Vísperas de Filosofía. El 7 de enero de 1645 de la de Prima de Filosofía. El 23 de julio de 1653 de la de Sagrada Escritura.

El lunes 18 de julio de 1650 obtuvo por oposición la Canongía Magistral de la Catedral de México y hasta que llegó la confirmación del rey no tomó posesión el viernes 21 de julio de 1651.

Fue uno de los mejores oradores sagrados de su tiempo y frecuentemente los virreyes le solicitaron su dictámen en los asuntos más difíciles. El 10 de febrero de 1654 fue nombrado Juez Ordinario del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. Tuvo una estrecha relación con los condes de Baños, según se ha visto en las actividades desarrolladas tanto con el virrey como con la virreina. El viernes 4 de julio de 1664 tomó posesión de la prebenda de tesorero de la catedral de México, por nombramiento del rey. El 24 de septiembre de 1664 fue recibido por Cancelario de la Real Universidad Pontificia.

El correo de España que llegó a México el 7 de septiembre de 1665 trajo entre otros nombramientos el de Maestrescuelas de la Catedral de México a favor de don Simón Esteban. Y ese mismo día fue nombrado vicario de la Arquidiócesis por haber muerto el Arzobispo Don Alonso de

Cuevas Dávalos. Tomó posesión el 9 y sin embargo, la Real Audiencia no reconoció ese nombramiento. Estuvo reivindicando hasta 1667 sus derechos a esta dignidad, sin conseguirlo, por la tenaz oposición de los Oidores.

Fue en tres ocasiones Rector de la Universidad. Murió repentinamente en la madrugada del viernes 16 de mayo de 1670 y pocos días después llegó de España la noticia que el rey lo proponía para ser Arzobispo de Manila.³⁸⁸

Magistral en la catedral de Valladolid y magistral, tesorero y maestrescuela en la de México.

Angulo tomó el nombre del retratado tal como está citado en el testamento, don Simón Esteban de Arzate mientras que Castro no solamente lo corrige, sino que incluye unas noticias biográficas del canónigo.

1.2. FIRMADAS DESAPARECIDAS

14. JESUS DANDO LA HOSTIA A UNA SANTA

Oleo sobre tela

118 x 80 cms.

Firmada: Josep. Xuárez ft 1640

Paradero actual desconocido

388

Rubio Mañé, op. cit., p.279

Referencias: Velázquez Chávez (1939), p.234

El único autor que cita esta obra es Velázquez Chávez, quien apuntó haberla visto en las Galerías La Granja. No se obtuvieron más datos sobre esta pintura, a la que por lo tanto, consideramos como desaparecida. Si la fecha es la correcta, es la primera obra firmada por este artista, de la que existen referencias.

15. NIÑO JESÚS Y SAN JUAN

Firmado y fechado en 1642

Paradero actual desconocido

Referencias: Couto (1872), p.

Parece que Couto fue el único autor que asentó haber visto este cuadro en la portería de San Diego y por él sabemos que "era un cuadro apaisado".

16. ADORACION DE LOS MAGOS

Firmado: Joseph Xuarez fat

Perteneció a la colección del Museo de Arte de Davenport, Iowa, USA

Paradero actual desconocido

Referencias: Toussaint (1946), pp.26-7; Kubler-Soria (1959), pp.310-393; Burke (1991), p.314

Este es uno de los casos más tristes de la suerte corrida por una magnífica pintura colonial. Hasta hace unos años, se encontraba, junto con otras que Toussaint había visto, en el Museo de Arte de Davenport en los Estados Unidos. Lamentablemente, una ineficaz administración y el poco interés por estas obras, las hicieron desaparecer. En efecto, la pintura ya no está en el Museo de Davenport, pues fue entregada para la venta, desconociéndose su actual paradero.

Cuando Toussaint escribió sobre esta Adoración de los Magos, en 1946, la consideró como obra de Arteaga, no sólo por sus características

de un dibujo extraordinariamente fino, paños explotados ricamente que ofrecen la sensación de realidad hasta en la diversa calidad de las telas empleadas en las vestiduras de los personajes [sino también recordando que Couto había oído hablar de una Adoración de los Reyes de Arteaga,] en que se nota su estilo fuerte y resuelto.

Toussaint tuvo en cuenta el problema que significa la presencia de Arteaga en nuestra pintura y por lo tanto se limitó a afirmar que el autor de esta Adoración es el mismo que el de Los Desposorios.

También Soria tuvo oportunidad de ver el cuadro y reconoció la firma Joseph Juárez fat. en la parte inferior derecha. Esto no sólo resulta interesante por identificar la obra como de Juárez, sino porque Soria - a pesar de la firma de Arteaga - atribuye Los Desposorios a nuestro pintor. Fue Soria quien consideró a esta Adoración como la segunda versión del tema y por lo tanto, posterior a 1655, colocando a la Adoración de Echavé Rioja como una instancia intermedia, que con mejor suerte, aún se conserva en el mismo museo.

Burke sigue sin dudar el fechamiento que considera a ésta, como la segunda versión, donde

José Juárez pudo incluso haber tomado nota de las innovaciones de sus discípulos; su segunda versión del mismo tema, generalmente considerada de fecha posterior, parece seguir la dirección de Echavé Rioja al desarrollar los elementos barrocos encontrados en los grabados de Rubens

Uniendo las observaciones de Toussaint y Soria, nos encontramos con un problema clave para nuestra pintura: la relación de José Juárez con Sebastián López de Arteaga y la difusión de su estilo en México. La imposibilidad de analizar y comparar esta obra, agrava aún más su lamentable pérdida.

Análisis: a pesar de no tener la posibilidad de analizar la obra in situ, por las consideraciones que ya se han hecho,

puedo contar con una aceptable fotografía a color, proporcionada por el propio museo. A partir de esta fotografía, quiero hacer algunas consideraciones.

En primer lugar hay que observar los laterales de la obra, cuya fuerte reacción de rebote de la luz utilizada para la toma fotográfica, permite sospechar la existencia de una gruesa capa de barniz, además de ciertas irregularidades en la tensión de la tela que hablan claramente de la necesidad de restauración que tenía la pintura.

La obra del mismo tema que se conserva en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, en la ciudad de México, es vertical, mientras que la de Davenport es apaisada: estas son determinaciones externas que permiten desarrollar otro tipo de composición. La de México es más compacta, es espacio resultó más cerrado, mientras que la de Davenport se abre hacia los lados, resultando así que la Virgen con el Niño están ubicados lateralmente, el rey arrodillado en el centro de la composición y hay un espacio vital importante entre cada personaje. La falta de "aire" que es una de las características de la obra de la Pinacoteca, aquí no existe. Desde esta perspectiva, es más cercana la relación entre las obras del mismo tema de Juárez y de Echave Orio de la Pinacoteca, a pesar de que dependen de diferentes modelos iconográficos.

En la obra de México el número de personajes - además de los necesarios y tradicionales, - la Virgen y el Niño,

san José, los tres reyes magos -, hay tres personajes más, pero en una ubicación de menor importancia y con un tratamiento plástico en relación directa con su localización en el espacio. En cambio, en la obra de Davenport hay cinco personajes además de los mencionados arriba: cuatro hombres adultos y un niño. Tres de los hombres tienen una situación destacada, pues rodean al rey negro, que en esta obra tiene mayor importancia que la de México. Mientras los hombres de cabezas cubiertas con capuchas lo rodean, este personaje mira al espectador y hace un gesto con la mano izquierda, cuyos dedos señalan a la imagen central.

Este gesto es compartido por el niño que se encuentra en el lateral derecho del cuadro, como un pajecillo que sostiene con la otra mano el turbante de Melchor. Señala hacia la espalda del rey arrodillado y mira hacia el espectador. La mirada, el gesto y su ubicación relacionan a ambos personajes. El mismo niño aparece en representaciones de Zurbarán y Murillo, lo que denota la utilización de una misma fuente grabada.

Otra variante importante del cuadro de Davenport es la ubicación y la importancia que cobra san José, que en el cuadro de México se encuentra en sombras y perdido en tamaño frente a los demás personajes. Aquí en cambio, compite con uno de los reyes magos, que si bien está lujosamente vestido, con ricas telas y adornos, se mantiene en una actitud aislada e inexpresiva. A cambio de esto, san

José tiene las dos manos en movimiento, su mirada se dirige hacia la escena principal con la que se encuentra obviamente involucrado y la suavidad y dulzura de su expresión acompañan y complementan su gestualidad.

La vestimenta de los tres reyes magos es rica en texturas y colores: la capa de Melchor compite con la roja de Gaspar. A pesar del cambio de orientación - en este sentido es uno más de los puntos importantes de la relación con la obra del mismo tema de Echave Rioja que está en Davenport - y las diferencias marcadas entre las tres obras, creo que la más significativa dentro de la producción global de José Juárez es la de México.

En la obra perdida de Davenport la presencia del taller -inclusive del mismo Echave Rioja - "ablanda" la pintura, el cambio de tratamiento de la luz, el movimiento y la emoción de la escena, le hacen perder el carácter y la dignidad que hacen de la de México una obra maestra.

Iconografía: ver Catálogo N° 19. Aunque cabe señalar la diferencia entre los atuendos de los reyes magos: mientras los de México llevan una pequeña corona sobre los turbantes, los de Davenport solo tienen turbante. La obra de Echave Rioja que aún está en Davenport, sigue el modelo de la de México, tanto en la notable figura de Gaspar, en el lateral derecho, como en los turbantes con corona que traen los tres reyes magos.

2. OBRAS SEGURAS

2.1. FIRMADAS Y FECHADAS

17. SAN ALEJO

Oleo sobre tela

420 x 320 cms

Estuvo firmada y fechada en 1653

Colección de la Pinacoteca Virreinal de San Diego (PVSD)

Inscripción: S.ALEXO IU. QUI RELIQUIS... I OMNIA. VITAM
AETERNAM POSSIBIERIS

Referencias: Couto (1872), pp.65-6; Revilla (1893), p.123; Carrillo y Gariel (1944), pp.43-4; Toussaint (1973), p.257; Autrey, Christianson y Pérez Lizaur (1973), pp.304 y 634-5.

En 1939, Velázquez Chavez no mencionó a esta pintura y en las notas que escribió para la edición del libro de Couto, en 1947, Manuel Toussaint dio la alarma: "del San Alejo no conozco el paradero". El mismo Couto lo había visto en los claustros de La Profesa junto a los Santos Justo y Pastor, considerando que "estarían bien en cualquier museo de pinturas en que se pusieran. Tal es la nobleza de las figuras, su excelente traza, el color muy bien entendido y un total que descansa regaladamente la vista".

Revilla dejó la única descripción que existe del cuadro, además de una fotografía del mismo. Dice allí que "

la figura de San Alejo es verdaderamente escultórica y lo es por dos conceptos, por estar colocada a modo de estatua y por el relieve que tiene, pues tal parece que se desprende del lienzo. La cabeza, modelada a toques firmes, es de una expresión digna y devota y el total es grandioso".

Un inventario de los bienes pertenecientes a la iglesia de La Profesa, del 21 de junio de 1768, permite saber que había "cuatro lienzos grandes con marcos dorados, los tres antiguos, de cuatro varas de ancho y algo más de alto, figurados en ellos Jesús Nazareno con San Ignacio, San Alexo, San Justo y Pastor y San Aproniano". Entonces, en el siglo XVIII estaban unidos en el mismo marco, como estuvieron mucho tiempo después ya que una antigua fotografía así los muestra.

Por Real Orden del 3 de noviembre de 1782 se mandó que los "cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público".³⁸⁹ Pero el San Alejo no pasó a la Academia Nacional de San Carlos sino hasta que el acuerdo presidencial del 19 de diciembre de 1861 permitió seleccionar pinturas en el ex-convento de La Encarnación, que se había convertido en bodega de más de 3,000 obras.

En las notas que Xavier Moysén preparó para la edición de Pintura colonial en México, en dos oportunidades

³⁸⁹ . A. Carrillo y Gariel. Las Galerías de Pintura...p.13

alude a esta pintura: en la primera dice que "ha sido bárbaramente destruído" y en la segunda "que ya proceden a restaurarlo para su exhibición".

Análisis: El santo está en el centro de la composición, parado sobre una base, como una figura escultórica. Está vestido con una túnica corta y lleva en la mano izquierda un rollo y en la derecha un báculo de peregrino. Detrás de él, en una arquitectura con arcos de gran profundidad, se desarrollan tres escenas, de las cuales, una es la que muestra al santo acostado bajo la escalera. La escena inmediatamente superior a ésta, representa el momento en que se anuncia la muerte del santo, mientras su padre oía una misa celebrada por el papa Inocencio I, a la que también asistía el emperador Honorio. La tercera, en el lateral izquierdo, transcurre en la calle y hay muchos soldados.

Se puede hacer el análisis de las zonas más conservadas del cuadro: sin duda la figura del santo, cuya parte superior es la más original, desde arriba de las rodillas, donde cae la borla que sujeta la capa, parte de las dos manos, la capa y los hombros, parte de la cara y el ojo izquierdo, la aureola. De las dos escenas laterales, la arquitectura de la derecha y los personajes de la izquierda, son los más intactos. Los personajes del fondo, como los de las escenas de martirio de los santos Justo y Pastor, están pintados con calidad abocetada, de pincel

ligero y contrastan con los perfiles cerrados del santo del primer plano.

La arquitectura de la derecha, está bien construída: arcos, ventanas, columnas con columnillas adosadas, óculos, crean un interior fantástico. La escalera que no se sabe dónde termina, crea una profundidad similar a la que del lado izquierdo genera el paisaje montañoso de perfiles azules.

Los personajes de la izquierda están vestidos con calzas cortas, abuchonadas y con cuchillas, de acuerdo con la moda de principios del siglo XVI, una especie de chaleco corto abierto desde el cuello y la gorguera. Abajo del chaleco, aparece una camisa con volados desde la cintura.

El santo lleva una túnica gris, atada a la cintura con un lazo blanco con dibujos, de manga larga y un doble galón de oro en los bajos. Debajo de éstos, parece que las piernas estaban cubiertas con un pantalón verde. Se cubre con una gran capa verde por fuera y rojo por dentro, con galón de oro en el borde, que también cierra en el cuello y cae en una borla sobre la pierna izquierda. En la mano izquierda lleva una cruz y en la derecha una vara florida.

La cabeza del San Alejo es de lo mejor de José Juárez, de rasgos finos y nobles, ojos en blanco, boca roja carnosa, barba, bigote y pelo castaño, frente despejada y luminosa. Las manos son grandes y fuertes y están a tono con el tipo heroico del personaje escultórico.

Atrás, en los dos espacios laterales, a la izquierda aparece la figura de un rey, un papa y varios cardenales (gorro rojo de tres picos y capa corta roja), junto con unos soldados. Del lado derecho, se ubican un papa, un rey y un cardenal, unas mujeres y un jesuita, cuya presencia marca un intencional anacronismo, relacionado con la intencionalidad didáctica de la obra.

La figura de San Alejo se recorta contra una columna oscura y recuerda con claridad a las figuras de Zurbarán en cuanto a su posición y los contrastes de luz y sombra tan fuertes como del lado izquierdo. (fig. 57) A los pies del santo, del lado izquierdo se ven un yelmo y una espada y del lado derecho, una caja abierta de la cual salen collares de perlas, cadenas y anillos de oro y algunos vasos.

En la mitad de la parte superior, hay un rompimiento de gloria que ilumina la cabeza del santo, que también recibe luz desde su propia aureola. El lado derecho del cuadro representa una arquitectura que tiene múltiples focos de luz natural a partir de puertas, ventanas y óculos. El santo está en un interior muy oscuro, porque se recorta contra un pilar de base cuadrada, totalmente oscurecido.

El exterior izquierdo tiene una luz pareja, de día. Sin embargo, cada personaje, (especialmente notable es este detalle en las piernas de los soldados), arrojan una sombra bastante remarcada en el piso, como si recibieran luz desde

un lateral izquierdo exterior al cuadro y situado desde la mitad del cuadro hacia abajo. San Alejo está iluminado también por otra fuente de luz que no es el rompimiento de gloria, sino otra, situada fuera del cuadro, en el ángulo superior izquierdo y que ilumina de tal manera el brazo izquierdo que éste arroja una fuerte sombra contra su propio cuerpo.

Nuevamente gris, rojo y verde, aunque con alguna mayor intervención de azules (especialmente en el paisaje) y algunos tonos claros que dan la impresión de mucho color. Sin embargo, estamos nuevamente frente a la paleta reducida de José Juárez.

En una visita realizada en agosto de 1993, el cuadro seguía en el CNCOA y su restauración avanzaba muy lentamente. Faltaba aún toda la parte baja, aunque ya se había hecho reintegración de color en todo el cuerpo del santo y las escenas laterales. Desde 1994 se ha incorporado al acervo de la Pinacoteca, de donde nunca debió salir, si no fuera por la desidia e ignorancia de alguna antigua directora.

Iconografía: San Alejo nació en Roma, en el siglo IV, durante la época del emperador Valentiniano I. Fue hijo del senador Eufemiano y de una noble patricia, Aglais, de familia rica y caritativa. La biografía de este santo cuenta que Alejo no se atrevió a desobedecer a sus padres y se casó, pero el mismo día de la boda huyó, para entregarse

totalmente a Dios. Permaneció 17 años en Edesa, llevando una vida de mendicidad y penitencia, pidiendo limosna en el atrio de la iglesia de la Santa Madre de Dios. Según una versión tardía, volvió luego a Roma y vivió otros diecisiete años sin ser reconocido por su familia, bajo las escaleras de la casa de su padre. Cuando por una revelación supo que se acercaba su muerte, escribió en un pergamino los pormenores de su vida. En ese momento su padre oía una misa celebrada por Inocencio I a la que también asistía el emperador Honorio, cuando una voz dijo: acaba de expirar el siervo de Dios; es grande su poder y murió en casa de Eufemiano. En el pergamino que San Alejo tenía arrollado en su mano se confirmaron estas palabras y en el Monte Aventino, en el palacio de Eufemiano, se construyó su iglesia.³⁹⁰

Parece evidente que las tres escenas que acompañan a la imagen de san Alejo en esta pintura, tienen que ver con momentos claves de la narración: la lateral derecha, se relaciona con la misa a la que asistía Eufemiano cuando se oyó la voz celestial que lo urgía a buscar al hombre de Dios; la segunda escena lateral izquierda tiene relación con la búsqueda que se realiza hasta llegar a la casa de

³⁹⁰ . A. Butler. Vidas de los santos. Traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J. de la Segunda Edición Inglesa revisada por Herbert Thurston, S.J. y Donald Attwater. México, C.I. John W. Clute, S.A., 1969, vol. III, pp.124-25 y Santiago de la Vorágine, La leyenda dorada, Madrid, Alianza Editorial, 1982, vol. I, pp.378-382

Eufemiano, en la que también participan los asistentes a la misa y finalmente, el hallazgo del cuerpo de san Alejo, con el pergamino en la mano en el que había escrito toda su historia. Las vasijas y cofres con joyas hablan del renunciamiento que hizo Alejo de las riquezas de su padre para dedicarse a una vida de mendicidad y oración.

Según Réau,

en la época de la Contrarreforma, el culto de san Alejo tuvo gran fervor bajo la influencia de los jesuitas, que veneraban en este segundo san José a un modelo de castidad y en sus colegios hacían representar el drama de san Alejo.³⁹¹

La inscripción que se encuentra en la base del cuadro, se refiere al abandono, entendido éste tanto de los bienes materiales - que rodean a la inscripción en forma de cajas con joyas, espadas, yelmos y otros objetos - como de la mujer con la que san Alejo se había casado. La referencia a los evangelios (Mt 19, 16-29; Mc 10,17-31 y Lc 18,18-30) y la parábola del joven rico que le preguntó a Jesús qué debía hacer para conseguir la vida eterna es directa. La respuesta de Jesús: "si quieres ser un hombre, vete a vender lo que tienes y dáselo a los pobres, que Dios será tu riqueza; y anda, sígueme a mí" da pie al famoso pasaje bíblico que dice "Les aseguro que con dificultad va a entrar un rico en el Reino de Dios. Más fácil es que entre

391 . Louis Réau. Iconographie de l'art chrétien. Paris, Presses Universitaires de France, 1958. Kraus Reprint Milwood, N.Y., 1988, vol.III-1, p.53

un camello por el ojo de una aguja, que no entre un rico en el Reino de Dios." El capítulo termina con la frase que dio lugar a la inscripción del cuadro

Y todo aquel que por mí ha dejado casa, o hermanos, o hermanas, o padre, o madre, o hijos o tierras, recibirá cien veces más y heredará vida eterna.

18. ADORACION DE LOS REYES

Oleo sobre tela

260 x 163 cms

Firma: Joseph Xuárez inventor año de 1655

PVSD

Referencias: Revilla (1893), p.123; Diez Barroso (1921), pp.273-74; Carrillo y Gariel (1946), lám.65; Toussaint (1948), p.114; Angulo (1950), vol. II, pp.408-9; Fernández (1958), p.104; Fernández (1959), p.16; Kubler y Soria (1959), p.310; Toussaint (1965), p.105; Moyssén (1968), p.13; Burke (1991), pp. 311-314; Burke (1992), pp.46-48.

Manuel Revilla hizo referencia a un cuadro con este mismo tema, al que calificó de excelente y que perteneció a la familia Lucio. Lamentablemente no se sabe si esta obra pasó a ser propiedad de la Pinacoteca Virreinal, o si se trata de la que perteneció al Museo de Davenport o la que perteneció a la colección del arquitecto Mario Pani. Quizás pudiera tratarse de la tabla de este tema, sin fecha ni

firma, que he visto en la colección del Arquitecto Mario Pani y de la señora Margarita Pani.³⁹²

En 1921 Diez Barroso hablaba de zurbaranismo en este cuadro y del espíritu realista del mismo, además de llamar la atención sobre la riqueza de los atavíos de las figuras

en particular, es digna de mención la Virgen, que es la figura principal del cuadro, así como las cabezas de los dos reyes, que son netamente españolas y de las cuales la del que está hincado recuerda involuntariamente las cabezas de viejos de Zurbarán.

Sobre la cabeza de Melchor escribió Carrillo,

indica [...] la influencia de los grabados europeos y manifiesta, igualmente, las posibilidades del artista del virreinato. Las cabezas destacando en oscuro sobre fondo claro y la iluminación posterior en los rostros, invariablemente son indicios de un arte exótico.

Toussaint vio en esta obra una excesiva influencia de Arteaga, "en la dureza de los perfiles por el exceso de claroscuro aunque presenta un colorido brillante y una sabia composición".

Angulo leyó mal la fecha de la obra y la consideró de 1665, al igual que muchos otros autores; pero en cambio realizó interesantes observaciones sobre la Adoración de Juárez.

Ofrece una composición en que, según el patrón zurbaranesco, la figura humana concentra todo el

392

Agradezco la gentil intervención de la maestra Louise Noele de Mereles quien gestionó el acceso a esta colección.

interés del artista; los personajes están plantados con firmeza y distribuidos con claridad. Siguiendo el modelo de estirpe schongaueriana adoptado ya por Simón Pereyng, aparece la Virgen de frente, y Melchor de rodillas. El séquito de los Reyes se reduce a su mínima expresión y la escena respira calma y reposo, no exenta de cierta monumentalidad. Ninguno de los personajes acude presuroso, ni da muestras de sentirse arrebatado en su fervor hacia el recién nacido. Su cotejo con la Adoración de Echave Orio nos dice del cambio de gusto operado en la escuela y nos descubre el diferente temperamento de uno y otro pintor, su claroscuro es intenso.

La aguda mirada de Justino Fernández, lo hizo afirmar que la Adoración de los Reyes de José Juárez es

la obra capital para conocer todas las cualidades de este artista. Tiene composición piramidal, con eje central y grandes diagonales, pero otras cualidades se encuentran en el diseño de todas las formas particulares, en la maestría de la ejecución misma, en el lujo de los atuendos y en la belleza de las figuras. Claroscuro, pero sin llegar al extremoso tenebrismo, Juárez es aquí un espíritu reflexivo; la entonación general es un tanto fría y la luz perfila las formas salientes y deja bien destacadas las figuras de la Virgen, del Niño Jesús y de dos de los Reyes, uno de rodillas, otro de pie, mientras que el Rey negro aparece casi en silueta sobre el paisaje del fondo. Las ricas telas, los adornos y accesorios están como cincelados, trabajados escrupulosamente; la figura del Rey a la derecha, de pie y con turbante, es magnífica y llena de aplomo. No hay debilidades en ningún detalle, cabezas y manos están bien estudiados y el conjunto es monumental y admirable. Es una de las obras maestras de la pintura novohispana.

Fue Soria quien observó que esta Epifanía

deriva en composición, tipos y telas de la pintura de Zurbarán (1638, Grenoble) Juárez hace algunos cambios. Como Arteaga, incrementa el contraste tenebrista concentrando la luz en el centro a un grado fuera de moda en Europa en 1635. Sin embargo, la distribución de las figuras estables y fuertes es del Barroco clásico, precisamente el período al cual pertenece la pintura por la fecha.

Para Moyssén, este artista fue un criollo y

sólo le faltó hacer alarde de su criollismo; como cuando afirma orgullosamente que él inventó la composición de su cuadro La Epifanía, que no descuidó fecharlo en 1655 y que se cuenta entre lo mejor de su extensa producción.

En fechas recientes un historiador estadounidense se ha ocupado de esta obra y ha visto en ella, como en toda la obra de Juárez, una gran influencia de Zurbarán. Es más, Marcus Burke propone un necesario viaje a España sin el cual no podría explicar la pintura del mexicano:

aquí, los tipos fisonómicos, particularmente el del Niño Jesús, con la vestimenta propia de los niños españoles, o ropón, el peinado peculiar (en pico) del pelo rubio; el despliegue de accesorios como los recipientes de cobre en forma de copones sostenidos por los reyes magos y el uso alternado del claroscuro y el dibujo de la silueta contra el cielo, revelan la fuerte influencia de Zurbarán.

Sin embargo, el mismo Burke reconoce la relación entre esta obra y la del mismo tema que se conserva en el Museo del Louvre de Rubens, y que posiblemente se hubiera conocido por grabados directos o copias.

Los mismos comentarios sobre esta obra son los que reproduce en el trabajo de 1992, a los que agrega que

José Juárez ha cambiado sus motivos al exterior, a una luz ambiental, mientras continúa utilizando la pantalla - ahora compuesta de una colina y parte del establo de Belén - para asegurar un fondo oscuro contra el cual sus figuras puedan resaltar.

Burke insiste en la influencia de Zurbarán, tanto de las composiciones derivadas del mismo tema (como la de

Grenoble) como de las series de los hijos de Jacob, señalando la existencia de la que conserva la Pinacoteca de la Universidad de Puebla, a las que considera copias o piezas de estudio. Dice también Burke que

las figuras de Zurbarán reflejan la influencia de los grabados de Maerten van Heemskerck (1559) y de Crispín van den Broeck (1575), los cuales deben haber estado a disposición, por lo menos teóricamente, de los artistas mexicanos.

Pero Burke también enfatiza el movimiento de la cabeza y el torso del rey arrodillado, así como el brocado, como un claro indicio del uso de grabados de Rubens, hechos a partir de la pintura de este tema que se conserva en el Louvre. Burke también afirma que seguramente, Juárez conocía otros trabajos de Rubens.

Las pinturas del mismo tema realizadas por Diego Velázquez en 1619 y por Juan del Castillo en 1630, evidencian la utilización de un grabado común, pero insisto en que lo importante no está en la evidencia de la fuente grabada, sino en lo que cada pintor hizo con ella. La comparación de estas obras con fuentes comunes no dejan tan mal parado a José Juárez como pintor y en cambio hablan de un eclecticismo cargado de anacronismo.

Análisis: el espacio de esta obra está construido de una manera simple: un primer plano formado por los dos reyes, la Virgen con el Niño, mientras que hacia atrás, en diagonal a la derecha, aparece san José con un grupo y

hacia la izquierda, Baltasar y otro grupo. Hacia atrás, el paisaje es una convención que responde a la lejanía montañosa en azules. Pero lo cierto es que no da idea de profundidad. El espacio es compacto, cerrado. La disposición y masividad de las figuras contribuyen a la sensación de espacio comprimido, casi no hay espacio vital entre los personajes.

Este espacio compacto crea, por otra parte, una intensa sensación de tiempo detenido, de escena preparada y congelada. La narración - aquí la comparación con Echave Orio es inevitable - cedió lugar al hecho concreto y teatral o a la teatralidad del hecho, al momento y no a la sucesión de momentos. Uno de los hechos "históricos" de la historia sagrada, perdió historicidad, pues se detuvo el tiempo. No es la única vez que José Juárez deja a la historia sin tiempo, congelando las imágenes.

La elegancia de las figuras se asocia con la misma idea: están posando, deliciosamente ingenuas en su relación con el espacio pictórico y con el espacio real.

El intenso claroscuro provoca resultados muy efectivos visualmente como en la cara de Melchor y en las figuras de los otros dos reyes así como en el Niño. Hacia atrás, la luz se hace más pareja y las figuras completas se recortan contra el fondo. En cambio, en el primer plano hay un modelado que consigue un gran acento expresivo.

El dibujo es preciso y de líneas cerradas. El juego de luz contribuye a realzar el valor de la línea en el perfil

y el juego de figura-fondo. Las líneas internas en algunos casos son cortas y medianas y superficiales (como en el manto de la Virgen) y en otros son largas, rectas y profundas (como en los mantos de los Reyes del primer plano).

Las fuentes de luz son diversas: una del lateral superior izquierdo, fuera del cuadro, que funciona como fuente principal y que produce las sombras más significativas de la pintura: mientras que por detrás, la luz del paisaje genera un fuerte triángulo de claridad, que compensa visualmente el abigarrado primer plano.

Los colores que utilizó José Juárez para la vestimenta de la Virgen son los tradicionales, así como en la de san José perdido en las sombras, mientras que en los Reyes Magos, le importó más destacarlos por la suntuosidad de los atuendos, la textura de las telas, dejando de lado los colores saturados (como el rojo y el azul de la Virgen), para emplearlos solamente como sombras en cada caso, utilizando colores de alta saturación para resaltar los efectos del claroscuro: blanco y dorado para Melchor; verde y morado para Gaspar; amarillo, rojo y verde para Baltasar.

Frente a las idealizadas caras de la Virgen y el Niño, todas las demás figuras, incluyendo la de san José, son de un vigor extraordinario: expresivas, de rasgos definidos y fuertes individualidades.

La combinación de magos del oriente -con turbante- y reyes -con corona- se sintetiza en ese particular atavío

que completa la lujosa vestimenta y atributos de los personajes: telas, dorados, joyas y oro en las ofrendas, les dan el boato que la escena demanda. Pero además es evidente el gusto personal del artista por este tipo de ornamentos que pinta con cuidadoso detalle.

Iconografía: se llama Epifanía a esta primera teofanía o manifestación a los hombres del Dios encarnado: las otras dos son el Bautismo de Cristo y las Bodas de Caná.

La Adoración de los Magos está mencionada en el primero de los evangelios canónicos: Mateo 2, 1-12, donde se relata la llegada de los Magos de Oriente a Jerusalén, buscando al rey de los judíos, pues una estrella les había revelado su nacimiento. Herodes, que gobernaba Palestina, los convocó a su palacio y les hizo prometer volver al encontrar al Niño.

Sin embargo, cuando los magos encontraron a Jesús, le ofrecieron oro, incienso y mirra y con el regreso a su país sin advertir a Herodes, termina el relato bíblico.

Los evangelios apócrifos son más explícitos sobre el tema: el protoevangelio de Santiago (cap.XXI); el evangelio del seudo Mateo (cap.XVI) y el evangelio árabe de la infancia (cap.VII). La historicidad de este hecho es sospechosa. Los magos eran astrólogos persas que leían el porvenir en las estrellas. Su nombre deriva de la palabra persa MOGU o MAGA. Ni Mateo ni los apócrifos los califican de reyes. Pero como la iglesia tenía enorme interés en el

homenaje de los reyes de la tierra al Niño Jesús, se quiso darles tal categoría.

Tertuliano fue el primero en asimilar a los Magos a los reyes. En el siglo XI Cesáreo de Arlés también opinó que los magos eran reyes y a partir de ese momento la corona reemplazó al gorro frigio. Hacia 845 en el Liber Pontificalis de Ravenna se encuentran por primera vez los nombres de Gaspar, Melchor y Baltasar. A partir del siglo XII, bajo la influencia del simbolismo que los asocia con las tres edades de la vida o las tres partes del mundo, se diferencian e individualizan. Para la primera edad, Gaspar se representa como un joven imberbe, Baltasar es un hombre de mediana edad y Melchor como un viejo de pelo y barba blancos.

La vestimenta de los reyes cambió según la moda de los tiempos y en el siglo XVII fue Rubens quien reemplazó las coronas y los sombreros por túnicas de pallas y el rey negro lleva aretes en las orejas. En cuanto a las ofrendas, el oro es un homenaje a la realeza de Jesús, el incienso a su divinidad y la mirra, que servía para embalsamar a los cadáveres, significa que estaba destinado a morir para lograr la redención de la humanidad.³⁹³

Lutero había negado que los que vieron a Jesús fueran tres, pero como el Concilio de Trento condenó sólo aquellas escenas religiosas que estaban en oposición a la ortodoxia

³⁹³ . L.Rèau, op.cit., vol. II-2.

o eran susceptibles de herejía, la iconografía tradicional de la Adoración de los Magos no fue transformada radicalmente durante la Contrarreforma.³⁹⁴

19. LA SAGRADA FAMILIA

Oleo sobre tela

(medidas)

firmada y fechada Joseph Xuarez 1655

Taller de Restauración de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. Colección de la Universidad de Puebla (Antigua Academia de Puebla)

Referencias: Pérez de Salazar (1879), p.133; Fernández (1943), pp.52-6; Carrillo y Gariel (1946), p.157; Toussaint (1948), p.114; Angulo (1950), vol.II, pp.409-10; Fernández (1958), p.104; Toussaint (1965), p.106; Tovar (1982), p.298.

Un acuerdo del 16 de mayo de 1849, decretó que el gobierno

excitará a los Reverendos Padres Superiores de las comunidades religiosas que existan en el estado de Puebla, para que, voluntariamente y moviendo a su patriotismo, cedan algunas pinturas originales o buenas de las que existan en sus conventos, a beneficio de la casa de educación y bellas artes de esta ciudad.

³⁹⁴ Cfr. Zurbarán, Catálogo, p.187

Así explicaba Pérez de Salazar, el ingreso a la Galería de la Academia de numerosa cantidad de obras, entre las cuales se encontraban "algunas de verdadero mérito y muy especialmente interesante para la escuela mexicana, un lienzo grande de la Sagrada Familia, pintado magistralmente por José Juárez en 1655 y que puede figurar ventajosamente al lado de sus mejores obras".

El cuadro fue sometido a un interesante análisis por Justino Fernández en 1943. En este estudio, el autor señaló la evidente relación de la obra de Juárez, con la de Rubens, conocida como La Sagrada Familia con una paloma, pintada alrededor de 1609, cuando Rubens volvió de Italia a Amberes y que actualmente se encuentra en una colección de Estados Unidos. Juárez tomó de Rubens la composición del grupo central: la Virgen María, el Niño Jesús, san Juan, santa Ana y san José, agregando la figura de san Joaquín. Por otra parte, llenó el fondo "con formas arquitectónicas, cortinaje, vides, follaje y ha indicado un paisaje que se ve en último término". Según Fernández, el cuadro rebosa una "bienhechora paz, sin alegría aparente, pues todos los personajes tienen el semblante sereno pero no sonríen..." Por otra parte y contrapuesta a la concentración buscada por el artista flamenco, el mexicano reparte "la atención e interés [...] en todos los elementos, de manera que se distribuye entre las actitudes, los ropajes y los accesorios".

Fernández comparó la dinamicidad de Rubens con el estatismo un tanto decorativo de Juárez, calificando al barroquismo de este último como de "severo, más español que italiano". Esta observación hace aún más interesante la comparación con la obra de tema similar (fig. 98) del italiano Guido Reni (1575-1642), cuyo movimiento y relación entre los cuerpos me parece que tiene un punto de contacto con la obra de Rubens.

En cuanto a los cuerpos de los niños, cuyos desnudo y semidesnudo son tratados con mucho cuidado por Rubens, en el cuadro mexicano son cubiertos con mucho decoro.

Fernández concluyó que ambas obras tienen grandes semejanzas y diferencias: "más decorativa, teatral, moderada y convencional la de Juárez, más vital, realista, dinámica, atrevida y elegante, la de Rubens".

En cuanto al conocimiento que Juárez tuvo de la obra de Rubens, el autor del artículo que estamos comentando, concluye que o bien el primero conoció una copia del cuadro o un grabado del mismo, pues se sabe que fue grabado por Martinus van den Enden.

Carrillo y Gariel, pocos años después, rechazó esta idea de la utilización de un grabado, "por el esfuerzo inútil que hubiese representado el que José Juárez invirtiese el grabado" y se inclinó a "continuar considerandolo como tomado de una copia".

Manuel Toussaint observó "las coloraciones [...] brillantes (que) recuerdan las pinturas de la época de

Echave, aunque existe ya más conocimiento en las figuras. El pequeño san Juan Bautista se atreve casi contra el Niño Jesús. Aparecen en esta pintura detalles de un mexicanismo verdaderamente deliciosos: una cinta con bordados casi idéntica a las que usan las indias de México y un cesto con frutas originarias del país".

Cuando Angulo comentó esta obra, observó "el grupo de las cuatro figuras centrales, las dos mujeres y los dos niños, [que] sorprende por su trabazón y su movimiento. De origen rafaelesco, el enlace de las figuras de santa Ana y santa Isabel, lo mismo que las del Salvador y san Juanito, es de composición relativamente movida. Y es que esas viejas fórmulas renacentistas han llegado a Juárez, como advirtió Fernández, a través de Rubens".

Análisis: cuando hice este estudio el cuadro estaba todavía en proceso de restauración: se ve muy intervenido. Hay partes, como la mano de la Virgen que toma el brazo del Niño, cuya palma quedó totalmente plana. El mismo brazo del Niño (el antebrazo derecho) está muy repintado.

El grupo más cerrado es el formado por San José, la Virgen, Santa Ana, el Niño y San Juan Bautista. San Joaquín permanece aparte, como si estuviera aislado.

La Virgen ha sufrido unos brutales repintes en la cara y en el cuello, de manera tal que ha perdido la característica tan propia de las vírgenes de José Juárez: la calidad blanca marmórea de su piel que la destaca

siempre del resto. Se mantiene el óvalo de la cara, el rosado de las mejillas, el delicado arco de las cejas y la mirada baja. Está vestida de rojo que vira al morado y un paño pardo envuelve su cabeza. Detiene al Niño que juega sobre su falda con las dos manos: con la izquierda que se apoya sobre el pecho del Niño y con la derecha que sujeta la espalda.

Santa Ana pasa su brazo izquierdo por el respaldo del sillón donde está sentada la Virgen y la mano derecha reposa en el apoyabrazos del mismo sillón. Sobre su cabeza hay un claro "arrepentimiento" que alargaba el paño que cubre su cabeza por más de un centímetro. El mismo paño se convierte en gris cuando rodea el cuello y parte de la espalda. Una manga corta violeta con bordados dorados dejan ver una manga larga azul. La Santa Ana parece vieja, pero no tanto como

San Joaquín: es una de las grandes caras de José Juárez. De gran carácter y una formidable plasticidad: el pincel se quiebra una y mil veces para conseguir el efecto de unas arrugas absolutamente verosímiles. Un poco de pelo blanco asoma bajo el gorro y una barba blanca hecha con rápidas pinceladas blancas sobre fondo gris azulado. Una túnica azul de mangas cortas, camisa parda y capa roja que va cayendo por el lateral derecho y luego sobre sus rodillas, con borde fino, dorado. El pie es solamente una forma y ojalá no intenten completarlo. Sobre las rodillas caen grandes paños de pliegues anchos y profundos. Las manos se

juntan a la altura del pecho, en total concordancia con la expresión beatífica de la mirada azul que se dirige hacia la escena principal.

El Niño, sostenido con las dos manos por la Virgen, ha sido tan brutalmente repintado que puede decirse que lo único original que queda es la posición, con la rodilla derecha doblada sobre el regazo de la Virgen. Está cubierto con una especie de rebozo, agregado por José Juárez porque en el original de Rubens el Niño está desnudo.

San Juan Bautista niño: tiene una posición extraña, ya que su pierna derecha está metida en la cuna-mecedora del Niño y la izquierda está apoyada en el piso. Su cuerpo parcialmente desnudo, se cubre con una piel (a la manera tradicional) bellamente pintada, con trazos curvos y vigorosos. Son más que visibles los errores del dibujo (finalmente voy a terminar concluyendo que José Juárez era mejor pintor que dibujante, aún cuando copiaba). Los brazos del Juan Bautista son horribles, aunque dado el estado del cuadro, ya no se sabe si así eran o así quedaron. El brazo izquierdo que asoma tras el cuerpo de Juan Bautista y se recorta sobre el vestido rojo de la Virgen, no se sabe exactamente de dónde sale y el problema del hombro derecho (nuevamente el hombro, parece ser uno de los puntos neurálgicos en los errores de dibujo de Juárez), queda sin resolver: todas estas cosas me hacen pensar en la observación que hizo el maestro Jorge Alberto Manrique en el primer seminario que presenté sobre esta tesis, acerca

de la posibilidad de que Juárez dibujara del natural. Parece que José Juárez no puede resolver una articulación como la del brazo con el tronco o de una rodilla con el resto de la pierna. Es decir, no trabajó con modelos, sino con grabados. De modo inverso, Palomino decía que Zurbarán copiaba los paños, pero los cuerpos los dibujaba del natural. Parece el mismo caso el de Rubens, pues hay muchos dibujos preparatorios de cuerpos desnudos, que evidencian su observación del modelo natural. El dibujo de modelos naturales fue una constante en las academias europeas, aunque no fue de uso común en los talleres españoles ni en los mexicanos.

San José cierra el cuadro y parece una figura imponente, ya que está sentado, con las rodillas flexionadas y su cabeza llega hasta el borde del pedestal de una columna. Está vestido con una túnica verde y lleva una capa de color marrón claro. Está calzado con unas botas grises con cordones dorados que dejan ver los dedos. Su postura resulta totalmente forzada, pues debe quebrar totalmente la cintura para aparecer casi frontalmente: la mano izquierda se apoya sobre el pecho y la derecha, abierta, con un gesto clásico. Como siempre, desde lejos dan la impresión de manos alargadas de gesto elegante, pero bien observado se ven palmas muy gruesas y anchas. La cara es preciosa y no ha sido tocada aún, aunque ya se sabe que van a hacer repintes. Es la tradicional cara de San José joven, con barba escasa, apenas una sombra en la cara, pelo

negro, ojos grandes y brillo en la parte blanca del ojo, con cejas rectas y finas.

La escena transcurre en un interior: detrás del grupo hay un basamento alto donde se implanta una columna dórica, en la cual se enrosca una vid de frutas brillantes y hojas que juegan contra el fondo azul, donde se ven un lago y montañas, de un azul más claro hacia atrás. El contraste entre el interior y el exterior a partir de la plena oscuridad del perfil de la columna, es intenso.

En el ángulo izquierdo hay dos palomas, una de frente y otra de perfil y en el ángulo derecho, una cesta con frutas y flores, higos, mamey, uvas, etc.

Un punto importante del cuadro es la cuna-mecedora del Niño, cubierta con una sábana blanca con bordados, que está trabajada con una calidad similar a la de la Adoración de los pastores de Puebla. De la cuna se descuelga una cinta o lazo.

La luz parece provenir de un foco único, exterior al cuadro, y en diagonal, desde arriba, pero no podría iluminar tan frontalmente el cuerpo del Niño. Es decir, que como en otras obras de José Juárez, hay una arbitrariedad en la iluminación, pero con una aparente armonía y coherencia.

La diferencia en el tratamiento de los paños de las rodillas de la Virgen y San Joaquín se hace muy llamativo por ser muy planos y por tener esas extrañas manchas

amarillas, producto seguramente de algún error de limpieza anterior, que arrastró veladuras.

Iconografía: la denominación se aplica a la familia de Nazareth, constituídas por Jesús, María y José. La Sagrada Familia es venerada, especialmente desde el siglo XVII, como modelo de familia cristiana y tiene su fiesta propia desde que el Papa Benedicto XV la ordenó para toda la Iglesia, fijándola el domingo infraoctava de la Epifanía.

A veces se intercalan otros personajes: san Juan, niño todavía; santa Ana; santa Isabel; san Joaquín; otros santos y ángeles. Hasta el siglo XV las representaciones de la Sagrada Familia son escasas en la iconografía cristiana; en cambio, son muy frecuentes a partir del Renacimiento.³⁹⁵

20. LA DOLOROSA

Oleo sobre tela

Medidas

Oleo sobre tela

Firmado en el borde inferior: Joseph Xuarez fat año de 1655

En Colección particular, México D.F.

³⁹⁵ . Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, vol.VI

Referencias: se exhibió en el MUNAL como pieza del mes en 1994

La pintura fue localizada en una colección particular por Jaime Cuadriello, quien me informó sobre su existencia. Es la cabeza de una Dolorosa, de medio cuerpo y perfil, de una tremenda calidad plástica que la convierten en una pieza excepcional dentro de la obra de José Juárez, aunque no extraña el ver que fue hecha en 1655, posiblemente el año más productivo y seductor de su carrera.

En el Capítulo I hablé del cambio en la sensibilidad religiosa que se produjo durante la Edad Media, que dio lugar a la aparición de la imagen de devoción. El tema de la Dolorosa tal como aquí aparece, se fue gestando alrededor de la meditación sobre los dolores de la Madre de Cristo al ver a su hijo sufrir su necesaria Pasión. Esta iconografía mariana se fue "humanizando" desde el siglo XV, enfatizando el carácter maternal de la virgen. La imagen de la Mater Dolorosa fue definitiva en la expresión de la visualización de la religiosidad tanto en España como en la Nueva España. ³⁹⁶

³⁹⁶ Cfr. la aportadora investigación que realizara Gustavo Curiel para analizar la obra de Juan Correa, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad" en Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria. Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico. México, IIE-UNAM, 1994, Tomo IV, Primera parte, pp.189-234

En España tuvieron gran difusión algunas de las imágenes que Tiziano hiciera sobre el tema tanto para Carlos V como para Felipe II. Algunas de estas obras fueron grabadas, y como se sabe se convirtieron en modelos de gran impacto en la difusión y evolución de los motivos iconográficos. Tal es el caso del que hiciera Bertelli, (fig.105) que tiene una inscripción que dice que fue tomada del original que Tiziano hizo para Felipe II. Estas pinturas - era un par que se completa con el tema del Ecce Homo - fueron muy admiradas, como prueban las numerosas copias hechas de la misma.³⁹⁷ Otra Mater Dolorosa del mismo autor que se encuentra perdida, (fig.102) se considera como el original de muchas copias que sobreviven. Es evidente la relación con la obra grabada por Bertelli.³⁹⁸

En el Museo del Prado de Madrid, se encuentra otra Mater Dolorosa con manos separadas también de Tiziano, hecha en 1554. La extraordinaria belleza plástica de esta obra (fig.104) y su profunda expresión emocional, ubica a esta pintura entre las mejores obras religiosas del veneciano. Esta pintura fue hecha para acompañar a la que el artista había enviado a Carlos V en 1548. En 1574 esta obra junto con un Ecce Homo fueron reunidos en un díptico que en el 1600 estaba en el Oratorio del Alcázar de Madrid.

397 Harold E. Wethey. The paintings of Titian. London, Phaidon Press LTD., 1969. Vol.1 The Religious Paintings, p. 88-89, cat.35, lam.219.

398 H. Wethey, op.cit., pp. 116-17, cat. 78.

Las copias que se hicieron de la obra durante el siglo XVII y XVIII son innumerables.³⁹⁹

La Mater Dolorosa con manos juntas del Museo del Prado de Madrid que se fecha alrededor de 1555, (fig.103) también fue enviada desde Bruselas a Yuste como Mater Dolorosa sobre madera de Tiziano. Su tipo difiere mucho de la perdida y de la cual solo se conoce la copia de Bertelli y las múltiples copias que se mencionaron.⁴⁰⁰

Este recuento de las obras de Tiziano sobre el tema de la Mater Dolorosa no es gratuito. En la Catedral de México hay una obra pequeña que se pierde en la predella de un retablo y que hace unos años atribuí a Luis Juárez (fig 101). Es evidente que el pintor novohispano siguió muy de cerca un modelo ticianesco todo lo indica, la posición del cuerpo, la inclinación de la cabeza, las manos unidas frente al cuerpo. La diferencia se establece en la mirada que, en la obra mexicana se dirige hacia el espectador buscando la unidad en el sentimiento, estableciendo la gran diferencia con el modelo. En la obra europea la Virgen está concentrada en su propio dolor, la otra lo comunica, convierte al espectador en partícipe.

José Juárez se aparta un poco del modelo y quiero detenerme en la diferencia. El modelo evidente sigue siendo el de la Mater Dolorosa, pero eliminó las manos, acercó en

399 H. Wethey, op.cit., p.116, cat.77

400 H. Wethey, op.cit., p.115, cat.76

un poderoso acercamiento a la cara de la Virgen: la cabeza envuelta en una toca - como lo señala la costumbre para las mujeres judías casadas - se resuelve en un perfil de rasgos muy finos marcados por un fuerte contraste de luz y sombra que cae sobre la mitad de ese rostro marcado por el dolor. Las huellas del sufrimiento se expresan por medio de las cejas elevadas que fruncen ligeramente el ceño, pero también en la calidad que logró en la expresión de la mirada que se pierde con tristeza en el vacío. Es que a diferencia de la obra de su padre, José prefirió en esto seguir el modelo reconcentrado de la propuesta europea, más comedida, reconcentrada en su dolor.

El otro cambio importante con respecto a las dos obras de referencia es la aureola tan marcada que rodea la cabeza de la Virgen: la simetría agresiva de los rayos lumínicos vuelve a señalar la intencionalidad claroscurota de la obra pero además le da mayor fuerza a la imagen.

21. SAN FRANCISCO RECIBIENDO LA REDOMA SAGRADA

Oleo sobre tela

200 x 143 cm

Firmado, 1658

Colección particular, México.

Referencias: Couto (1872), p.66; Estrada (1937), pp.8-10; Carrillo (1946), p.146; Artes de México, No.149, p.92

Couto vio la pintura en el convento de San Francisco y la describió como "la visión que tuvo el santo, cuando un ángel le presentó un vaso de agua cristalina, símbolo de la pureza sacerdotal". La lectura errónea de la fecha, cambiando un cinco por un nueve, hizo que este autor tomara la obra como de 1698 y así se consideró hasta que la pintura fue presentada en España en la exposición que con el nombre de "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias" organizó en 1930 la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Sin embargo, ya en 1926 el crítico Antonio Méndez Casal había publicado un artículo en la Revista Arte Español, con el título "Un cuadro perdido de José Juárez". El artículo da noticia que la obra se encontraba en perfecto estado de conservación, por lo tanto, es de suponer que la fecha era perfectamente legible. Esto hace incomprensible la opinión de Méndez Casal, quien escribió:

claro está que no es una obra digna de figurar al lado de las producciones de los grandes maestros europeos; pero recordemos la formación de los modernos países americanos y se comprenderá perfectamente la alta estima que un lienzo como éste, pintado a mediados del siglo XVIII (sic) debe merecer. No olvidemos que aquí en España y ya avanzado el siglo XVIII, aún no se habían producido en algunas regiones pintores de la solidez e importancia de José Juárez.

La referencia, además de imprecisa, es ambigua, pues por un lado, considera a Juárez como un pintor importante y por otro, con una visión eurocéntrica de la historia y del arte, lo descalifica.

Carrillo y Gariel, refiriéndose a la obra de Juárez, señaló que "el barroquismo, ya débil o ya acentuado, suele coexistir con un naturalismo de vieja prosapia, como el que presenta en [...] San Francisco con la retorta" (sic).

Análisis: La construcción del espacio de esta obra, - podríamos arriesgar que como en la mayoría de las pinturas de Juárez -, es simple, con pocos planos de profundidad y aún en este caso en que el paisaje ocupa un lugar importante, éste parece actuar a manera de telón de fondo que tiende a compactar la escena.

Es magnífico que la obra esté firmada y fechada, aunque también es una firma el ángel que se le aparece a san Francisco ofreciéndole la redoma. El tipo físico ya tiene una gran madurez, desde la forma en que se planta la figura en el espacio, esbelta y erguida; de carnaciones claras; capa, vestido y botas adornados con lujo y con un movimiento propio, independiente del total de la escena. Las líneas internas del ropaje contribuyen a reforzar el efecto, pues se combinan, superficiales y profundas; rectas, diagonales y curvas; abiertas y cerradas; para crear la sensación de dinamismo.

Un intenso claroscuro recorta esta figura del fondo y un foco de luz ubicado en el ángulo superior izquierdo provoca los violentos cambios de color que se advierten en el ropaje, así como la sombra de su brazo izquierdo y la de todo el cuerpo en el piso entre el ángel y el santo.

La otra figura, de las dos que conforman esta composición, aparece de rodillas, en actitud de franca aceptación y humildad. Como el ángel, san Francisco recorta el volumen de su figura contra el paisaje. La luz que destaca su figura del fondo, parece la misma que ilumina al ángel, produciendo los efectos más importantes sobre el costado derecho del hábito de san Francisco. Bajo estos efectos el color café del hábito se modula en tonos que van de la más baja a la más alta saturación.

Abundan las líneas de mayor profundidad, otorgando a la tela del hábito franciscano, un peso mayor que a las del traje del ángel. Pero también una mayor sencillez, adecuada con la personalidad de san Francisco.

Las manos fueron dibujadas y pintadas con todo detalle, así como la cara del santo, cuyas cavidades oculares tan pronunciadas, las cejas movidas en una expresiva S, la nariz recta y fina y la sombra curva que recorre desde la sien hasta el pómulo, recuerdan claramente al san Francisco de La aparición de la Virgen de la Pinacoteca Virreinal.

El paisaje está bastante esquematizado, aunque el follaje de los árboles está pintado cuidadosamente. Aunque

Juárez puso mayor empeño en la calavera y el libro que se encuentran a los pies del santo, así como el detalle del ángulo inferior izquierdo que recortan, en la oscuridad, las siluetas de plantas y flores. Detalle éste que hace recordar a La oración en el huerto de Echave Orio, pues con la misma idea de luz en el mismo ángulo, parece hacer arrancar el desarrollo de la escena.

Pecando por reiteración, hago hincapié en que aquí, el tiempo parece detenido y si con las líneas en movimiento Juárez intentaba crear una composición dinámica, con el recorte de las figuras contra el fondo, la contracción del espacio y, si se me permite, la falta de atmósfera, congela las coordenadas de espacio y tiempo, en la presentación de un suceso milagroso.

Iconografía: la vida de san Francisco de Asís es quizá de las más conocidas de la hagiografía cristiana. Mencionaremos aquí que nació en 1182 en Asís. Después de una juventud pródiga y disipada, se convirtió a la regla de la vida evangélica. El hijo de un rico comerciante se convirtió en "el pobrecito de Asís", renunció a la herencia paterna y se casó en forma mística con la Dama Pobreza. Fundó una orden mendicante a la que le dio el nombre de Hermanos Menores y que hizo aprobar en Roma por el Papa Inocencio III. Sus primeros discípulos se agruparon en torno a la capilla de la Porciúncula, al pie de la colina de Asís, que había sido abandonada por los Benedictinos. A

la orden de los Franciscanos se unió la de las Clarisas, fundada por santa Clara de Asís para las mujeres, y la Tercera orden, reservada a los laicos.

San Francisco aspiraba tomar parte en las Cruzadas y convertir a los infieles: Siria, Marruecos, Egipto, vieron sus intentos por recuperar territorios para la cristiandad. Regresó a Umbría para tratar de mantener a su orden en la regla que había trazado, pero su salud ya estaba muy quebrantada por las mortificaciones y enfermedades sufridas.

En 1224, cuando se encontraba en el monte Alverno, tuvo la visión de un crucifijo y recibió los estigmas. Era venerado como una reliquia viviente. Ciego, se retiró al convento de la Porciúncula y murió en 1226, siendo canonizado apenas dos años después, en 1228, por el Papa Gregorio IX.

San Francisco se convirtió inmediatamente en uno de los santos más populares de la cristiandad. La primera iconografía franciscana es giottesca y va del siglo XIII a la Reforma; la segunda es tridentina y es una creación de la Contrarreforma.

La ropa y los atributos de san Francisco no han variado: lleva siempre la túnica franciscana ajustada al talle por un cordón con tres nudos significando los votos de pobreza, castidad y obediencia, que son las tres virtudes franciscanas. A falta de un retrato contemporáneo suficientemente auténtico, el arte oscila entre un tipo

barbado y otro imberbe. El tipo barbado aparece por primera vez en la escuela veneciana, en la de Bologna y también se utilizó en el arte español por el Greco y Zurbarán.

Después del Concilio de Trento, el arte barroco substituyó la cara iluminada de alegría, - porque consideraba a la alegría como una virtud - creada por el arte italiano, por una máscara de asceta, con los pómulos salientes. El Greco y Ribera le dieron como atributo un cráneo. Al mismo tiempo, aparecen temas nuevos, desconocidos por Giotto y los giottescos, caracterizados por la preponderancia del elemento místico y visionario.

Justamente, esos rasgos ascéticos y místicos fueron subrayados en una nueva iconografía que se impuso a partir del siglo XVI, particularmente en España, la que se difundió rápidamente por América, configurando unos pocos tipos y que, permitiendo innumerables variantes, permaneció casi inamovibles y por momentos anquilosada.⁴⁰¹

A este tipo de temática pertenece la obra estudiada: san Francisco se encontraba en un lugar cercano a Montecassino, en el convento de Vivalvi, cuando se le apareció un ángel ofreciéndole una ampolla de vidrio llena de agua limpia, por donde pasaban los rayos del sol, mientras le decía: "Mira Francisco, así ha de ser quien desea dar a los hombres el cuerpo y la sangre de Cristo". Impresionado por esto y en otro gesto propio de su humildad, san Francisco se negó a recibir el sacerdocio y se quedó en el nivel de

⁴⁰¹ Héctor H. Schenone. Iconografía del Arte Colonial. Los Santos. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol.I, p.329.

diácono, pues pensó que no podía alcanzar semejante perfección. Emile Mâle encontró una de las referencias más antiguas a este hecho en la Historia Seráfica del P. Salvador Vitale, editada en Milán en 1645.⁴⁰² Aunque la existencia de ejemplos anteriores a esta última referencia, indican que la historia pertenece a un ciclo anterior: la de José de Ribera en 1632, de la colección del Museo del Prado, así como la versión del Guercino que fue grabada en 1630 por Pascualino.⁴⁰³ En México es conocida la que pertenece al ciclo de Huaquechula de Luis Berrueco⁴⁰⁴ y tanto en Quito, Lima y Cuzco hay varias obras de este tema de los siglos XVII y XVIII.

22. RETRATO DEL OBISPO PEDRO BARRIENTOS LOMELÍN

Oleo sobre tela

medidas

Firmado: en el ángulo inferior derecho Joseph Xvarez

Oficinas del Provisorato (Tribunal Eclesiástico), Catedral de Durango, Dgo.

402 Héctor H. Schenone, op.cita., p.380

403 Cfr. L. Rèau, op.cita., vol.III-1, pp.516- 535

404 Cfr. Elisa Vargaslugo y Marco Díaz. "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol.XII, N°44, México, 1976, pp.59-82

Inscripción: en el ángulo superior izquierdo, hay una inscripción casi ilegible.

en el borde inferior, Hizolo transuptar el Il.P. Diego de Medrano cura de la catedral de la ciudad de Durango, Año de 1659

Referencias: De la Maza (1948), p.26; Toussaint (1965), p.257

En una revisión de la catedral de Durango, señaló De la Maza que

la galería pictórica de retratos de obispos es completa. Algunos hay de mucho interés como el de don Pedro Barrientos Lomelín, firmado por José Juárez, obispo a quien fue dedicado, cuando era tesorero de la Catedral de México, el famoso primer libro sobre la Virgen de Guadalupe, llamado Imagen de la Virgen María, Madre de Dios, de Guadalupe... del Bachiller Miguel Sanchez en 1648.

En las notas a la edición de Pintura colonial en México, Xavier Moysén indicó que esta obra había sido registrada por Francisco de la Maza en la Catedral de Durango. La localización fue correcta, aunque hubo un error al identificarlo como Pedro Anselmo Sanchez de Tagle el famoso obispo michoacano del siglo XVIII de quien hay un retrato, pero firmado por Ibarra, pintor a quien pertenece seguramente el retrato del mismo obispo que se encuentra en la Mitra de la Catedral de Morelia, Michoacán.

El retrato del Obispo Barrientos lo muestra en la posición típica del retrato oficial: el personaje está de pie vestido con los ornamentos correspondientes y lleva un libro en una mano. Mira fijamente al espectador y la

calidad del retrato hace lamentar aún más la pérdida de los retratos de la familia del conde de Baños. Con su tradicional tratamiento de una fuerte iluminación lateral sobre el rostro, Juárez logró conferir al retratado la dignidad del cargo que ocupaba, pero también le dio, mediante la mirada oscura fija y directa, una carga de humanidad que me sorprendió cuando lo vi in situ. La pintura se encuentra en muy malas condiciones de conservación, tiene grandes cantidades de faltantes de capa pictórica y urge una restauración.

El caso de este retrato parece particularmente interesante porque si bien fue hecho un año después de la muerte del obispo, Juárez conoció y tuvo algunos contactos con Pedro de Barrientos en la catedral de México y por lo tanto creo que logró superar las limitaciones que imponían tanto la ausencia del retratado como el carácter de retrato oficial.

En cuanto a la inscripción, me pregunto ¿qué quiere decir que se hizo "transuportar"? Generalmente se usaba este término para una copia, como en el famoso caso de la Virgen del Guadalupe, lo que aseguraba que se había seguido fielmente el original. ¿Se referirá a que existía un original del cual se copió? ¿Este original sería también de José Juárez o de otro pintor?. Si el obispo Barrientos murió en 1658 y el cuadro se hizo en 1659, ¿se copió de un original que había en la catedral de México? Sin embargo, a pesar de su larga carrera en muchos cargos dentro del

cabildo catedralicio, Barrientos no llegó a ser obispo de la metropolitana, y no había retratos de los canónigos, sino solamente de los obispos. ¿Habría hecho Juárez un retrato de Barrientos como dignidad de la Catedral de México? Lamentablemente por el momento no puedo superar el nivel de las preguntas, que quizá algún día se despejen con el hallazgo de más obras del pintor.

Iconografía: Pedro Barrientos Lomelín nació en la ciudad de México, a fines del siglo XVI. Estudió en la ciudad de México, luego en la Universidad de Madrid y recibió el grado de Licenciado en Cánones por la Universidad de Salamanca, España, de donde regresó en 1622. Fue Doctor, Rector y Cancelario de la Universidad literaria. En 1640 era canónigo tesorero de la Catedral de México y en 1642 fue nombrado Juez Provisor, Oficial y Vicario General del Arzobispado.⁴⁰⁵ El 4 de julio de 1645 fue nombrado comisario para la canongía de Juristas, además de Comisario General de la Santa Cruzada.⁴⁰⁶ Fue el cuarto Obispo de Durango o Guadiana en la Nueva Viscaya, cargo para el que fue nombrado por el papa Alejandro VII, presentando las Bulas al Cabildo de la Catedral de México el 29 de junio de 1656. Fue consagrado en Tepeaca por el obispo de Oaxaca, Hevia y

405 ACMe, Actas Capitulares, varias sesiones de 1640; 1641 y 1642.

406 ACMe. Actas capitulares. Sesión del 4 de julio de 1645, f.445v y 26 de septiembre de 1645, f.445v.

Valdés y tomó posesión del obispado el 22 de diciembre de ese mismo año.⁴⁰⁷ Un año después promovió la construcción del templo dedicado a la Virgen de Guadalupe, por quien seguramente debía tener una especial devoción, si se tiene en cuenta la dedicatoria de la obra del Bachiller Miguel Sanchez en 1649. Una de sus primeras actividades fue realizar una minuciosa visita por su extenso obispado, de la que hay una detallada carta que hizo para el Rey.⁴⁰⁸

) Todas esas actividades, además del enfrentamiento con los franciscanos de Nuevo México y su avanzada edad, deterioraron su salud y murió en Durango la noche del 18 de octubre de 1658, después de gobernar durante dos años el obispado más extenso de la Nueva España.⁴⁰⁹

2.2. FIRMADAS SIN FECHA

23. SAN BUENAVENTURA

Oleo sobre tela

Medidas

407 José Ignacio Gallegos. Historia de la Iglesia en Durango. México, Colección México Heroico, Editorial Jus, 1969, p.141

408 José Mariano Beristáin y Souza, Biblioteca Hispanoamericana Septentrional, México, UNAM y Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C., (Biblioteca del Claustro Serie Facsimilar 1), 1980, p.154 y Enciclopedia de México, México, Enciclopedia de México y SEP, 1987, tomo II.

409 J.I.Gallegos, op.cit., p.163

Firmada: Joseph Xuarez (ángulo inferior izquierdo)

Museo Soumaya, México, D.F.

Referencias: Toussaint (1965), p.257

La obra aparece mencionada en las notas que Xavier Moyssén preparó para la edición de intura colonial. Según este autor, la obra había sido registrada " por Francisco de la Maza, de la colección del Dr. Rafael Ayala, de la ciudad de México".

El Dr. Manuel Ayala, hijo del desaparecido coleccionista, no recuerda el cuadro, pero de todos modos, ya no se encuentra en propiedad de esta familia y durante mucho tiempo se desconoció su paradero. La única y última referencia de esta pintura era la fotografía que había tomado la Mtra. Judith Puente, del Instituto de Investigaciones Estéticas, en el taller del desaparecido restaurador Gonzalo Obregón. En 1994 supe que el Lic. Carlos Slim había comprado la colección de Obregón y en el año 1995 apareció integrada al acervo del Museo Soumaya de la ciudad de México.

Análisis: esta obra de Juárez sigue la tradición de las representaciones de santos en sus estudios. Tanto san Jerónimo, san Agustín como san Buenaventura siguen una línea iconográfica similar.

El santo está sentado frente a un escritorio en un cuarto que parece pequeño, comunicado con el exterior por medio de una ventana alta. Detrás del sillón hay una gran cortina que se pliega de manera artificiosa, pero que también responde a la convención de este tipo de obras. Entre la ventana y la cortina se apoya contra la pared una cruz de doble travesaño.

El mobiliario es tan simple como la habitación: un sillón de terciopelo verde con tachones dorados y una mesa-escritorio cubierta con un gran paño también verde que llega hasta el piso. Sobre la mesa, se disponen un crucifijo de buen tamaño donde puede verse el cuerpo de Jesús pintado con cuidadoso detalle, a cuyos pies se encuentra una calavera apoyada sobre dos fémures cruzados. Varios libros cerrados y uno abierto, ocupan gran parte de la pequeña mesa, sobre la cual también se colocaron el tintero, el recipiente para la arena secante, un cortapapeles y una calavera.

A ambos lados de los pies del santo hay dos grupos de libros cerrados, los cuales, por luz y colocación, parecen otra puerta de ingreso al mundo de la imagen, además de generar distintos planos compositivos.

San Buenaventura está vestido como corresponde a su dignidad eclesiástica, pues en 1273 el Papa Gregorio X lo había nombrado Cardenal Obispo de Albano. Lleva capa magna y muceta rojas, por debajo de las cuales asoma un roquete de fino bordado en el ruedo y en los puños de las mangas.

Pero además, debajo de estos ornamentos, asoma el hábito franciscano. Como es tradicional en la iconografía de san Buenaventura, éste se representa como un hombre joven y sin barba. Alrededor de la cabeza tonsurada, hay un resplandor dorado que evidentemente reemplaza al tradicional halo.

Este volúmen corpóreo se relaciona con relativa armonía con el espacio en el que se inserta: por una parte porque este único personaje se siente un poco comprimido - sensación visual reforzada por la carencia de referencias al exterior, inclusive un breve paisaje en la ventana- y por otra por al abigarramiento de los objetos que se encuentran en el cuarto.

Es interesante señalar que como en otras obras, Juárez trabaja con una paleta reducida. En este caso eligió dos colores complementarios: el litúrgicamente obligado rojo para la ornamentación cardenalicia y el verde de la cortina, el mantel y el sillón. Sobre ellos trabaja intensamente la luz, produciendo efectos cambiantes, modulando el color desde una fuente principal que está ubicada fuera del cuadro, en la parte superior y efectivas fuentes secundarias que de manera arbitraria iluminan especialmente zonas de particular interés como la cara y las manos del santo.

Parece evidente que la mirada de san Buenaventura se dirige a la imagen del crucificado que está sobre su escritorio y que él reconocía como su única fuente de conocimiento, según narra el famoso pasaje de su encuentro

con santo Tomás de Aquino. Las facciones son extremadamente delicadas, redondeadas, la boca es carnosa y sensual mientras que las manos son muy características de Juárez: dedos largos con articulaciones muy señaladas y uñas dibujadas y redondeadas, con palmas grandes.

Iconografía: San Buenaventura es el Doctor Seráfico de los Franciscanos y uno de los dos grandes teólogos del siglo XIII. El otro fue santo Tomás de Aquino, con quien compartió las enseñanzas del teólogo franciscano Alejandro de Hales en la Universidad de París, y con quien recibió su grado en 1248.

En el Capítulo General de la Orden Franciscana que tuvo lugar en Narbona en 1260, los capitulares le pidieron a Buenaventura, que era entonces el general de la orden, que escribiera una vida completa de san Francisco para aclarar las tradiciones que habían crecido en torno del fundador y promover una imagen más profunda y significativa que la que habían dado los primeros biógrafos. Buenaventura se puso a trabajar inmediatamente, entrevistando a distintas personas que todavía vivían y que habían conocido al santo y haciendo peregrinajes a los lugares donde Francisco había vivido o había visitado. Después de tres años de investigación, escribió en 1266 la Legenda Major, la única biografía de San Francisco autorizada por el Capítulo General de Pisa.

Es posible pensar que en esta pintura, san Buenaventura está sentado en su escritorio mientras escribe la vida de San Francisco. Hay una variante iconográfica que muestra al santo escribiendo mientras santo Tomás y un fraile franciscano lo observan sin interrumpirlo: "dejemos a un santo trabajar para un santo" es la célebre frase que habría pronunciado santo Tomás de Aquino.⁴¹⁰

24. APARICION DE LA VIRGEN A SAN FRANCISCO

Oleo sobre tela

251 x 285 cms.

firmada: Joseph Xvarez Fat. en el lateral inferior derecho

PVSD

Procede del Convento de San Francisco, México, D.F.

Inscripción: a devoción de mi padre Alonso Gómez

Referencias: Couto (1872), p.65; Fernández Villa (1884), p.35; Cosmes (1874), p.280; Díez Barroso (1921), pp.272-3; Carrillo y Gariel (1946), p.151 y 166; Toussaint (1948), p.114; Angulo (1950), vol.II, p.411; Fernández (1953), s./p.; de la Maza (1964), p.4; Toussaint (1965), p.105; Kelemen (1969), pp.278-79; Carrillo y Gariel (1972), p.69; Tovar (1982), p.298; Burke (1992), p.46

410

Zurbarán. Catálogo. Metropolitan Museum of New York, p.

Según Carrillo y Gariel este cuadro ingresó a la Academia cuando esta institución, el 8 de marzo de 1855, se dirigió a los encargados de los conventos, comunicándoles que había "dispuesto formar una galería con las mejores pinturas que existan en la República [y que] para tan grandioso proyecto se ha tenido en cuenta que los Religiosos son los poseedores de las mejores obras de esa clase".

Así, la Academia comunicó que deseaba adquirir un cuadro que representa al Santo Patriarca en el acto de aparecérselo el divino niño; fue pintado por el maestro José Juárez en los últimos años del siglo XVII y se halla colocado encima de la escalera que conduce a la habitación del M.R.P. Consiliario. Del expresado maestro no tiene actualmente la Academia obra ninguna, al paso que hay en sus salas algún número de cuadros de otros de nuestros antiguos pintores justamente estimados. Si se dignase aceptar alguna o algunos de éstos por el cuadro de Juárez, dejaría muy obligada la gratitud de esta escuela.

Un conocedor de nuestra pintura colonial, Bernardo Couto, reivindicó a esta obra como de Juárez. Después de describir el tema, le hace decir a Pesado: "lástima que ese lienzo haya sufrido, o del tiempo, o de mano de los limpiadores. Sin embargo, ofrece rasgos que descubren un autor inteligente".

A pocos años de distancia, en 1884, la obra figuró entre las que fueron enviadas por la Academia de Bellas

Artes a la Exposición Universal de Nueva Orleans y aparece en la lista con el número 3.⁴¹¹ Ese mismo año apareció como única referencia al trabajo de José Juárez en el libro publicado por Fernández Villa, donde además Luis y José - padre e hijo - aparecen como miembros de la misma generación.

La misma tela mereció algunos comentarios de Francisco Cosmes, quien en los Hombres Ilustres Mexicanos, escribió:

aunque la composición es regular, el dibujo correcto y el colorido bastante bueno, el artista no estuvo tan feliz como en el cuadro anterior [Santos Justo y Pastor], el san Francisco es estudiado, calculado, se buscó en él más que el sentimiento, el efecto. Sin embargo, la figura de María presentando a su hijo respira una dulzura y una poesía infinitas.

El comentario de Diez Barroso desborda entusiasmo por este cuadro, al que califica de "espléndido". La figura de la virgen le parece "interesante y bella, así como la de san Francisco, que es la de la raza de los inmortales monjes de Zurbarán..." También consideró que "el arreglo de los personajes, la entonación del total, el colorido - aunque frío- y la valoración, son de un efecto magnífico".

También a cuestiones técnicas se refiere Carrillo, cuando observa que

⁴¹¹ . El Siglo XIX, jueves 6 de noviembre de 1884, t.86, núm.13.969, en I.Rodríguez Prampolini, op.cit., vol.III, p.177.

el vigoroso rompiente de gloria se transforma en foco lumínico que pretende alumbrar la escena toda, se oscurecen los angelillos que penetran entre los nubarrones y fúndense en la luminosidad los que se encuentran en el cielo; un cielo habitado por ángeles de corta edad y por cabecitas de querubines que no aparecían en la época anterior.

Pero también llamaron su atención los demás ángeles, quienes, según Carrillo, con José Juárez y en esta obra tornan a ser de mayor edad:

el ensortijado cabello que cubre a veces las orejas es más oscuro y visten, también largas túnicas que por efecto del movimiento rápido y convencional muestran una de las piernas, aún cuando cubren totalmente los brazos. Las frentes son menos desarrolladas y las grandes alas de los ángeles mayores, siguiendo una razón jerárquica, se empequeñecen en los angelillos y se reducen y pliegan en las cabecitas de los querubines.

Los ángeles también llamaron la atención de Toussaint, quien consideró que estaban pintados "de un modo verdaderamente celeste".

Angulo hizo notar la desaparición de la separación entre cielo y tierra, conformando

una escena de alegría, en que el santo alarga sus brazos para recrearse en el divino Infante y tanto éste como la Virgen y los numerosos ángeles mancebos

que les rodean se nos muestran envueltos en un torrente de luz celestial. Un pajecillo, sentado en primer término, nos llama la atención sobre el portento.

Justino Fernández consideró que La aparición de la virgen a san Francisco, es el cuadro más característico de José Juárez, "en el que llevó a un límite todas sus posibilidades, puede decirse que es su obra maestra". Fernández estudió la estructura de la obra y concluyó que le da a la misma cierta severidad, pero que el ritmo en la disposición de los personajes, "sensualiza la rigidez geométrica". En cuanto al color y la luz, vio al primero contrastado, "pero a la vez lleno de suavidades" y a la segunda, haciendo "vibrar todo el cuadro, resultando así como flamígero y dinámico". Fernández concluye en que especialmente en esta obra puede verse cómo Juárez había asimilado de una manera muy personal, no solamente la manera barroca de López de Arteaga y Zurbarán, sino también de Rubens.

Francisco de la Maza llama la atención sobre la diferencia entre el rígido plegado de los paños de Echave Orio o de Luis Juárez y " los estofados mantos" o "las flexibles vestiduras de vírgenes y ángeles" que utiliza José, "estos ángeles que llegan en él a su madurez pictórica, es decir, a su estabilidad típica de mancebos de rubias y rizadas cabelleras que desnudan francamente sus piernas y brazos para vestirse a la manera clásica, con sus

peculiares túnicas levantadas como los de [...] La visión de san Francisco.

Toussaint encontró relación entre Luis y José, especialmente en el cuadro de referencia, donde según este autor, "hay una gloria que recuerda las de su padre, así como el santo extático y la suavidad de los ángeles".

Kelemen dedicó su interés al niño vestido a la moda de la época que fue retratado en el centro inferior de esta obra, que lleva un cartel con la inscripción a devoción de mi padre Alonso Gómez:

Flores esparcidas en el piso crean un semicírculo que separa al realista niño de la legendaria reunión. Mira hacia afuera del cuadro, en contraste con los otros quienes están envueltos en el drama religioso... El retrato, de gran verosimilitud, parece vivir. Se puso mucho cuidado en los detalles del vestido.

El mismo niño es que le hizo observar a Burke que en este cuadro, José Juárez "llega a un entendimiento con la tradición local mexicana", al mismo tiempo que lo relaciona con el niño que ostenta un cartel en El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio. Según Burke, tanto el tratamiento de porcelana que le dio Juárez a los ángeles, así como la forma rígida y angulosa de las alas, recuerda "el origen manierista de la pintura colonial mexicana".

Burke considera que este cuadro es el más antiguo de los cuatro de Juárez que conserva la Pinacoteca, donde "las flores esparcidas por el piso indican un conocimiento del

arte de Zurbarán...", olvidando que tanto Juan de Roelas como Francisco de Herrera el viejo, ya usaban este recurso y que por lo tanto ya estaba incorporado en el lenguaje plástico de la primera mitad del siglo XVII.

Análisis: a pesar del poblado y colorido rompimiento de gloria, considero que esta obra presenta el mismo planteo espacial que otras, como La adoración de los magos o El tránsito de san Francisco, es decir, el espacio desarrollado en superficie, más que en profundidad. En todo caso, la profundidad se logra con luz y color, más que con construcciones perspectivas.

Las figuras centrales son la Virgen con el Niño y san Francisco. La Virgen aparece como una mujer joven, rubia y esplendorosa, ataviada con un manto que se sujeta con un rico broche de piedras preciosas. El niño ofrecido al santo, está representado con un desnudo correcto, de dibujo cerrado y apenas cubierto con una pequeña sábana.

La figura de san Francisco se presenta delgada y pálida, recorrida por un profundo claroscuro que valoriza el gesto de las manos levantadas hacia el niño - a quien va a recibir - y la humildad expresiva de la mirada y del rostro en general.

Rodeando al grupo central -la Virgen entronizada sobre una base de sonrosados querubines y el santo- Juárez representó una corte de fantásticos ángeles mancebos que llenan el espacio de alegre sensualidad. Son rubios,

blancos, sonrosados, fuertes y hermosos. Con grandes alas y atuendos de coloridos brillantes, están ataviados con túnicas enjoradas, como el calzado que cubre sus pies.

En brillante primer plano se van perdiendo hacia atrás en un claroscuro que recuerda algunas obras de su padre - como La imposición de la casulla á san Ildefonso- y por supuesto a Bartolomeus Spranger, cuya obra grabada seguramente era tan conocida en México como en España.

Pero este efecto de claroscuro gradual se hace violento en las figuras de san Francisco -cuyo cuerpo se recorta sin ninguna debilidad contra el fondo - y los ángeles de izquierda a derecha, de espalda y de frente respectivamente, que repiten el mismo juego de contraste lumínico.

Las telas se sacuden por el viento sobrenatural de la aparición y se sostienen en caprichosas formas quebradas en múltiples pliegues. Líneas largas y profundas, cortas y superficiales, atrevidas diagonales, conforman un voluptuoso conjunto. Sensualidad que hubiera aumentado, sin ninguna duda, si los angelitos que arrojan flores desde la gloria, hubieran estado completamente desnudos. Pero Juárez, artista de su tiempo al fin y al cabo, cubrió púdicamente el sexo de los cuatro pequeños con paños de colores rojo, azul, amarillo y verde, que con gran movimiento acompañan el de los cuerpos. El dibujo de alguno de ellos es más feliz, como el de verde, que llena el ángulo derecho de gran dinamismo.

En este caso hay que señalar la división en dos registros, superior e inferior, donde la parte baja está ocupada por la aparición milagrosa de la Virgen a San Francisco y por el grupo de ángeles que rodean la escena, así como la parte alta está destinada a albergar al rompimiento de gloria. Pero también, es posible hablar de zonas claras y oscuras, de zonas luminosas como la superior donde el gran rompimiento de gloria señala el hecho milagroso. El rompimiento de gloria crea, además, profundidad. Así pueden diferenciarse claramente dos zonas: primer plano y algo más de la mitad del cuadro ocupado por un vibrante juego de luz y sombra interior que permite una articulación entre las figuras y un segundo plano donde el rompimiento de gloria genera un espacio central iluminado plenamente y dos laterales oscuros.

Esta sensación de profundidad también está creada por la forma de disponer a las figuras en el espacio, especialmente los ángeles: 7 del lado izquierdo y dos del derecho. La articulación por medio de la luz se refuerza por la gestualidad que organiza un ritmo de comunicación por el color y la definición del dibujo, además del tamaño. ¡Los maravillosos ángeles de Juárez! ; Si solamente hubiera pintado esto, ya hubiera valido la pena! Lo lamentable es que, como gran parte de los pintores novohispanos, su producción sea tan desigual.

Los ángeles son monumentales, heroicos, pero al mismo tiempo alegres y sensuales, especialmente los dos primeros

de cada lado, que al estar dispuestos de frente y espalda, abren y cierran la lectura de la escena milagrosa, como un biombo. Esta sensación visual se refuerza con la articulación de luz y color de la que hacía mención párrafos arriba. ¡Hasta las alas de un ángel son azules!

El tratadista español Francisco Pacheco, a la vez veedor por parte de la Inquisición para el cuidado de la ortodoxia de las imágenes, recomendaba que los ángeles débense pintar pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba (como pintó nuestro poeta un hermoso joven: "Y el oro que en la frente relucía/ la purpúrea mejilla aún no vestía") de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, auqneu a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser.⁴¹²

Si bien la obra de Pacheco se publicó de manera póstuma en 1649, estaba escrita desde 1638 y se puede considerar que resumía las tradiciones iconográficas imperantes en el mundo hispánico. De ahí la relación entre ambos textos - el del tratadista español y el del pintor novohispano - que convierten al primero en una descripción del tipo angélico de Juárez.

Es posible que este sea uno de los cuadros de más color de José Juárez: frente a una tonalidad que gira entre el gris y el pardo, con combinaciones de rojo y verde, aquí

412 Francisco Pacheco. El arte de la pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, p.567

hasta podría hablarse de una cierta audacia cromática: el azul de la capa de la Virgen, el naranja y verde del primer ángel, el violeta del segundo, el rojo y azul del de la derecha. Combinación multicolor bastante extraña a la obra global de José Juárez. Juego cromático que hace más atractiva esta pintura. Los tonos cambian de rosa a morado, de violeta a negro, de naranja a marrón. Todavía conserva viejas fórmulas de iluminación: al ángel del primer plano de la derecha le ilumina el rosa con amarillo. Detrás de él el ángel viste de verde. Del lado izquierdo combina el amarillo-naranja, con verde, con violeta y atrás azul.

azul verde
amarillo-naranja violeta
verde

La Virgen lleva una túnica roja y una capa azul cuya cara interna está forrada con una tela blanca bordada con hilo de oro. La Virgen es rubia y su pelo cae en largos rizos sobre la espalda y los hombros. También los ángeles son rubios y su cabello es rizado, así como el de los ángeles y los querubines. El único diferente es San Francisco, cuyo pelo es negro, así como el bigote, la barba y las cejas.

Un broche rico cierra la capa de la Virgen, pero no es la única que lleva joyas, también lo hacen los ángeles, quienes lucen broches en los cuellos, las mangas y las botas. Esto enfatiza aún más la diferencia del grupo divino con San Francisco, cuyo hábito tiene el borde de las mangas y la capucha, raídas. El cordón que lo ciñe cae al suelo y

se convierte en una flor más al lado de las otras que tiran los putti desde el cielo. Flor de obediencia, castidad y pobreza, ofrecida, como las otras, para el servicio y gloria de Dios.

La humildad del hábito franciscano está acorde con la imagen general del santo. Su rostro tiene los pómulos muy altos y marcados por la huella de la abstinencia y la penitencia. Los ojos están rodeados por aureolas violeta y la mirada se eleva hacia la Virgen y el Niño con expresión de humildad. La gestualidad total del cuerpo refuerza esta impresión, porque está de rodillas y porque ambas manos se acercan al Niño, pero no lo tocan.

La expresión de la Virgen, en cambio, es de gran tranquilidad y dulzura. La madre que entrega a su hijo con tanta confianza, que extiende sus brazos en entrega absoluta, no deja el mínimo margen para especular más que acerca de la importancia del personaje arrodillado. San Francisco merece, de parte de la Virgen, la confianza absoluta como para hacerle entrega de lo más preciado que existe para cualquier madre: el cuerpo pequeño y frágil de su hijo. El Niño está desnudo, lo cual acentúa esta idea de fragilidad. Esta relación entre el que entrega y el que recibe, está creada visualmente por una elipse formada por los brazos extendidos (los de la Virgen y los de San Francisco). En medio de ella está el Niño, que ve con complacencia a quien lo espera con los brazos abiertos.

La expresión y la gestualidad de los ángeles es diferente: sus miradas y sonrisas ante el hecho milagroso, así como el juego de sus manos que lo señalan, refuerzan ese carácter: el milagro, la sorpresa, lo sobrenatural del hecho, aún cuando también ellos son personajes sobrenaturales. Participan, acompañan, nos introducen, crean un espacio dentro del espacio, pues al rodear a la Virgen, al Niño y al santo, crean un espacio sagrado, escenario del milagro: los pies del ángel que está de espaldas nos llevan hacia adentro, los pies del ángel de la derecha, nos sacan de él.

Cuatro putti juguetones tiran flores desde el rompimiento de gloria: unos trapos rodean su cuerpo de manera tal que su desnudez no sea completa y su sexo no quede expuesto. Sólo uno de ellos, el primero de la izquierda, muestra su trasero sin ningún pudor: rojo, azul, amarillo, verde, mejillas sonrosadas y movimientos que se acercan a la gracia del juego, hacen de estos putti, los más atractivos que pintara José Juárez.

Los querubines no son un elemento de ornamentación que pueden estar o no en el cuadro: su presencia tiene un sentido, que es el de crear un micro espacio para acompañar a la Virgen. En la parte baja, refuerzan el sentido de aparición, porque de esa manera arman un trono celestial que impide que la Virgen toque la tierra: siete son las cabecitas aladas de mejillas sonrosadas y rubios rizos que forman este grupo. En la parte superior, así como la

aureola de la Virgen se remata con estrellas, un círculo formado por los querubines, forman una aureola mayor. Una alternancia bien pensada acentúa la creación de este micro espacio pero no lo cierran más que virtualmente.

Lo cierto es que desde este gran espacio luminoso en la parte superior, salen rayos de luz, que iluminan plenamente el cuerpo del angelito que vuela envuelto en un paño amarillo, así como la cara de la Virgen (de ese color blanco perla que es característico en José Juárez). Sin embargo, no puede ser la misma luz la que ilumine la cara de San Francisco, el interior de sus manos extendidas y el brazo derecho que arroja una sombra tan fuerte sobre su propio cuerpo. Del mismo modo, la fuente de luz que ilumina todo el cuerpo del ángel de la izquierda, hasta su pie, tendría que provenir del interior de la escena pero no es la misma que ilumina lateralmente al ángel de la derecha y produce tan fuerte cambio en sus ropajes, como señal de cercanía. Esto muestra nuevamente la forma en que José Juárez colocaba fuentes arbitrarias de luz que lograban dar un efecto espectacular en las telas que pintaba. La utilización de la luz como un recurso dramático, distinto de la realidad, pero intensificando su efecto. Un recurso visual que ayuda a re-presentar la realidad a partir de la recreación de determinados efectos.

Pero hablando de realidad y representación, algo más, o alguien más nos recuerda este carácter y lo refuerza: en la parte baja del cuadro, un niño da la espalda al

fantástico acontecimiento, no participa de él, está en otro plano de la representación y nos recuerda que la misma fue hecha a devoción de su padre, Alonso Gómez. El niño está pintado con cuidado, la tela es rica (parece moiree, pero no sé si se usaba en esa época) y tiene aplicaciones de perlas y encajes. Recuerdo ahora lo que señala Elisa Vargaslugo con respecto al retrato de niños: parecen "niños agrandados", son acartonados y artificiales, con rostros serios y trajes aseñorados.⁴¹³

Es curioso que en este caso, el donante, Alonso Gómez, no aparezca en el cuadro, sino su hijo. Pero por otra parte, la ubicación del donante no sigue los cánones establecidos. De alguna manera, como señala Vargaslugo, en las pinturas novohispanas donde aparecen donantes conocidas hasta ahora, el espacio privilegiado es uno de los ángulos inferiores, derecho o izquierdo, donde el o la donante aparece de medio cuerpo.⁴¹⁴ Aquí el niño - representando a su padre - aparece de cuerpo completo y en un lugar preeminente. Habría que pensar si existe una relación entre el tema - la Virgen entregando el Niño a san Francisco - y el retrato del niño-donante. Es difícil no caer en la tentación de pensar que quizá el niño hubiera muerto y el padre lo coloca bajo la protección directa del santo. De

413 Cfr. Vargaslugo, E., op.cit., p.45

414 Cfr. Vargaslugo, Elisa, "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana" en Estudios de pintura colonial hispanoamericana, pp.47-63

todos modos, su posición central habrá impedido olvidar a quienes veían diariamente la obra - ¿los frailes del convento de San Francisco? - que ésta era un regalo del generoso devoto Alonso Gómez.

Un elemento de gran importancia que no mencioné todavía es el espacio virtual que forman las alas de los ángeles, que como agudas lanzas, recorren el fondo luminoso y marcan una dirección opuesta a la de la escena central, pero al mismo tiempo, señalan ese espacio sagrado. No deja de llamar la atención, el azul intenso de las alas del quinto ángel de la izquierda, quien también está muy concentrado en la escena y esboza una suave sonrisa.

Iconografía: ver Catálogo N°21. San Francisco de Asís, un místico y un poeta, fue también el fundador de una orden mendicante que junto con la orden establecida por Santo Domingo, tuvo un papel importante en la reforma de la Iglesia durante el siglo XIII. Hijo de Pietro di Bernardone, un rico mercader de Asís, Francisco decidió a la edad de 25 años, llevar una vida de pobreza al servicio de Dios. Fue mejor conocido como il Poverello y atrajo a un gran número de discípulos a los que dio una regla monástica en 1209, pero la esencia de lo que transmitió fue su profundo espíritu de caridad. Exhausto por su intensa actividad apostólica, y casi ciego, Francisco dedicó los últimos años de su vida a la meditación sobre los sufrimientos de Cristo crucificado.

En 1224 fue el primer santo en recibir los estigmas de la Pasión, reflejando las heridas que había recibido Cristo durante la crucifixión. Murió el 4 de octubre de 1226 a la edad de 45 años, dejando a cinco mil frailes franciscanos. Fue canonizado en 1228 por Gregorio IX.

En 1585 el Cardenal Cesare Baronius obtuvo el consentimiento del pontífice franciscano Sixto V para incluir el milagro de la estigmatización en el martirologio del santo. También en esta época su iconografía sufrió un cambio fundamental. La imagen del monje lampiño, se convirtió en la ascética figura de un místico, más de acuerdo con el ideal postridentino y con la detallada descripción escrita por su primer biógrafo, Tomás de Celano:

era bajo...su cara ligeramente alargada...[con] ojos regulares, marrones y simples...labios delgados, barba negra pero escasa...extremadamente delgado, [y] su ropa burda⁴¹⁵

El tema de esta pintura forma parte del segundo ciclo iconográfico mencionado (Cat.Nº 20). La Virgen confía al Niño a san Francisco, quien lo recibe como el viejo Simeón. Los hagiógrafos atribuyen el mismo privilegio a san Antonio de Padua, san Félix de Cantalicio, el Venerable Hermann Joseph y a santa Francisca Romana.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Celano, citado en Zurbarán, Catálogo, pp.271-72

⁴¹⁶ L. Réau, *op.cit.*, vol.III-1

El pasaje depende de los Annales de Lucas Wadingo y tuvo gran éxito a partir de fines del siglo XVI. En esta imagen falta el fraile que fue testigo del hecho y que a pesar de los ruegos del santo, no supo mantener el secreto.⁴¹⁷

Réau menciona las pinturas del mismo tema pintadas por Rubens, que se encuentran en los museos de Lille y de Dijon, así como la interpretación que hiciera Pietro da Cortona y que se encuentra en el Museo del Ermitage. La diferencia con las obras de Rubens son muy fuertes, tanto en el tipo físico del santo (grande y fuerte) como en la relación con la Virgen, que aparece de pie, aunque parada entre nubes. Alguna similitud iconográfica se puede establecer en los querubines que rodean la cabeza de la Virgen, en los cuadros del flamenco y del mexicano. Sin embargo, es evidente que en el tipo iconográfico, Juárez prefirió la tradición española.

25. SANTOS JUSTO Y PASTOR

Oleo sobre tela

293 x 315 cms

Firmada: Joseph Xuarez FA.

PVSD

417

Héctor Schenone, Iconografía del arte colonial, vol.I, p.331 y p.364. Este autor consultó la edición de Lyon-Roma de 1624-1654 de Lucas Wadingo, Annales minorum seu trium Ordinis a Sancto Francisco institutorum.

Inscripción: (en el centro de la tela, abajo)

S. Justo y S. Pastor

Hermanos Mártires

S. Justo de siete años S. Pastor de nueve años

(Abajo a la derecha) Fueron martirizados a 6 de agosto Año
296

Referencias: Lucio (1863),p.7; Couto (1872),p.66; Cosmes (1874), p.280; Fernández Villa (1884), p.83; Sosa (1884),p. 537; Revilla (1893), p.123-24; Diez Barroso (1921), pp. 274-75; Carrillo (1946), p.156; Toussaint (1948), p.114; Romero de Terreros (1951), p.56-57; Fernández (1958), p. 104; Kubler y Soria (1959), p.310; Pérez de Salazar (1966) ; Moyssén (1968), p. 230; Carrillo y Gariel (1972), p.68; Rojas (1975), pp. 423-24; Angulo (1981), pp.172-173; Tovar (1982), p. 298; Obregón (s/f); Burke (1992), p.45.

Qué difícil resulta enfrentar a una o quizá la más famosa obra de la pintura colonial mexicana, si se consideran, al menos, todos los juicios que se han vertido sobre ella al correr de los años y de las plumas. Pero veamos: Lucio dice haberla visto en San Agustín, aunque no parece muy seguro del dato, como tampoco yo, pues todos los autores del siglo XIX la mencionan como perteneciente a los claustros de La Profesa. El mismo autor compara a los ángeles de la parte superior con los de "la muy buena época de la Escuela Italiana" y la juzga de un mérito distinguido.

Couto la vio en La Profesa y hace el comentario que ya se anotó en cuanto a San Alejo. Pero además dice que "son de 1653", cuando se sabe que esta obra no está fechada, mientras que el San Alejo sí. Podemos suponer que, al verlas juntas, la relación era tan fuerte, que decidió que ambas compartían el mismo fechamiento.

El juicio que las considera la mejor obra de la escuela mexicana se repite de allí en más con algunas variantes, que consisten en un mayor análisis u observaciones interesantes sobre el estilo. Revilla apuntó que

es una verdadera apoteosis, pero apoteosis digna de Prudencio, el enérgico e inspirado cantor del heroísmo de aquellos pequeñuelos mártires. Las figuras de los dos niños, de mucha individualidad, son de lo más inspirado que produjo la escuela mexicana: sueltos, flexibles, naturales, vivientes...

Diez Barroso se apartó de los elogios generalizados, a los que creyó un tanto exagerados, pues opinaba que

la composición es muy pobre, las figuras de los pequeños mártires, que son las principales del cuadro, muy poco interesantes y el rompimiento de gloria no está unido con el motivo principal y parece formar un cuadro aparte. Además, la incongruencia de tiempo que entrañan los episodios pintados en segundo término, sólo se observa en cuadros muy anteriores

En cuanto a esto último, queremos señalar que, si bien la idea de la narración simultánea es muy antigua en las artes visuales, en este caso, como en el anterior de San Alejo, las escenas narrativas se lograron a partir de la ruptura del espacio plástico, lo que implica el manejo del concepto de tridimensionalidad.

Carrillo apuntó que "el ángel mancebo con el ángel niño a los pies, que aparecen en la gloria [...] se encuentran en La Sagrada Familia de Murillo que conserva la colección Heinemans, de Munich", noticia que había sido dada a conocer por Angulo.

Justino Fernández advirtió dos tendencias en la pintura de Juárez y consideró a Los santos Justo y Pastor, como exponentes de la primera de ellas, más suave y tradicional; o idealista y convencional, como opinó algunos años después.

Soria analizó esta pintura y concluyó que el grupo central está

cerca de Zurbarán en postura, modelado, estilo y tipo facial. La composición, semejante a las de Zurbarán de los primeros años de 1630, se eleva alegremente desde las flores esparcidas en el piso hacia los jóvenes santos y los dinámicos y sensuales ángeles de la gloria celestial. Esto está copiado al revés de un grabado de A. Bloemaert, también usado por Murillo

Esto explicaría la observación hecha por Angulo y repetida por Carrillo sobre la semejanza con La Sagrada Familia de Munich.

Moyssén la consideró como "la joya máxima de la pintura virreinal mexicana con que cuenta la Pinacoteca" [Virreinal de San Diego] repitiendo la famosa frase de Moreno Villa, quien opinó que Zurbarán no se habría negado a firmar la obra. Fue también Moyssén quien consideró a Los santos Justo y Pastor y al San Alejo, como buenas muestras del zurbaranismo en México.

Con respecto a la simultaneidad de la narración, Tovar observó que "ese significativo momento [...] se denomina el cuadro dentro del cuadro: la escena representada ya no es unitaria sino simultánea, resultando así evidente el acento barroco". Una de las líneas que el barroco toma del manierismo, aunque mientras en este estilo, la simultaneidad puede llegar a ser caótica, en el barroco se ordena, ganando en contundente efectividad. Por otra parte, además de la ya señalada influencia de Zurbarán - en el sentido del espacio y la solidez de volúmenes, según Tovar -, este autor apunta como notoria, la influencia de Juan de Roelas, aunque en este caso no hace ninguna observación sobre la posible relación estilística con el pintor español.

Marcus Burke asegura - aún cuando no tiene ninguna evidencia documental que sostenga su argumento - que José Juárez viajó a España entre 1630 y 1640. Según este autor

es difícil imaginar cómo José Juárez pudo haber pintado trabajos tales como Los santos Justo y Pastor o la Adoración de los Reyes (ambas en México, en la Pinacoteca Virreinal) sin un conocimiento directo de los lienzos monumentales que Zurbarán pintó por 1630.

El mismo autor considera que también las flores esparcidas por el piso indican un conocimiento de la obra de Zurbarán y que estas flores, así como los ángeles (a los que considera manieristas)

posando en actitud dinámica y vestidos con extraordinarios ropajes iridiscentes, se pueden encontrar en el enorme cuadro de Los santos Justo y Pastor, que Angulo fechó en 1653 con base en los paralelos encontrados con el San Alejo de la iglesia de La Profesa, el cual lleva a José Juárez a tener una correlación completa con la fase barroca de Zurbarán. Los santos Justo y Pastor es una excelente glosa del trabajo de Zurbarán, por la fuente de luz enfocada, la división de registros en superior e inferior, el uso de una pesada pantalla arquitectónica para separar el tenebrismo del primer plano de las escenas iluminadas de la ciudad al fondo [y hace aquí la comparación con La apoteosis de santo Tomás de Aquino de 1631 del Museo de Bellas Artes de Sevilla]

Ya se ha señalado la relación entre los dos cuadros que pertenecieron a la colección de La Profesa y el fechamiento que muchos autores se inclinan a compartir [1653] considerando la coincidencia de haber tenido el mismo

marco. También hay que tener en cuenta que el tipo de composición que utiliza una estructura arquitectónica con ventanas desde donde se participa en narraciones relacionadas con la escena principal, se usaba por lo menos desde la segunda década del siglo XVII en España y abundan los grabados que siguen ese esquema.

Por otra parte, la evidencia que arroja la localización del grabado que sirvió de fuente para la parte superior de la pintura de José Juárez, realizado por Christoffel Van Sichem (I o II ?) para una Adoración de los pastores está hablando de la utilización de más de un grabado como fuente de inspiración para esta composición. De la difusión de los grabados de Van Sichem no puede dudarse, pues años más tarde también Juan Correa los usó para la obra de Cristo en la prensa de vino.⁴¹⁸

En la obra de Murillo que se conserva en el Museo de Estocolmo, en Suecia, Las dos trinidades, nuevamente aparece el ángel que en la pintura de Juárez ocupa el ángulo superior derecho, pero en este caso, invertido. Angulo lo remite al modelo de La adoración de los pastores de A. Bloemaert que se conserva en el Museo del Louvre y que está fechado en 1612. Concluye que este cuadro u otro o un grabado del mismo debía circular por Sevilla por esa

⁴¹⁸ Agradezco esta información al Dr. Custavo Curiel, que fue quien localizó ambos grabados, que pueden verse en Hellmut Lehmann-Haupt, An introduction to the Woodcut of the seventeenth century, New York, Abaris Books, 1977, p.71 y figs. 49 y 47 respectivamente.

época, porque nota la utilización que hizo José Juárez en la obra de la Pinacoteca que estoy analizando.⁴¹⁹

Análisis: es realmente interesante el tratamiento que el autor hace de la luz: profundos acentos de claroscuro otorgan a la escena la dramaticidad que, ni las figuras en su serenidad, ni el martirio, -en sus dos escenas fundamentales- por ubicación, le brindan.

La luz actúa como agente modelador de las figuras del primer plano y las vigorosas modulaciones en las figuras de los ángeles contrastan con la luminosidad pareja de los santos y del fondo.

La zona más luminosa del cuadro es la superior, desde las bases de las ventanas hacia arriba. La parte inferior tiene menos luminosidad, pero resulta cualitativamente más efectiva por su intencionalidad dramática, ya mencionada.

Los focos de luz del cuadro se ubican de la siguiente forma:

1. lateral-abajo-izquierda: arroja sombras sobre las balaustradas y el piso.
2. frontal-izquierdo-fuera del cuadro: arroja luces y sombras sobre los santos niños.

⁴¹⁹ Diego Angulo, Murillo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981; Vol. II, pp.172-73.

-
3. el foco de luz del rompimiento de gloria, para el grupo de la parte superior de adentro hacia afuera y para el grupo inferior de arriba hacia abajo.
 4. cada escena del fondo tiene su propia fuente de luz. La izquierda, a pesar de tener una ventana situada al fondo, recibe la iluminación del lateral izquierdo abajo, hacia arriba. La de la derecha, también tiene su foco de luz en el lateral izquierdo, de abajo hacia arriba, a pesar que la luz del día tendría que producir una luz más generalizada y desde atrás hacia adelante.

El dibujo es correcto aunque hay algunos evidentes errores en la construcción de los escorzos de los ángeles volando. Las escenas de la narración de atrás están menos cuidadas: su trazo es ligero y su calidad más abocetada. La superficie es lisa, contenida, sin grandes despliegues de materia o pincel.

Es interesante comparar la diferencia de tratamiento de los paños en los distintos grupos. En los trajes de los niños, las telas caen con humildad, en pliegues verticales, con poco movimiento. Los ropajes de los ángeles que los coronan, insuflados de aire, como si estuvieran manteniendo los cuerpos angélicos junto con las alas de movimiento airoso, flotan y se curvan con delicadeza, sin dejar de ser enérgicos. En los paños de las narraciones del fondo, el pincel se adaptó con maestría a las necesidades de un

recordatorio ligero, rápido, así las telas comparten la misma plasticidad en las dos composiciones.

Con diestros escorzos se perfilan los putti y el ángel de la parte superior, que parece estar descendiendo a la izquierda y cuyo pie, con clara intencionalidad naturalista, propia del barroco, se introduce en el espacio abierto por la ventana. En el otro, serenando la fuerte diagonal marcada por un rojo de alta saturación, los paños se aquietan un poco: nada lo turba en su adoración del Cordero Místico, ni siquiera el travieso angelito que parece descolgarse de su túnica.

La parte inferior está trabajada con valores medios y bajos: predominio de grises de distintos grados de saturación. En los cuatro ángeles, los colores son más saturados, en una interesante combinación de colores primarios y sus complementarios.

Verde<----->Rojo

///

Rojo <----->Amarillo

La diagonal roja (///) de alta saturación, se compensa magistralmente con color y movimiento: en la parte inferior, con un amarillo de alta luminosidad y el escorzo de un ángel que avanza; en la parte superior, las alas del ángel cortan el movimiento ascendente logrando el efecto óptico deseado: la vista recorre el círculo de nubes y ángeles y llega al otro ángel cuyo movimiento es descendente y su color complementario. Colores fríos y

cálidos, primarios y complementarios; valores altos y bajos: el cuadro de José Juárez es una auténtica lección de color.

Si consideráramos válida esta opinión de Francisco de la Maza: "las personalidades de los pintores coloniales se logran conocer por el color, el dibujo, la expresión, los personajes y la época", ⁴²⁰ ésta sería una buena obra para ejemplificarla. La corrección del dibujo, el sabio manejo del color, la magnífica utilización de las luces, en esta sola obra, serviría para definir a José Juárez como una de las grandes figuras del arte colonial mexicano.

Existe una estrecha relación entre el Cordero, representando el sacrificio de Cristo y los niños mártires, relación simbólica que está remarcada compositivamente por compartir un eje central en el que confluyen las líneas organizativas del espacio plástico.

Los niños están ubicados detrás de un muro bajo, en el centro de un espacio que se cierra con las ventanas y el muro del fondo. Es la conformación de un espacio sagrado, donde se realiza la coronación de los mártires, por parte de los ángeles.

Por esta relación que existe entre el sacrificio de los mártires con el de Cristo, no había altar (donde se

420 . Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando, p.1

renueva 'cotidianamente el sacrificio, en la misa) que no tuviera sus reliquias de mártires.

Considerando estos elementos, podría pensarse que los muros bajos están funcionando a la manera de antepecho de altar, remarcando el respeto y la reverencia que se deben al espacio sacrosanto y misterioso donde se consagra el sacrificio de los mártires.

Las flores juegan un papel importante en este cuadro, como en otras obras de Juárez. Además de las coronas que los ángeles están colocando sobre las cabezas de los niños, desde la gloria, en la parte superior, otros ángeles arrojan flores: éste es uno de los elementos que unen, por medio de su continuidad, la parte superior y la inferior, claramente separadas en esta composición.

¿ Por qué colocar a este cuadro que no está fechado, en una cronología entre 1653 y 1655? La primera respuesta sería muy sencilla y ya fue apuntada antes: desde el siglo XVIII existen referencias sobre estos cuadros, reunidos en un mismo marco, ubicados en los claustros de La Profesa. Si San Alejo está fechado en 1653, el de los santos niños tendría la misma datación. Sin embargo, con suponer simplemente que los cuadros fueron reunidos posteriormente, se evidencia la endeblez del argumento.

La segunda respuesta se centra en que el zurbaranismo en este cuadro es tan marcado, que no puede ser anterior a 1650, pues es ya un estilo digerido, sólido, construido

internamente con fuerza, aceptado y corregido, pasado por el tamiz de la visión personal y social.

Por otra parte es evidente que existen conquistas comunes en ambos cuadros: la situación central de las figuras, a partir de las cuales se desarrolla la anécdota: la ruptura del espacio plástico creando ambiguas relaciones exterior-interior; las buenas construcciones perspectivas que en ambos casos plantean problemas difíciles de resolver y por último, la oposición de masas claras y oscuras, de figuras recortadas claramente del fondo, conforman un conjunto de elementos que nos hacen fechar la obra en estos años.

Iconografía: los hermanos Justo y Pastor, nacieron en España, en Alcalá de Henares, donde estudiaban, cuando en el año 304, durante la persecución de Diocleciano, fueron martirizados y decapitados. Sin embargo, en la inscripción de la parte inferior del cuadro, la fecha del martirio es 296, lo que no concuerda con las versiones oficiales; lo que sí sucede con las edades de los niños, que en el cuadro son de 7 y 9 años (aunque hay otras versiones: 13 y 9 ó 13 y 8 años).

La hagiografía asienta que en el año 304, Daciano, gobernador de España, recorrió el país en cumplimiento de las órdenes de perseguir a los cristianos. Cuando llegó a Alcalá, Justo y Pastor decidieron declarar públicamente su fe. Así lo hicieron, presentándose ante el gobernador, que

juzgaba a los confesores de Cristo. En principio, los niños fueron mandados a azotar y como no cedían en la fidelidad a su religión, Daciano los mandó decapitar, el 6 de agosto de 304. ⁴²¹

26. SAN AGUSTIN

Oleo sobre tela

132 x 100 cms

Firmada en el ángulo inferior izquierdo

Museo Soumaya, México, DF

Referencias: Pérez de Salazar (1966), ficha no.42

Este magnífico cuadro de Juárez, fue analizado por Francisco de la Maza para la obra editada por Pérez de Salazar. Allí este autor observó que

la escena [...] representa una visión de san Agustín en la que Cristo y la Virgen le dan como alimento su sangre y su leche, respectivamente. El obispo de Hipona, con el hábito negro de su orden pero recordando su jerarquía episcopal con la mitra y la cruz, recibe en su boca un hilo rojo de sangre del costado de Cristo y un hilo blanco de la leche del seno de María. Ambos personajes divinos visten de rojo, para significar su estado celestial de luz y fuego, es decir, de amor.

El santo es un vigoroso y maduro varón, de cabello gris y barba blanca, pintado con primor por Juárez. Muy digno de notarse son las delgadas y finas manos, pintadas con todo cuidado y sapiencia, que no es muy frecuente en la pintura colonial. La anécdota aquí es

⁴²¹ . Alban Butler. Vida de los santos, vol.III, p. 274

menos importante que la nobleza de la actitud, el acierto de la postura y la calidad pictórica, que nos hace proclamarla como una de las mejores telas de Juárez.

Análisis: este es otro de los casos en los que se ha repetido con mucha seguridad, que el tema del alimento divino no es muy común en la pintura colonial. Sin embargo, sin buscar nada, además de este cuadro de Juárez puedo mencionar el de Antonio Rodríguez y otro anónimo pero atribuible a Pedro Ramírez, que se encuentra en la iglesia de San Agustín de Morelia, con una ligera variante y es que el santo está en el medio de la composición y allí mirando hacia arriba es donde recibe la gracia de ser alimentado por Cristo y la Virgen María. Además de los más famosos ejemplos de Rubens (en la Academia de San Fernando de Madrid) y Murillo en el Prado.

El esquema de la composición de José Juárez es sencillo, el santo se ve de medio cuerpo mirando hacia el ángulo superior izquierdo. Una mano se apoya sobre el pecho y la otra se abre con cierto movimiento de los dedos. Está vestido con un gran hábito negro sobre el que destaca una cruz que, como la mitra sobre la mesa hablan de su dignidad obispal.

En el ángulo aparecen Cristo y la Virgen, y hay que destacar que como lo hizo en otras obras, Juárez diferenció con claridad el tratamiento plástico de las dos zonas del cuadro. La calidad del trazo es abierta y ligera, luminosa

y con un tratamiento parejo de la luz. La aparición de los personajes sagrados parece horadar la tela con una gradación lumínica lograda por medio de nubes de formas redondeadas y convencionales.

En cambio la figura del santo se recorta sobre un fondo oscuro, las notas claras son las manos y una luz que sale por detrás de la noble cabeza. Los rasgos de la cara son finos y delgados y como en otras cabezas que ya he analizado, una sombra desciende ondulante desde la sien, baja por el ómulo y se diluye en la barba a la que también oscurece. El recurso tan típico de este pintor está usado con especial eficacia en este caso. Las manos y especialmente la que se apoya sobre el pecho, hacen pensar en las de Villalpando, aunque aquellas exageran aún más el movimiento artrítico de los dedos piramidales y la marca de los nudillos.

Iconografía: San Agustín nació en Tagaste (Numidia) cerca de Hipona, en 354, hijo de un gentil y una cristiana. Su vida, así como la de san Francisco, es tan conocida, que no se relatarán sus pormenores por ser innecesarios. Murió el 28 de agosto de 430.

Su iconografía ofrece dos variantes: la mayoría de las veces se lo representa como obispo, con la mitra y la cruz, aunque también como fraile con el hábito negro y el cinturón de cuero característicos de la orden que él fundó. Es un santo cardióforo: su atributo habitual es el corazón

inflamado y atravesado con una o tres flechas como describe el IX Libro de Las confesiones: "has atravesado mi corazón con las flechas de tu amor".⁴²²

Las representaciones del santo que no forman parte de un ciclo, pueden dividirse en dos categorías: una relacionada con los episodios más representativos de su vida o de su leyenda y otra relacionada con los momentos más sugestivos de su obra y de los elementos más notables de su doctrina.

A este grupo pertenece el del alimento divino, donde declara que duda entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen: generalmente San Agustín aparece entre Cristo y la Virgen y sobre su corazón inflamado caen gotas de sangre y leche, para simbolizar las dos fuentes fundamentales de su doctrina.⁴²³

27. EL CALVARIO

Oleo sobre tela

medidas

firma: Xuarez F.at

422 . L. Rèau, op.cit., vol.III-1 y Enciclopedia de la Religión Católica.

423 Bibliotheca Sanctorum. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Città Nuova Editrice, Roma, 1983, vol.I y Saint Augustine. The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine. Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1990

Iglesia de La Profesa, México, D.F.

Referencias: Toussaint (1948), p.115; Perez Lizaur (1973),p.304; Tovar (1982),p.298.

Análisis: no se oculta la evidencia de que originalmente la pintura era un medio punto, pues a pesar de la restauración -por otra parte, respetuosa de la obra - se pueden ver con claridad las huellas de la curva en la parte superior. Sin embargo, es notable cómo ganó la pintura cuando se convirtió en rectángulo. Siguiendo las líneas del medio punto, las figuras están abigarradas, se siente la falta de espacio, casi la tortura del encierro. En cambio, con el agregado en los laterales, ganó tanto, que me hace suponer que quizá originalmente haya sido así y que luego, en alguna época, se doblara. No he podido obtener el informe de restauración, pero es probable que podría arrojar alguna luz sobre esta cuestión.

Cristo está vivo en la cruz, - por eso no aparecen ni el portalanza ni el portaesponja - tiene los ojos abiertos y la mirada se dirige al cielo, implorante. A cada lado de la cruz se ven la luna y el sol. Los dos ladrones están clavados a la cruz, la diferencia entre ellos es que uno mira a Cristo y el otro no. Este último desvía su mirada hacia abajo, inclinando la cabeza. El movimiento se completa con una pierna que se dobla hacia atrás de la cruz. Un río de sangre recorre el cuerpo de Cristo y llega

hasta el ombligo: eje y centro visual de la composición, es también el punto más claro del conjunto.

Todo el fondo está ocupado por personajes de los que Réau llama espectadores, relacionados de alguna manera con el tema, porque son soldados o porque hablan entre sí, y hacen suponer que discuten sobre la pena impuesta a Jesús.

Los ángulos están ocupados por dos grupos: el de la izquierda está iconográficamente bien definido, porque son los soldados que están jugando a los dados los vestidos de Jesús. El de la derecha, formado por dos mujeres, una de ellas amamantando a su hijo y la otra, permitiendo que su hijo, un poco mayor, juegue con su vestido como para abrirlo y tocar sus pechos. Estas mujeres ni siquiera parecen espectadoras, parecen estar ahí por casualidad. Sin embargo, no creo que sea así. Su presencia es simbólica y se relaciona con la representación de la Caridad. Como en muchas composiciones flamencas, - con las que indudablemente se relaciona - adelante de las mujeres hay un niño con un perro y en el otro ángulo, un perro solitario que aparece en la composición. Detalles éstos tan del gusto del arte flamenco y que tanto criticaron los tratadistas españoles del siglo XVI.

Si existiera aún alguna duda sobre el uso de una estampa como fuente para esta pintura, se pueden mencionar las obras del mismo tema que consideraron Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria: la de Rodrigo de la Piedra que se encuentra en una capilla del templo del convento de la

Encarnación en la ciudad de Puebla; una pintura anónima en la sacristía de la iglesia de Santa Cruz Atzacapotzaltongo (en el municipio de Toluca en el estado de México) además de la obra de Juan Correa que se encuentra en el Palacio Episcopal de Szömbathely en Hungría.⁴²⁴ A esto hay que sumarle los dos óleos sobre lámina con el mismo tema: uno de Baltasar de Echave Ibía, firmada y fechada en 1633, de la que desconozco el paradero y otra de Guillermo de la Portilla, que se encuentra en la Pinacoteca de la Universidad de Puebla. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar la diferencia en el tratamiento que existe entre las pinturas, desde el tono más amable de Echave Ibía, pasando por una cierta masividad en la obra de Juárez y la torpeza de dibujo en la obra de Correa. En la obra de Echave el espacio se plantea en profundidad, mientras que en la de Juárez, nuevamente recurre al expediente del registro y Correa plantea un espacio compactado, donde inclusive ha eliminado algunos elementos del primer plano.

El uso del color es bastante interesante, pues es posiblemente, la parte más creativa de la pintura. La forma de entender el color se ejemplifica en el ángulo donde se encuentran las dos mujeres, donde los colores primarios rojo y azul se relacionan con sus respectivos

⁴²⁴ Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, "Pasión, Muerte, Resurrección y Glorificación de Cristo" en Juan Correa su vida y su obra. Repertorio pictórico. Tomo IV, primera parte, p.151

complementarios, verde y naranja. A los pies de la cruz, el primario amarillo con su complementario violeta para Magdalena, así como los primarios rojo, azul y amarillo (además de obligados) para la Virgen y san Juan, con un golpe de verde que cierra el círculo. En el fondo abundan los grises y los blancos sucios con golpes de rojo de alta saturación que junto con las luces de los metales rompen la posibilidad de la monotonía.

Iconografía: Según el número de participantes, se pueden distinguir algunos tipos de crucifixiones:

1. la crucifixión de un solo personaje: Cristo está solo en la cruz.
2. la crucifixión de tres personajes: a cada costado de la cruz se encuentran la Virgen y san Juan. Es el tema de las cruces triunfales.
3. la crucifixión de cuatro personajes: a la Virgen y san Juan se agrega Magdalena arrodillada a los pies de la cruz
4. la crucifixión como gran espectáculo: esta última es la que prevalece desde finales de la Edad Media y del Renacimiento.

Bajo la influencia del la puesta en escena del teatro de la Pasión, los elementos simbólicos tienden a desaparecer para dar lugar a un cuadro viviente, que no tiene nada de reconstrucción histórica, porque abundan los anacronismos.

Todos los personajes pueden repartirse en dos categorías, los actores y los espectadores. Entre los actores, cuyo primer protagonista es Jesús, están los dos ladrones, el porta lanza y el porta esponja y los soldados que juegan a la suerte la túnica del Salvador. Entre los espectadores, están los parientes y discípulos que se lamentan, los otros son simples curiosos que asisten con indiferencia a la Crucifixión del Salvador. Los implorantes, son la Virgen, san Juan y la Magdalena y entre los indiferentes hay gran cantidad de espectadores que no son más que figuras.

El buen y el mal ladrón, Dimas y Gestas, han sido muy diferenciados por la iconografía. Se los ha representado con los ojos vendados, pero también atados a la cruz (y no clavados como Cristo) y con los brazos doblados sobre el travesaño (y no extendidos). Sin embargo, en este caso, como se ha mencionado, ambos ladrones están clavados a la cruz con los brazos extendidos. El buen ladrón siempre está colocado a la derecha de Cristo, es joven e imberbe, lo que corresponde al ideal griego de belleza y por lo tanto de bondad, mientras que el mal ladrón es barbado. Mientras que el buen ladrón permanece quieto y resignado, el mal ladrón se retuerce como un Laocoonte. El primero vuelve los ojos hacia Cristo mientras el otro baja y da vuelta la cabeza. Un ángel cuida el alma del ladrón arrepentido al que Cristo prometió el paraíso, mientras que un negro demonio tira de los cabellos del ladrón impenitente.

El evangelio de Juan (19,28-37) es el único que menciona al porta esponja, en relación con la necesidad de que se cumplieran las escrituras. Por otra parte, con referencia al porta lanza, el evangelista dice que al ver que Cristo estaba muerto, los soldados decidieron darle un golpe al costado de su cuerpo, de donde salieron agua y sangre. La necesidad de que se cumplieran las profecías del Antiguo Testamento están en la base de estos dos hechos (Ps. 69,22; Ex 12,10 y Núm. 9,12).

La devoción de la Edad Media no se contentó con los lacónicos datos de los relatos canónicos y los completó con las Actas de Pilato, según las cuales el porta lanza y el porta esponja se llamaban Longinos y Estefaton. Longinos no sería más que una lanza personificada, porque lanza en griego se dice longkê. Generalmente se encuentra a la izquierda de Cristo, porque simboliza a los gentiles convertidos. No existió el mismo interés por el porta esponja, cuyo nombre, Estephaton, en el arte bizantino fue bautizado como Esopo, simple deformación de hisopo (con el que se mojó el vinagre).

Según el evangelio de Juan (19,23) después que crucificaron a Jesús, los soldados quisieron repartirse su vestido, pero como era de una sola pieza, decidieron no romperlo y jugarlo a la suerte, para que se cumplieran las escrituras, en una referencia directa al Salmo 22,19. Se los representa en número de cuatro, y están agrupados en un

ángulo en el primer plano, donde se disputan el magro botín.

En las crucifixiones anteriores a fines del siglo XIII, tanto la Virgen como san Juan, la madre y el discípulo amado a quienes Cristo había confiado mutuamente, se encontraban parados a cada lado de la cruz, como el sol y la luna, la Iglesia y la Sinagoga, el buen y el mal ladrón. El lugar tradicional de la Virgen es a la derecha y el de san Juan a la izquierda. Sin embargo, a partir del siglo XIV, se introdujo la costumbre de agrupar a estos dos personajes de un solo lado. Cambia la actitud de la Virgen que comienza a representarse cayendo desmayada a los pies de la cruz: esta actitud, de acuerdo a la sensibilidad religiosa de los siglos XV al XVII, se multiplicó hasta que bajo la influencia de los jesuitas y de la nueva devoción de los siete dolores, el motivo del desvanecimiento se reemplazó por el puñal que atraviesa el corazón dolorido de la madre.

San Juan es el único discípulo presente, en representación de los demás apóstoles que se dispersaron después de haber negado, traicionado o abandonado a su maestro.

La Magdalena, que había perfumado y secado con sus cabellos los pies del Cristo vivo, siempre está a los pies de la cruz. En muchas ocasiones expresa su desesperación con más violencia que la Virgen, que permanece de pie, en actitud estoica, de acuerdo con la dignidad de la madre de

Dios. En algunas obras Magdalena aparece abrazada con desesperación a los pies de la cruz.

A estos tres personajes hay que agregar el grupo formado por las Santas mujeres, María Cleofás y María Salomé, que están mucho menos individualizadas y juegan el papel de coro fúnebre en una tragedia.

Los otros espectadores no hacen más que aumentar en número y agrandar la composición con los brillos de sus corazas, las plumas de sus cascos, las adornadas monturas de sus caballos.

La Contrarreforma no podía dejar de reaccionar contra esta multiplicación de figuras que quitan a la Crucifixión nobleza y dignidad. El "primer pintor" de Luis XIV, Charles Lebrun, expresó el pensamiento de toda su generación cuando dijo que una Crucifixión, para ser emocionante, no debe tener más que un pequeño número de personajes: tres es según él, el número perfecto. La nueva iconografía no aceptó bajo la cruz más que a la Virgen de pie, san Juan enfrente y Magdalena de rodillas abrazando los pies de Cristo.⁴²⁵

28. ADORACION DE LOS PASTORES

Oleo sobre tela

Medidas

425

Cfr. L.Rèau, op.cit., vol.II-1, pp.475-503

Firmada: Joseph Xuarez Fat.

En el Museo de la Casa de los Muñecos. Colección de la Universidad Autónoma de Puebla, procedente de la Antigua Academia de Puebla.

Referencias: Toussaint (1948), p.115

La colección de la Antigua Academia de Puebla ha sufrido un constante deterioro y falta de atención. Es posible que sea éste el motivo fundamental por el cual esta pintura ha pasado casi inadvertida para los historiadores de arte. Su actual estado de conservación es malo.

Análisis: En esta pintura el claroscuro es tan intenso y deformante como en la Adoración de Pedro Ramírez de la PVSD. Ahora y recién ahora entiendo por qué hablaban de dos modalidades en la obra de Juárez. Hasta ahora había visto pinturas de distinta calidad, con mayor o menor intervención del taller. Pero esto es otra modalidad.

En el centro de la obra, como único y mágico foco de luz, se encuentra el niño Jesús, que es el centro geométrico y lumínico del cuadro, a diferencia de lo que había señalado en otras pinturas, donde hay múltiples focos de luz y una composición más o menos complicada.

El orden que seguí en la lectura, es de derecha a izquierda, con el centro en el niño.

La virgen está arrodillada, con los brazos extendidos, con uno detiene y levanta el paño blanco sobre el que está acostado el Niño y con el otro (el izquierdo) levanta el paño y un brazo de Jesús. Está vestida con los colores tradicionales, rojo el vestido, azul el manto y pardo una especie de pañuelo que cubre parcialmente la cabeza.

La vieja: detrás de la Virgen está parada una vieja con las manos juntas delante del pecho (como en oración). Lleva un pañuelo blanco sucio en la cabeza y apenas se ven detalles del vestido. Lo importante de la figura son las manos y la cara. A diferencia de la piel de la Virgen que es de un blanco marmóreo, la de la vieja es cetrina, como quemada por el sol. Color que comparte con la mayoría de los personajes del cuadro.

El viejo: este es un personaje importante en la pintura por varios motivos: 1) se ve de cuerpo entero y de pie a diferencia de los demás; 2) tiene un brazo (el derecho) y una pierna (la izquierda) adelantados, lo que indica movimiento y genera que la vista cierre el círculo que se ha creado a partir del centro; 3) su mirada es la única del cuadro que no se dirige hacia el Niño, sino que parece ver a la enigmática mujer que está parada del otro lado, en un extremo del grupo. Lleva un pañuelo atado al cuello y una piel cubre su cuerpo como abrigo típico de un pastor. Está pintado con detalle y cuidado, es largo hasta las rodillas y está sujeto a la cintura con una tela a modo de cinturón. Mangas cortas grises asoman bajo la piel y otras rojas

largas asoman bajo las cortas. Unas botas altas hasta la rodilla sujetan un pantalón que apenas puede verse bajo la piel. En la mano derecha lleva una bota de vino (o de agua), redonda y con dos picos. Abajo del cuerpo de Jesús se ven las ofrendas: una canasta de huevos - como aquella que tanto enfadara a Felipe II - y un cordero con manos y patas atadas (simbolismo evidente del sacrificio de Cristo). Inmediatamente hacia la izquierda aparece

un pastor: con una rodilla, la izquierda, doblada y la otra pierna estirada. Los brazos abiertos en actitud de sorpresa y las manos gesticulantes, con los dedos separados. Sobre una camisa blanca, lleva un chaleco largo, casi morado, encima de un pantalón pardo. Más joven que el anterior personaje y también por cierto con una expresión más estúpida. Su perfil (como los anteriores) se recorta con claridad contra el fondo y casi no hay en él elementos que nos recuerden al gran José Juárez.

El niño: atrás del pastor aparece un niño parado que lleva en las manos un tipo de lanza corta que debe servir para arriar ganado, porque tiene una punta importante. Va descalzo y está vestido con un paño pardo sobre una camisa blanca de la que se ven las mangas. Lleva un sombrero grande y tanto su cara como su mano derecha que se levanta en gesto de admiración, están iluminados y recortados contra el fondo oscuro.

La mujer joven: parada al lado del pastorcito, es la única que tiene el mismo color de piel que la Virgen, blanca con

mejillas rosadas. Lleva un paño blanco en la cabeza, un vestido verde y una expresión sonriente y dulce, apacible como la de la Virgen. En las manos lleva un cesto con dos gallinas. La mano que lleva la cesta parece excesivamente grande en comparación con el resto del cuerpo, pero tampoco se ve completa, solamente la palma.

Otra mujer: de la que solamente se ven la cabeza y una mano abierta en gesto de asombro. La cabeza de pelo negro envuelta en un paño blanco.

Pastor: con las manos juntas en actitud de oración y reverencia viendo hacia el Niño. Sus ropas, como las de los otros miembros del grupo, son pobres, casi parece un talar franciscano hasta por el color pardo. El hombre es joven de cabello ensortijado y barbas cortas. Está parado y a sus pies, se arrodilla

otro pastorcito: que como el anterior, lleva un instrumento parecido a una lanza con punta. Su traje raído también es pardo, sobre una camisa blanca y el rostro está feamente desfigurado por el intenso efecto de la cercanía de la fuente de luz (el cuerpo del Niño)

La otra figura que completa la escena es la de

San José: personaje bastante joven, barbado, también él con la cabeza baja, mirando al Niño. Lleva un vestido verde y lo cubre una capa de color amarillo-café claro. La mano izquierda se levanta y la mano de dedos delgados y largos se ilumina completamente.

Si consideramos que el centro del cuadro es el Niño, puede entenderse que la figura y el paño blanco en el que está acostado, sean totalmente parejos de luz. Desde allí hacia afuera comienza el efecto intenso, que deforma, endurece y dramatiza brutalmente los rostros de los participantes. Pero además hay una relación directa con una estampa flamenca (la misma que debe haber usado Pedro Ramírez) y que tiene que ver con la forma en que la luz deforma las facciones, pero también con un tipo de facciones (no puedo menos que llamarlas burdas) de campesinos, también bastante característico de la pintura flamenca y que convierten a los rostros en máscaras caricaturescas.

¿Qué hay de José Juárez aquí, en esta obra, tan diferente al resto? . En primer lugar, **las manos**, que son grandes, hasta en los personajes más importantes, la tendencia es de dedos largos, palmas anchas y carnosas, uñas bien dibujadas y si se ve el dorso, con venas y articulaciones bien señaladas; en segundo lugar **el color**: se maneja en la gamá habitual, en la que José Juárez se siente cómodo, azul, rojo, pardo, gris, blanco y negro, en este caso en un profundo contraste entre el centro blanco y el exterior cada vez más oscuro; en tercer lugar considero **la luz**, aunque es evidente que está copiando una estampa donde la luz está dada, y de ahí esa intensidad desusada en José Juárez, hay detalles que no corresponden plenamente con el foco de luz central, pero que producen el efecto

deseado: por ejemplo, la mano derecha del pastor de la izquierda, tendría que estar mucho más levantada para que produjera esa sombra tan fuerte sobre el brazo, la mano izquierda del pastor viejo de la derecha, parece totalmente iluminada, es decir que como en otras obras, la luz está manejada de manera convencional y arbitraria.

Aunque la pintura está deteriorada, es llamativo el fondo hacia el lado derecho, donde aparece un fuego prendido (una hoguera y unas ovejas de las que apenas pueden verse los perfiles). La forma de pintar el rostro y el cuerpo del viejo pastor, recuerda (como un eco lejano) al san Joaquín de La Sagrada Familia. El pelo y la barba pintados con líneas cortas y finas sobre un fondo gris, el detenimiento sobre las arrugas.

Es muy llamativo lo mal hecho y pintado que está el Niño: tiene una venda alrededor del estómago, como un ombligüero que le rodea el abdomen, el resto del cuerpo está desnudo, aunque no hay referencia clara al sexo. La cabeza y la cara son confusos. El paño sobre el que se acuesta es un prodigio de pintura: muchos pliegues contruídos con sombras hechas con negro, gris, pardo, azul y amarillo.

Iconografía: Lucas (2,15-21) es el único evangelista que relata la Adoración de los Pastores. Su alusión es mínima y teólogos y artistas se esforzaron por completar estas indicaciones:

1°. Fue admitido que los pastores eran tres, para hacer contraparte con los tres reyes magos. Ellos representan a los judíos, mientras que los magos representan a los gentiles.

2°. Su ofrenda no competía con la de los Reyes, pero representaba lo mismo. Uno le ofrece su mejor cordero; el segundo da su cayado y el tercero la paja. El cordero significa el sacrificio de Jesús, el cayado indica que será pastor de almas y la paja que sus discípulos lo seguirán como un nuevo Orfeo.⁴²⁶ En las adoraciones españolas especialmente, aparece también la canasta de huevos, símbolo de fertilidad, pero también es un símbolo de expiación.⁴²⁷

El tema comenzó a desarrollarse en el siglo XV, siguiendo el esquema de la Adoración de los Reyes. El Niño Jesús siempre se representa como recién nacido, acostado, mientras que en la Adoración de los Magos, es de más edad. Se hizo más frecuente en el siglo XVII, después del Concilio de Trento. Rêau considera los ejemplos de Zurbarán (Grenoble, 1638); Rubens (Catedral de Soissons, 1635) y Rembrandt (Pinacoteca de Munich, 1646).⁴²⁸

María levanta el paño blanco que envuelve al Niño, como prefigura de la sábana en la que sería envuelto al

426 Cfr. Louis Rêau, *op.cit.*, vol.II, pp.

427 Zurbarán, Catálogo del Metropolitan, p.186

428 Louis Rêau. *op.cit.*, vol.p.

morir, y muestra a su hijo a los pastores, revelando la misión universal del Redentor. Fueron entonces simples pastores los primeros en maravillarse con la visión del Verbo Encarnado. La noticia se las había llevado un ángel que, de acuerdo con muchos escritores místicos, especialmente en España, fue el mismo Gabriel.

Los escritores místicos siempre describieron el nacimiento de Cristo como sucediendo a la noche y su cuerpo iluminando la oscuridad. Emile Mâle consideró que el niño luminoso había sido una aportación del arte italiano y que se había representado a partir de Correggio (la Noche de la Galería de Dresden). Según Mâle, los artistas comenzaron a representar al Niño Jesús con un cuerpo luminoso dando su propia luz a la escena nocturna.⁴²⁹ Sin embargo, Rëau considera que el motivo del Niño luminoso es anterior a Correggio y que tampoco es de origen italiano.

Hasta el siglo XV - según Rëau y con una tradición que este autor remonta a Bizancio - hay ejemplos de Niños iluminados por una estrella, como la que guía a los magos. Pero a partir de esa época, cambia la concepción de iluminación porque es desde el cuerpo del Niño que sale la claridad e ilumina la cara extasiada de la madre.

Según Rëau, es al iluminismo nórdico y a los miniaturistas franceses a los que se debe -antes que a

429

Cfr. Zurbarán, Catálogo...p.186

Corregió y a los caravagistas - la renovación del tema de la natividad.⁴³⁰

3. OBRAS ATRIBUIDAS

29. MILAGRO DE SAN FRANCISCO

Oleo sobre tela

347 x 443 cms

PVSD

Procede del Convento de San Francisco, México, D.F.

Inscripción: Por oír predicar a N.P.S. Franco. un devoto suio y su familia, se descuidaro. con un niño q caído en una caldera de agua hirviendo le saco echo pieças una criada, a cuió cargo abía quedado, y le metio en una arca, comia a la saçon el glor. Sto. con los Pes. del niño, y pidiendo unas mançanas, q por entonces no avia, insto las sacase. de dha. arca, y abriendola el Pe. vio, (que el niño salio con las] q el Sto. pedía.

Referencias: Toussaint (1934), p.42; Carrillo y Gariel (1944), pp. 39-40; Angulo (1950), p.411; Vargaluz (1994), p. 357-58

Como siempre, el tino y las observaciones de Toussaint colaboraron para que una obra del patrimonio artístico mexicano no se perdiera totalmente. Cuando él la vio, en

430 Cfr. L. Réau, *op.cit.*, vol. II-1, pp. 226-227

1934, la pintura estaba en la escalera de la Escuela Central de Artes Plásticas. Luego comenzó el proceso de deterioro que la llevó a esperar turno de restauración durante largos años.

Toussaint anotó la leyenda del cuadro que explica el tema e hizo una descripción escueta:

san Francisco asiste a una comida, pero sólo él y una dama permanecen sentados a la mesa, los demás comensales se han levantado. Un niño sale de una arca con dos manzanas en las manos. A la derecha, un escaparate con una vajilla rica.

Angulo reprodujo una fotografía de la obra. Este autor la consideró "dentro del taller o círculo de José Juárez". Esa fotografía y la inscripción fue lo único que se conoció de la obra durante muchos años. En 1993 se encontraba en avanzado proceso de restauración en el Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes (CNCOA del INBA) y en 1994 después de participar en la exposición Arte y mística del barroco ingresó a las filas de la Pinacoteca Virreinal que custodia esa institución. En el catálogo de esta exposición, Elisa Vargaslugo vio que en la pintura de José Juárez hay

un dominio magistral del dibujo, de trazo preciso, firme, fino, que muestra un conocimiento poco común entre los pintores de la época, por lo que se refiere a la anatomía y escorzos.

Después de analizar con cuidado el tema de las ventanas hacia el exterior, que fortalecen la unidad del relato, así

como "el cuadro dentro del cuadro" ocupado por la imagen de la Inmaculada Concepción, la misma autora afirma que

el claroscuro hace resaltar la rica policromía y la calidad plástica que caracteriza la obra de José Juárez

y por lo tanto se evidencia que acepta la atribución de Diego Angulo Iñiguez.

Análisis: Todavía hay evidentes deterioros en el lateral derecho del cuadro. Las huellas del mismo señalan un escurrimiento que afectó todo el lateral de la pintura, particularmente la mesa con una vajilla; una mujer vestida de rojo con los brazos abiertos que mira al cielo expresando admiración; la parte posterior del arcón del cual está saliendo un niño con dos manzanas en las manos y el hombre barbado que levanta la tapa del arcón.

Es muy evidente que la preocupación por la perspectiva lineal está más marcada que en la mayoría de las obras de Juárez, donde la profundidad se consigue a partir de planos o bandas de luz. En cambio aquí, tanto el mosaico del piso, como las líneas de la mesa, la silla caída que marca con claridad las líneas de fuga, así como las líneas del arcón, las gradas donde están colocadas las vajillas, están en función de reforzar los planos de composición. Además, parece haber una relación armónica entre las distintas partes de la obra.

La parte alta está ocupada por dos escenas importantes: del lado izquierdo, la representación de una pintura de la Inmaculada Concepción, que está parada sobre una peana (muy parecida a la de San Alejo), sobre un fondo rojo, rodeada por un cortinaje verde con ribetes dorados. La imagen de la Virgen está coronada y tiene una aureola de rayos mixtos por detrás de la cabeza y también por detrás del cuerpo a manera de mandorla, con rayos lisos y flamígeros combinados. La Virgen es rubia, de larga y ondeada cabellera que cae sobre los hombros. Está vestida con una túnica blanca con ribetes dorados en las mangas y en el ruedo. La cubre una gran capa azul verdosa que se abrocha en el cuello y que cae hasta los pies con un ribete dorado finamente dibujado. Una media luna con los cuernos hacia arriba asoma a cada lado de la imagen y a sus pies se ven las cabezas de tres querubines (cabezas rubias ensortijadas, aladas, con mejillas rosadas y expresión juguetona en los ojos) a ambos lados del pedestal, dibujado y pintado con primor, se ven dos vasos con flores.

La cara de la Virgen es fantástica y recuerda con claridad a las que pintaba Luis Juárez (un detalle interesante es la forma de pintar los párpados superiores, pues se ve el borde interior, como en Echave Orio y Luis Juárez). El borde de la cara está limitado por una ligera sombra y un tono de rosa claro. Las manos están unidas hacia la derecha con los dedos meñiques separados y la pierna izquierda está adelantada, con la rodilla doblada.

Es un cuadro dentro del cuadro y no hay otra mano más que la de José Juárez. Se hace notorio en la forma de construir la cara y las manos y también en la túnica blanca, en sus sombras, en la calidad de las telas. La Virgen salió de las manos de un maestro.

En todas las mujeres del cuadro hay una forma de construir los rostros, lisos y suaves, de superficie tersa. La expresividad se logra a partir de movimientos de cejas, brillo de los ojos y las bocas. Y por supuesto, el movimiento de las manos.

En cambio, los rostros de los hombres están hechos con muchas líneas interiores, de color y luz que van modelando los rostros. Así también está hecha la figura de San Francisco, tiene los estigmas, los pómulos prominentes, barba y bigote. Aunque se ve un hombre joven, muy delgado, con sombras de venas azulosas en la sien.

La parte de mayor movimiento del cuadro es la de la derecha, donde todo es agitación: desde la figura del segundo franciscano, (detrás de él hay un perfil de vieja, inquietante, parece una arpía), luego el hombre joven que se inclina para abrir el baúl y abre las manos, los ojos y los brazos en señal de sorpresa cuando aparece el niño con las manzanas en la mano. Por supuesto el niño saliendo del baúl con los brazos extendidos y las manos ocupadas con las manzanas y detrás, en el segundo plano, la mujer de rojo con los brazos abiertos y los ojos hacia el cielo, una mujer de azul-gris, mirando hacia abajo y señalando al

cielo con la mano derecha y finalmente un viejo, un poco más inclinado y hacia atrás, con una mano extendida hacia el frente en actitud de espanto, que se subraya con la mirada y lo fruncido del seño.

Todo el movimiento de la parte baja derecha, se completa con la parte alta: el muro perforado por la ventana geminada por donde se ve el cielo, los paisajes colgados en la parte alta de la pared, la mesa con la vajilla. Sin duda, hubo necesidad de compensar el lateral derecho con el izquierdo donde la mesa y los personajes, tanto como la Virgen en la parte superior, son demasiado fuertes para la composición.

Otra forma de compensación es el color: en el extremo izquierdo, una mujer lujosamente ataviada, viste de rojo y verde, del otro lado de la mesa, una joven que sirve, viste de verde y rojo. En medio de ambas, la mesa como una naturaleza muerta muestra detalles como cuchillos, pan cortado, una naranja y un limón partidos, copas y jarros. Una mesa en desorden o en orden vital, como diría Bergson. Toques de verde y amarillo en el mantel de la mesa y en las sillas. Del otro lado, en cambio, hay abundancia de grises y amarillos y un profundo toque de rojo en la mujer con los brazos abiertos.

Nuevamente, como en otros casos, equilibrio y compensación, con una paleta reducida. Hay rojo y verde también en la Virgen, rojo el fondo y verde tanto la capa como las cortinas donde se muestra la imagen de bulto.

No sólo en el primer plano todo está pintado con minuciosidad. También hay cuidado en los detalles de la capa de la Virgen o en los ropajes de la vestimenta del hombre del primer plano: medias de color amarillo, pantalón acuchillado hasta la rodilla, con las cuchillas forradas de amarillo, sobre el pantalón una casaca corta con falda que llega hasta la mitad del muslo. Las mangas también con cuchillas que dejan ver un fondo amarillo, hasta el codo y mangas amarillas como las medias. En el cuello lleva una gorguera de doble cañón.

El mantel tiene encajes blancos, y está colocado sobre otro que parece de terciopelo verde, como las sillas, con un bajo de hilo de oro. Todo hecho con tanto cuidado como las joyas de la mujer de la izquierda y los distintos elementos que están sobre la mesa.

Hay múltiples focos de luz en el cuadro y se puede afirmar que hay un manejo arbitrario de la luz para conseguir fuertes efectos. El tono general del cuadro es claro.

En la pintura hay varios arrepentimientos: en el hombro derecho de la figura del santo, en las manos de la mujer que está sentada a su lado, donde es notorio que se corrigió no solamente la posición, sino también el tamaño de los dedos. Estas manos son llamativas, porque en principio dan una impresión de elegancia, pero observándolas con cuidado, puede verse que ambas palmas son excesivamente grandes y gruesas.

Como en la mayoría de las obras de José Juárez, vemos que la paleta es restringida. La tela está trabajada con grises de diversos tonos, a veces más pardos y a veces azulosos. En el resto de la composición el amarillo juega como dorado y también utiliza verde y rojo en diferentes tonos. Tanto el verde como el rojo como en otras ocasiones, están usados en función de tensión y equilibrio.

El hombre que abre la caja por donde sale el niño con las manzanas en la mano, está vestido con calzas o gregüescos, que dejan al descubierto parte de la pierna, con medias de seda o en telar. Las calzas, como en este caso, solían estar acuchilladas, pero sin dejar asomar el forro de color más claro que solamente se adivinaba. Las calzas se alargaron y se ensancharon a finales del siglo XVI, quedaron más anchas y flexibles, iniciando un estilo más cómodo que abría de estar de moda a principios del siglo XVII.⁴³¹ El efecto de cuchilla se repite en las mangas. Además lleva gorguera, costumbre que probablemente llegara a Europa desde Oriente, donde eran usadas sin almidonar para que las finas sedas no se ensuciaran con la grasa del cabello. Esto que al principio formaba parte de la camisa o el camisolín, se independizó y formó la gorguera. Dispuesta en forma de ochos, la gorguera llegó a alcanzar dimensiones extraordinarias: en Flandes hasta de

431 Mila Contini, 50 Siglos de Elegancia, México, Editorial Novaro S.A., 1966, pp.140-142.

10 cms. de altura y en Holanda 8. Para sostener los varios órdenes de rizos o cañones se fabricaron platillos de latón, cubiertos de pequeñas franjas. Estas gorgueras, especialmente incómodas, se llevaron de distinta manera en cada país. En España, el rey Felipe IV prohibió en 1623 el uso de las grandes golas, reemplazadas por la golilla, cuello redondo, tieso y liso, montado en una armadura de cartón.⁴³² En fin, que el conjunto de la indumentaria se corresponde con los finales del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII.

En cuanto a la mujer, es muy llamativa la cantidad de alhajas que lleva sobre el vestido (también de mangas acuchilladas), otra de las características del siglo XVI : tela pesada, joyas cosidas a los vestidos, elementos costosos como las perlas y las piedras preciosas compuestas con ingenio.⁴³³

Iconografía: ver Catálogo N° 20. Después de hacer muchas consultas sobre el tema de esta pintura, en fuentes que considero muy autorizadas, como el Archivo Iberoamericano de Madrid, llegué a una conclusión, que explicaré antes de descartarla. Creo que resulta relevante decir que los propios miembros de la Orden desconocían el pasaje que narra la pintura y juntos, los franciscanos y yo, nos

432 Ibidem.

433 Ibidem.

convencimos de que el tema es un préstamo, posiblemente debido a la hagiografía de san Antonio de Padua, muy rica y abundante en milagros similares a éste.

Sin embargo, en la Iconografía del Arte Colonial que publicara en 1992 Héctor Schenone, aparecen mencionadas varias obras con el mismo tema que se conservan en distintos conventos de Lima y Cuzco en Perú y en Santiago de Chile, de los siglos XVII y XVIII. Dice Schenone que en efecto, se conoce la historia tanto por la leyenda de las pinturas -como en este caso- como por la Vita del Padre San Francesco di Assisi... a cura del R.P. Gregorio di Forio..., publicada en Nápoles en 1842, pero que es una versión de una obra anónima publicada en París en 1728.⁴³⁴

Por lo tanto quizá sea un préstamo, porque a pesar de esta referencia de la Vita del Padre... nada se menciona al respecto en las primeras biografías. Lo cierto es que parece que ya se había consolidado en el ciclo hagiográfico franciscano desde el siglo XVII.

30. MILAGROS DEL BEATO SALVADOR DE HORTA

Oleo sobre tela

347 x 443 cms.

Sin firma

⁴³⁴ Héctor Schenone. Iconografía del Arte Colonial. Los Santos. Vol. I, pp. 331 y 377.

PVSD

Procede del Convento de San Francisco, México D.F.

Inscripción: El P.Fr. Salvador de Horta, de la Prov.a. de Cataluña, tuvo especial don de Dios N.S. para sanar todas enfermedades solo con la señal de la cruz, como sucedió en Monserrate donde sano con ella 4.mill. enfermos de varios achaques y consta fueron menester 7 carros para sacar los m[iles] de [instru]mentos que dejaron los enfermos

Referencias: Vetancurt (1698) Tratado 2o., cap.3, no.41; Ramírez Aparicio (1861), p.338; Couto (1872), p.66; Toussaint (1934), p.43; Carrillo y Gariel (1946), p.157; Toussaint (1948), p.115; Angulo (1950), p.411.

Cuando Vetancurt escribió su crónica, este cuadro ya se encontraba en el convento de San Francisco, pues el mencionado autor describió

las otras tres escaleras no son de menos arquitectura y adorno: una que baja a la sala de profundis, cuyo espacio ocupa un lienzo grande del Tránsito de N.P.S.Francisco y al otro lado, de su tamaño en proporción, otro lienzo de los milagros del B.F.Salvador de Orta

¿Qué habrá querido decir el cronista franciscano cuando habla de la relación proporcional de las dos pinturas de esta escalera? Porque la pintura de los milagros de Salvador de Horta es de gran tamaño y no hay un Tránsito de san Francisco que se le pueda comparar. Es más, no hay un tránsito del santo fundador, pues la pintura que perteneció a la colección Reza Castaños, en realidad está

representando a San Francisco consolado por un ángel, escena que seguramente los franciscanos conocían bien y dudosamente hubieran confundido con un tránsito. Creo que por lo tanto se podría concluir que hay otra pintura de este tema que por el momento no se ha localizado, a menos que sea alguna de las que se encuentran en colecciones particulares, pero que no son atribuibles a José Juárez.

Couto lo vio en el mismo convento junto al Milagro de San Francisco y a otro cuadro cuyo tema identificó erróneamente como otro Milagro del Beato Salvador de Horta y los atribuyó a José Juárez "aunque no están firmados, [pues] el estilo me parece todo de este pintor", observó.

En el catálogo de 1934, Toussaint lo encontró ubicado en la escalera de la Escuela de Artes Plásticas. Lo describió de la siguiente manera: "figuras de cuerpo entero. Desde una eminencia el santo bendice a los fieles; en la izquierda tiene su rosario. Del lado derecho, multitud de enfermos espera. Rodea al santo la muchedumbre. Fondo de paisaje montañoso".

También copió la inscripción aunque con ligeras variantes de la que aquí se ha copiado del borde inferior del cuadro. Toussaint dejó apuntado que, en parte, el cuadro procedía de Rubens, observación que amplió Carrillo señalando que "reproduce todo el primer término, invertido por el grabado, de la pintura de Pedro Pablo que tiene por asunto Los milagros de San Francisco Javier, existente en el Hofmuseum de Viena". También observó Carrillo que la

obra mexicana "no tiene modificado sino el fondo, los personajes del último término y la figura del santo, a menos que se trate de una lámina que se refiera a una composición desconocida".

Con pocos años de diferencia Toussaint y Angulo volvieron a tocar el tema de la dependencia rubeniana de esta pintura.

Análisis: El cuadro está dividido en dos partes iguales, en la inferior se narran los milagros del franciscano y en la superior aparece la figura de Salvador de Horta y en un cerro una serie de capillas o ermitas en el siguiente orden de arriba hacia abajo y en sentido inverso a las agujas del reloj: Sta. Magdalena; San Benito; San Salvador; San Miguel y Sta. Cruz.

El modelo que se utilizó para la parte baja de la composición es el de Los milagros de San Francisco Javier que Rubens pintó para la iglesia de los jesuitas en Amberes, posiblemente en 1617 y donde desarrolló una síntesis de los milagros realizados por el santo jesuita en su actividad misional en Asia. De la composición original, Juárez quitó el grupo de la Fe y los ángeles que aparecían en la parte superior y cerca de san Francisco Javier. También desaparecieron tanto la arquitectura del fondo, como los soldados y la destrucción de los ídolos. El grupo que se ha interpretado como sacerdotes a los que san Francisco Javier convenció de la verdad de la fe católica.

Sin embargo, nada queda de los atuendos originales y el grupo se ha sumado a los mendigos y enfermos que escuchan la prédica de Salvador de Horta.

Del grabado de origen, Juárez tomó la parte baja con muy pocos cambios: quizá lo más llamativo sea el reemplazo de un cuerpo ubicado en el ángulo inferior derecho, por un perrito que otro hombre lleva atado a una mano con una débil cuerda. Ese hombre semidesnudo estaba inspirado en uno de los cuatro hombres de La fragua de Vulcano que Tintoretto pintó para el Palacio de los Dogos en Venecia. Otro ejemplo interesante de las fuentes de inspiración de Rubens es el ciego que se encuentra en el lateral izquierdo del cuadro, tomado de los cartones hechos por Rafael para las series de tapicerías de Los hechos de los Apóstoles y especialmente de La ceguera de Elymas.⁴³⁵ Conocer estos antecedentes ayuda a comprender esos "toques italianizantes" que se han observado tantas veces en nuestra pintura.

En el grabado, la parte superior está ocupada por una estructura arquitectónica y muchos personajes, complicación que se eliminó y reemplazó por un simple paisaje azuloso donde colocó de manera bastante simple las capillas que mencionaba párrafos arriba.

435

Hans Vlieghe, Saints, vol. VIII-2, en Ludwig Burchard Corpus Rubenianum, pp.26 a 35 y figs. 6 a 15

También ubicó un perfil arquitectónico en el lateral izquierdo, como una torre, por donde se asoma un fraile que ve con admiración la escena de las curaciones. Conociendo la historia de Salvador de Horta, se puede decir que el fraile observaba con cierta preocupación lo que estaba sucediendo.

En la parte central del cuadro hay un grupo muy llamativo, que se encuentra también en el original. Sin embargo y a diferencia de los demás personajes que están tomados literalmente, aquí también se introdujeron modificaciones. De algún modo sigue al modelo pero es muy interesante la forma de trabajar las caras, con líneas curvas, ondeantes, con bruscos cambios de luz en una superficie pequeña: especialmente desde la frente y los pómulos.

La dependencia de un grabado flamenco es muy clara, posiblemente la versión que hiciera Marinus van der Goes en 1633-35, aunque todavía no hay una explicación acerca de la diferencia entre la posible fecha de la pintura y la del grabado, pues generalmente ambas se hacían de forma contemporánea. El dibujo que se reproduce en el Catálogo es el que fue vendido a Luis XIV de Francia en 1671 y que sirvió de fuente al grabado de van der Goes.

Hay una manera de pintar con pinceladas curvas, muy abiertas y movidas, especialmente en el grupo del centro. Esta forma de hacer y de pintar no es exclusiva de esta zona de la pintura, también se da en los personajes

laterales y es una forma exagerada del José Juárez de la Aparición de la Virgen a San Francisco o el Melchor de la Adoración de los Magos de la Pinacoteca Virreinal. Exageración que parece evidenciar la participación en la obra de Baltazar de Echave Rioja, de quien se ha comprobado documentalmente que trabajó en el taller de José Juárez a fines de la década de 1650.

Es notorio que el desnudo está copiado del grabado sin una observación directa de un cuerpo al natural. Observando los dibujos preparatorios de Rubens para esta pintura se hace evidente -en la comparación- los defectos de este cuerpo: un torso excesivamente grande para unas piernas excesivamente cortas; el brazo que se apoya en el piso es grande y fuerte, pero la mano es muy pequeña; lo mismo podría decirse del personaje femenino del primer plano, con un busto excesivamente redondo.

Pobres, rotosos, enfermos, menesterosos, personajes desposeídos económica y moralmente.¿ Por qué los franciscanos habrán pedido una representación de este tema? ¿Qué estaba pasando con ellos en ese momento?

Qué diferencia enorme entre esta obra y la Comunión de San Buenaventura e inclusive el Milagro de San Francisco. Este parece el mejor de los tres, a pesar de todas las reservas que ya señalé. Pero hasta esos detalles lo aproximan más a José Juárez: los defectos de dibujo (tan comunes en este pintor); las simplificaciones y esquematizaciones espaciales y la restricción del color.

En cuanto al color, se utilizan los tradicionales de todas las obras de Juárez: azules en el fondo, pardos, rojos y verdes, con algunos toques de amarillos. Tanto por el color como por la fuerza del cuadro y a pesar de no tener mayor información, creo que me inclino a pensar que este cuadro está más cerca del Juárez de mediados de los años de 1650 que los otros dos, que posiblemente sean algo posteriores y con una mayor intervención del taller. Aquí posiblemente podamos hablar de la intervención de José Juárez y Antonio Rodríguez: José para el primer plano y Antonio para el grupo del fondo. Ahora que escribo esto, me viene a la memoria el San Buenaventura de colección particular, con sus líneas ondulantes y La adoración de los magos de Baltasar de Echave Rioja del Museo de Davenport.

De algún modo el paisaje resulta extraño por la forma de construcción piramidal, estructura que se perfora con el rojo de los techos de las capillas, y que le da una mayor movilidad.

Las luces son fuertes y arbitrarias pero se hace evidente que siguen el esquema propuesto en el grabado.

La forma de tratar el trapo blanco que cubre parte del cuerpo desnudo del primer plano, recuerda el paño que envuelve el cuerpo del niño en La adoración de los pastores de Puebla: mucho movimiento interior con pinceladas cortas y largas, curvas, que ensucian con gris y beige el blanco nieve de base.

En el primer plano es muy curioso el cuerpo de la mujer con el busto al descubierto, pues este detalle es bastante espectacular para la época. Recuerdo la anécdota que cuenta Francisco Pacheco en El arte de la pintura, cuando un agustino vio una pintura de Martin de Vos de 1570 que estaba en el convento de la orden en Sevilla y ante la figura de una mujer "fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación que estuvo a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo"⁴³⁶. Además, la mujer con el torso desnudo se envuelve con un paño rojo de alta saturación, que le da un gran peso en la estructura compositiva. En todo el cuadro se advierte nuevamente, la combinación rojo-verde, en distintos tonos.

En el fondo, la alternancia de una zona muy oscura con una zona muy luminosa (donde se encuentra el paisaje) forma un ritmo de luz y sombra bastante similar (como esquema) al del Milagro de San Francisco.

Iconografía: Salvador de Horta nació en Santa Coloma de Farnés en la Diócesis de Gerona, España, en 1520, en el seno de una familia muy pobre. Cuando quedó huérfano, siendo adolescente, Salvador dejó la región natal para ir a buscar trabajo a Barcelona, donde aprendió el oficio de zapatero. Entró luego al convento de Monserrat donde fue bien recibido por los benedictinos. Pero la vocación de

436

Francisco Pacheco. El arte de la pintura, p.316

Salvador le pidió buscar una humildad extrema y pobreza y entró entonces en 1540 en el convento franciscano de Santa María de Jesús, extramuros de Barcelona. Hizo su profesión solemne en 1542 en Horta (Diócesis de Tortosa) donde vivió muchos años con gran humildad y grandes mortificaciones. Luego lo trasladaron a Tortosa, donde se le encargaron los trabajos más difíciles que siempre aceptaba con gusto. Tenía el don de hacer milagros, especialmente para la curación de los enfermos. A causa de esos dones taumatúrgicos, pronto encontró la incomprensión de los demás frailes y la hostilidad de sus superiores, quienes molestos por la popularidad del fraile, comenzaron a transferirlo de un convento a otro. Sin embargo, a donde iba se hacía popular por sus prodigios tanto, que tuvo que cambiarse de nombre: fue Fray Alfonso. De regreso en Barcelona fue denunciado a la Inquisición, pero salió bien librado del encuentro. En 1565 lo enviaron al convento de Santa María de Jesús en Cagliari, Cerdeña donde finalmente encontró una vida más tranquila, aunque siguieron sucediendo milagros. Después de una enfermedad, murió el 18 de marzo de 1567. Su fama de santidad, confirmada por numerosos milagros, justificaron su culto, que fue permitido el 15 de febrero de 1606, pues por petición de Felipe II el Papa Paulo V le otorgó el título de beato, que fue confirmado por el Papa Clemente XI el 29 de enero de

1711. Fue canonizado por el Papa Pío XI el 17 de abril de 1938.⁴³⁷

31. COMUNION DE SAN BUENAVENTURA

Oleo sobre tela

400 x 325 cms

Sin firma

MUNAL, México, D.F.

Procede del Convento de San Francisco, México, D.F.

Inscripción: Acabado el consilio adoleció de muerte y no pudiendo recibir el Viático por su gran flaqueza se le va la hostia al corazón y comulga por el pecho

Referencias: Vetancurt (1698), Tratado 2o., cap.3, no.41; Ramírez Aparicio (1861), p.337; Couto (1872), p.66; Revilla (1893), p.124; Toussaint (1934), pp.42-3; Angulo (1950), vol.II, p.411; Castillo Ramos (1981), pp.67-77; Tovar (1982), p.298; Cuadriello (s/f), p.7.

En la descripción que el cronista Vetancurt hizo del convento de San Francisco, anotó que "tiene cuatro escaleras principales: al entrar de la portería está una con tres ramales de escalones, a San Buenaventura dedicada, con tres lienzos de su vida que la adornan". De esos tres lienzos solamente existe uno, que es el de su milagrosa comunión, lo que explicaría que en la inscripción de la

437

Enciclopedia de la Religión Católica. Tomo VI y Bibliotheca Sanctorum, vol.XI.

parte inferior de la tela, no se haga referencia a su nombre, pues posiblemente otros dos lienzos que lo precedían, lo mencionaban.

Revilla hizo una errónea identificación del tema, considerándolo como La comunión de San Francisco, "donde están pintados un sacerdote, el que tiene la hostia y un guerrero, de mano maestra", descripción que coincide con la de la pintura que se está tratando.

Toussaint la consideró como El tránsito de San Francisco, pues la descripción que hizo en el Catálogo de 1934, también coincide con la de esta obra: "figuras de cuerpo entero. Está el santo en cama, con hábito y un medallón en el pecho. Un prelado le lleva el viático. Frailes, personajes, un rey, arrodillados en torno. Rompimiento de gloria con ángeles músicos y la paloma mística".

Como en los casos anteriores, también anotó la leyenda. En ese momento la pintura estaba ubicada en la escalera de la Escuela de Artes Plásticas.

En la obra que publicó en 1950, Angulo reprodujo una fotografía de esta pintura, considerándola también como obra del taller o círculo de José Juárez y observando que "ofrece no pocas analogías con el mejor estilo de Echave". Fue Angulo quien identificó el tema como La comunión de san Salvador de Horta. Error que se ha mantenido hasta nuestros días, sin tener en cuenta que el que murió después de asistir al concilio de Lyon, fue san Buenaventura y que no

hay ningún pasaje de la vida de Salvador de Horta que se acerque a esta descripción.

Esta pintura, con más suerte que las dos anteriores, fue restaurada en el Centro de Conservación y Restauración del INBA, en abril de 1980. El restaurador, Abraham Castillo Ramos, escribió en ocasión de explicar ese trabajo: "por azares ignorados, se encontraba a punto de destrucción total, sumamente fraccionados con los grandes deterioros que su desprendimiento, transporte y anterior abandono implicaban".

Tovar opinó que "estas obras [?] con escenas de la vida del Beato Salvador de Horta, no dejan de tener algún interés [aunque] son las menos importantes en la obra de José Juárez".

La obra se encuentra colocada en la sala de pintura novohispana del siglo XVII del Museo Nacional de Arte y si bien en la ficha técnica se ha corregido su identificación, en la guía publicada por ese museo, aparece la fotografía con el nombre de "La comunión de San Salvador de Horta" y en el texto, firmado por tres autores, Jaime Cuadriello, María José Esparza y Dolores Páez hacen referencia a aquellas obras donde se pretende exaltar la incuestionabilidad de los sacramentos y ponen como ejemplo esta pintura "donde el fraile se encuentra en el supremo trance de la muerte, uniéndose a Dios por última vez gracias a la Eucaristía (el Viático)".

Una de las formas más comunes de terminar el ciclo iconográfico de San Buenaventura, es la exposición del cuerpo del santo, quien murió bruscamente durante el concilio. En esta escena, recibe el homenaje de un rey, que no es, como se ha creído el Emperador de Constantinopla, que no estaba en el Concilio, sino el rey Jaime I de Aragón.⁴³⁸

Análisis: El cuadro está dividido en dos niveles: el superior ocupado con la aparición del Espíritu Santo y cuatro ángeles músicos, los de la izquierda llevan guitarra y arpa y los de la derecha, mandolina y violín; la parte inferior está dividida en dos áreas, una lateral derecha, donde con una luminosidad pareja, se ve a un sacerdote oficiando frente a la imagen de Cristo bajo un dosel. A su lado, un franciscano con aureola recibe la comunión de manos de un ángel. Nuevamente se encuentra en este caso el recurso de la ventana y la narración de una escena relacionada con la principal.

En el primer plano, se ve a un franciscano en una cama con un dosel, rodeado por otros frailes de la orden. Un cardenal está arrodillado en el ángulo inferior izquierdo, mientras que, del lado derecho, un sacerdote con ornamento, eleva un copón con la mano izquierda y una hostia con la derecha. A su lado, un hombre con atributos reales (lleva

438

Paul Guinard, Zurbarán, fig.17

una corona aderezada con piedras preciosas) está arrodillado. Está vestido con armadura corta, debajo de la cual asoma una especie de falda corta, una capa azul y una gorguera de doble cañón.

Atrás del rey hay otros cuatro franciscanos arrodillados que en las manos llevan velas encendidas. En el medio de la cama donde está acostado el santo, se ve una hostia volando: se está trasladando desde el copón hacia el santo. En la hostia está dibujado el cuerpo de Cristo en la cruz. La hostia es seguida con la vista por los dos franciscanos que se encuentran del otro lado de la cama, con gesto de admiración. Un tercero es el que produce la unión de la narración cuando dirige su mirada hacia el pecho del santo, donde aparece aureolada la hostia con el cuerpo de Cristo.

El santo tiene una aureola doble alrededor de la cabeza. Sus manos están juntas en actitud de oración y la mirada se dirige hacia las manos del sacerdote y la hostia.

Los frailes que lo rodean son los Frailes Menores del Monasterio Franciscano de Lyon, donde fue llevado San Buenaventura cuando enfermó durante el Concilio. El cardenal que está hincado a su lado se puede identificar como Pierre de Tarentaise, Cardenal Obispo de Ostia y Arzobispo de Lyon, quien celebró la misa durante el funeral y el rey arrodillado a los pies de la cama, Jaime I de Aragón, "el Conquistador", el único monarca presente en el

Concilio de Lyon y que de hecho había regresado a España el 7 de junio, un mes antes de la muerte del santo.

Hay tres focos de luz que se detectan rápidamente. El primero es el central superior con la irrupción de la paloma; el segundo es el de la ventana, que aunque conserva una luminosidad particular (distinta de la general del cuadro), tiene un foco de luz propio ubicado detrás de la escena, así lo indican las pronunciadas sombras de los cuerpos de los tres personajes de la escena y en último término se encuentran dos focos externos y laterales: uno bajo que ilumina plenamente la figura del rey y el sacerdote y parcialmente a los franciscanos arrodillados detrás y el otro, izquierdo como el anterior, pero ubicado arriba y en diagonal; la cabeza del santo está rodeada por una aureola, sin destacar la luz sobre la cara, que permanece en penumbras.

Hay una insistencia en destacar la riqueza de las telas y las diferencias de las texturas. La humildad del talar franciscano en sus ropajes y en las mantas que cubren la cama, a diferencia de los ángeles con brocados, damascos y bordados de hilos de oro. La misma atención y cuidado está puesta en los ropajes de las dignidades religiosas de la escena: los encajes están pintados con primor en las mangas, en los bajos se destaca la suave textura del voile, de las sedas e incluso el metal de la armadura del rey.

En el dibujo de la figura hay líneas curvas y en el interior de los trajes hay un movimiento marcado por líneas

curvas cortas que es una de las grandes diferencias entre Luis y José, porque este último evita ese electrizante zigzag en blanco, con el que el padre trabajaba las luces.

En esta obra José Juárez utilizar el recurso de iluminar con el mismo color en menor grado de saturación (que también se vieron en otras obras). Los mejores ejemplos son la capa rojo violácea del cardenal y la azul del rey. Aunque también utiliza recursos arcaicos (me estoy refiriendo al **cangiamento** de los manieristas que construían las sombras con el complementario del color base), por ejemplo en el segundo ángel de la derecha que tiene el violín en la mano, hay un juego de luz con verde y rosa (como lo usaron Echave Orío y Luis Juárez). El juego de complementarios está muy marcado con los ángeles rojo y verde en cada extremo, tensión y equilibrio; rojo y verde en el cuerpo del sacerdote; verde y rojo en la escena de atrás en el dosel.

En cuanto a la composición, se hace notoria la organización en registros, la mitad del cuadro en vertical pasa por la paloma del Espíritu Santo, que es el centro y que coincide con la cara atónita del franciscano que ve pasar la hostia en su recorrido hacia el corazón del santo. En el fondo la escena se perfora con la narración de otro milagro del santo.

En este caso creo que es posible intentar una separación de las distintas manos que intervinieron en la obra. Por ejemplo, las caras del fraile de la izquierda del

santo; del santo de la tonsura; del rey, el fraile del centro y el primer fraile de la derecha son de la misma mano.

La cara del cardenal de la izquierda es de otra mano, más dura, rígido en contorno y con menor plasticidad interior. El fraile de la derecha atrás es de la misma mano que hizo las caras del segundo plano de la pintura del Beato Salvador de Horta (quizá tenga que pensar en Antonio Rodríguez).

Las nubes y la forma redondeada y rígida de construir el rompimiento, se relaciona con la pintura de Nuestra Señora de Constantinopla de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México.

Iconografía: Las representaciones aisladas de San Buenaventura son comunes después de su canonización en 1482, por promoción del Papa Sixto IV, él mismo franciscano. Un siglo más tarde, en 1588, otro papa franciscano, Sixto V, lo proclamó Doctor de la Iglesia, con el título de Doctor Seráfico. La claridad de la doctrina de San Buenaventura lo hicieron favorito de los teólogos de la Contrarreforma.

Las escenas con narraciones de su vida son raras. La serie más completa está en un grabado de Adriaen Collaert (Amberes, ca. 1560-1618) hecho por Pieter de Jode (Amberes, 1570-1634) donde se representa a San Buenaventura como Cardenal, rodeado por diez escenas de su vida y coronado

por el descubrimiento de sus reliquias en 1434. Iconográficamente, este ciclo narrativo del siglo XVI es excepcional. Puede ser visto como la primera ilustración importante de la vida de San Buenaventura y se corresponde con el renovado reconocimiento de su enseñanza entre los Frailes Menores por el Papa Sixto V, quien como ya se ha dicho lo elevó a la categoría de Doctor de la iglesia, además de ordenar la publicación de sus obras y fundar una cátedra con su nombre en la Universidad del Convento Franciscano de los Doce Apóstoles en Roma.

La vida de San Buenaventura, que era de conocimiento común para los franciscanos durante el siglo XVII, es menos conocida para nosotros. Nació en Bagnoregio, en Toscana, en 1221 o 1222. En su niñez fue curado de una enfermedad por la intercesión de San Francisco de Asís, quien se dice que le dio el nombre de Buenaventura (buena fortuna). Entró en la orden de los Frailes Menores en 1238. Viajó a Paris, donde se convirtió en un brillante alumno bajo las enseñanzas de Alejandro de Hales, padre de la escuela franciscana de teología. Fue Maestro de artes en 1234 y posiblemente en esa misma fecha pudo haber recibido el hábito de la orden. Después de haber terminado su muy celebrado comentario al Libro de las Sentencias de Pedro Lombardo, recibió la licenciatura y el doctorado en la universidad. Siguió enseñando Teología en la Sorbona y por su piedad, gentileza y humildad, en 1256 fue nombrado General de la orden de los Franciscanos. En 1260 codificó

para el capítulo de Narbona un nuevo conjunto de Constituciones, creando conventos de estudio que recibieron las dispensas de la regla de pobreza permitiéndoles tener libros. Su prestigio intelectual y su ascendiente en la iglesia lo ayudaron a restaurar la unidad de la orden. Recibió el capello cardenalicio de Albano en 1273. Al año siguiente, en 1274, murió repentinamente durante la celebración del Concilio de Lyon, destinado a aproximar y en lo posible, unir a las iglesias latina y griega.

El 7 de julio de 1274, el día siguiente a la cuarta sesión del Concilio, Buenaventura fue atacado por una severa enfermedad. Exhausto por exceso de trabajo, no pudo resistir el ataque. Sacudido por convulsiones, se cree sin embargo, que recibió la comunión milagrosamente, cuando la hostia entró directamente a su pecho. El papa fue quien administró la extrema unción, como atestiguaba una inscripción, todavía legible en 1733, sobre la puerta de la celda donde murió san Buenaventura, la noche del 14 de julio.⁴³⁹

En cuanto al tema de la obra, no es de los más representados de la vida del santo. En la serie que Francisco de Herrera el viejo y Francisco de Zurbarán hicieron para el Colegio de San Buenaventura de Sevilla, la

⁴³⁹ Enciclopedia de la Religión Católica y Jeannine Baticle, Zurbarán, The Metropolitan Museum of Art, New York, Distributed by Harry Abrams, Inc., New York, 1987, pp.86-87 y p.91.

novena pintura estaba dedicada a la comunión. La obra que representa La última comunión de san Buenaventura, hoy se encuentra en el Palazzo Bianco de Génova, Italia, por varios motivos se diferencia de la serie que Zurbarán hizo para el convento sevillano (fecha en 1629) y pudo haber pertenecido a la sacristía del mismo, aunque tiene diferente tamaño y hoy se atribuye a un oficial o al taller.

En ese momento San Buenaventura tenía 53 años, pero en esta pintura, como en las realizadas por Zurbarán, se lo representa con un rostro joven, de acuerdo a los grabados que ilustran las Crónicas Franciscanas, y probablemente quiera expresar la proverbial pureza angelical del santo.

32. NUESTRA SEÑORA DE CONSTANTINOPLA

Oleo sobre tela

200 x 161 cms.

sin firma

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Catedral de México, México, D.F.

Inscripción: A devosion de la Excma. Sra. marquesa de Leiva Virreina de esta Nueva España se colocó esta imagen de Nuestra Señora de Constantinopla, de la Villa de Madrid, Corte de su Magestad, Año de 1662.

Referencias: ANM, Mexico, D.F., Notario No.336,1637-1643, f.9; Sandoval (1938),p.95; Castro (1981),p.9; Sigaut (1986),p.150.

Cuando José Juárez realizó su testamento, mencionó entre sus deudores al virrey conde de Baños, por unas obras que había realizado, entre las cuales figuraba "una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla". En los documentos relativos al proceso que la viuda de José Juárez llevó contra el ex-virrey, figuran las declaraciones de oficiales y aprendices, quienes también hacían referencia a dicha pintura.

Antonio Rodríguez aseguró que " en su presencia arrollaron los lienzos de los retratos de los dichos señores virreyes que eran para enviarlos a España quedándose los dos de la Virgen de Constantinopla y el retrato del Duque de Fernandina..." Por su parte, Gaspar de Loa y Alvarado, declaró que José Juárez hizo la serie de retratos familiares en cuestión y "una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla y este lienzo se hizo dos veces, porque habiéndole hecho de cuerpo entero, habiéndolo visto el dicho señor Conde, mandó se hiciese de medio cuerpo, todos los cuales dichos lienzos costeó y acabó perfectamente el dicho Joseph Xuárez, el cual en compañía de este testigo se los llevó a Palacio y entregó al dicho señor Conde y arrollaron los lienzos para enviar a

España, menos la imagen de Nuestra Señora y el retrato del Duque de Fernandina..."

De estas declaraciones se concluye con claridad, que Juárez pintó dos imágenes de la Virgen de Constantinopla, una de cuerpo entero y otra de medio cuerpo, pero además que hubo algún entredicho entre el artista y el virrey, pues pintó la misma imagen dos veces, e incorporó solamente una, la de medio cuerpo, entre los adeudos del conde y por lo tanto infiero que ésta es la imagen que se quedó en la Nueva España, junto a la del Duque de Fernandina.

El testamento es de 1661 y la demanda de 1665 y curiosamente, en las declaraciones mencionadas, no se hace referencia a que la obra fue regalada en 1662 a la catedral de México. Pues sin duda, es la imagen de referencia la que se encuentra en la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la catedral Metropolitana, en el centro del cuerpo superior del retablo dedicado a Santa Rita de Casia.

Una cartela ubicada en el centro de la parte inferior del cuadro, lleva la siguiente inscripción :A devoción de la Excma. Sra. Marquesa de Leiva Virreina de esta Nueva España se colocó esta imagen de Nuestra Señora de Constantinopla. de la Villa de Madrid. Corte de su Magestad. Año de 1662. En un trabajo dedicado a esta capilla y a esta pintura en especial, adelanté la idea que relaciona este regalo con la desviación de la procesión de Corpus Christi del año de 1662 debido a una enfermedad de la virreina y el malestar que esto provocó entre las

autoridades eclesiástica y virreinal. En el trabajo de referencia, atribuí la obra a José Juárez, ante la evidente relación de los hechos y a pesar de las diferencias formales que la obra guarda con el global de la producción de José. Es innegable la intervención de un taller -las declaraciones además así lo indican - que explicaría las notorias diferencias.

Sin embargo, he dejado señaladas algunas coincidencias, como el tratamiento que se le dio al rompimiento de gloria, las nubes que lo forman y la rigidez del conjunto. Tratamiento que puede relacionarse con el que se da al mismo tema en La comunión de San Buenaventura.

Iconografía: ver Catálogo No.13

33. SAN FRANCISCO CONFORTADO POR UN ÁNGEL

Oleo sobre tela

Ex-Colección Reza Castaños. Paradero actual desconocido

Referencias: Tovar (1982), pp.297-98 y 304

Fue Guillermo Tovar quien dio la primera noticia sobre esta obra y publicó una fotografía de la misma. En su obra México Barroco, escribió sobre este cuadro: "esta obra llena de colorido y espiritualidad es, por el gran aliento de su composición, uno de los más importantes de cuantos se realizan en la época colonial; los arcángeles -uno de ellos

tocando un laúd- son de lo más extraordinario que produjo la pintura mexicana del siglo XVII".

Lamentablemente no he podido ver esta pintura y por lo tanto, la conozco solamente por fotografías. Es innegable la relación con otras obras de Juárez, tanto por el tipo del santo, como por los ángeles que lo acompañan. También es de lamentar que Guillermo Tovar, que aparentemente vio la obra, no de más información sobre la misma.

En el catálogo de la exposición Arte y Mística del Barroco se presentó una obra del mismo tema de autor anónimo de la Pinacoteca de La Profesa. Clara Bargellini observó que el modelo iconográfico para esta obra y la de Juárez, parece ser un grabado de Lucas Vorsterman, basado en una obra de Gerard Seghers.⁴⁴⁰

Iconografía: ver Catálogo N° 20. En realidad este tema está identificado dentro del segundo ciclo iconográfico franciscano o tridentino, como El concierto angélico o san Francisco consolado por la música de un ángel violinista, o San Francisco confortado por un ángel.

El tema tiene origen en un texto de san Buenaventura. Generalmente se representa a san Francisco estigmatizado, quien se incorpora un poco de su lecho de enfermo, para escuchar la música de un violín ejecutado por un ángel. La melodía era tan suave que parecía que el alma se le iba a

⁴⁴⁰ Cfr. Arte y Mística del Barroco, Cat. N°90, p.316.

salir del cuerpo. Cristo se le apareció bajo la forma de un cordero que salta sobre su cama.

Este tema se relaciona con la aparición del ángel durante la Oración en el Huerto de los Olivos y se popularizó a fines del siglo XVI. Las representaciones del tema que se conocen de fines del siglo XVI son los grabados de Sadeler y Galle de 1595, del cuadro de Francesco Vanni ahora perdido, Francisco Ribalta, de 1625, en el Prado; Murillo de 1646 en la Academia de San Fernando, cuadro que formó parte de la serie del claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla. Todos los cuadros de la serie llevaban inscripciones y aunque muchos las han perdido, éste la conserva: Martirio Dulce, Gloria Repetida, / Llagado siente el seraphin humano, / En su mortal dolor halla la Vida/ En su Tormento gozo soberano, / Crece el amor y en una y otra herida/ anima incendios de su ardor Ufano, / Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliento/ De un Ángel la Dulçura y instrumento ⁴⁴¹

34. SAN LORENZO

Oleo sobre tela

120 x 92 cms.

Sin firma ni fecha

⁴⁴¹ Cfr. L. Réau, op.cit., vol.III-1, p.532 y Diego Angulo, Murillo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981, vol. III, lam. 7 y vol.II, p.5

Estuvo en el Museo Regional de Morelia, Michoacán. Colección INBA. A pesar de los esfuerzos realizados no pude localizar su actual paradero.

Referencias: Kubler y Soria (1959), p.393; Obregón (1964), p.13

Sin más comentarios que el de decir que atribuye a Juárez una serie de pinturas y sus localizaciones, Soria le adjudicó este San Lorenzo.

Al tratar el asunto de la obra de Zurbarán en México, Obregón clasificó a este San Lorenzo entre " las pinturas atribuidas o atribuibles a Zurbarán". El cuadro, que le parece de excelente calidad, podría proceder, según este autor, del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús.

Presenta al santo diácono de pie, con una dalmática roja bordada en oro. En una mano sostiene el libro, con la otra se apoya en la parrilla de su martirio. La pintura es magnífica, el modelado de la figura, en tonos oscuros sobre el fondo claro del paisaje, el blanco del alba, sus encajes, los rojos de la dalmática están tratados magistralmente. La cara tiene una fuerte individualidad, podría decirse que es un retrato.

Se puede relacionar con el San Lorenzo del Museo del Ermitage (Soria 117- Guinard 225) aunque en el de Morelia el santo no levanta los ojos al cielo sino que contempla fijamente al espectador.

Vi al San Lorenzo en el Museo de Morelia hace muchos años y lo que escribo está tamizado por una memoria que se apoya en la fotografía. El cuadro es de tamaño natural y

recuerdo que me impactó visualmente la gran figura plantada en un espacio sin más referencias.

Considero importante para mantener la atribución, las observaciones de algunas características plásticas que se relacionan con la obra global de José Juárez. La dalmática del santo está pintada con el mismo cuidado que la de la Adoración de los Magos de la PVSD. Las manos son cuidadas y expresivas, con dedos de forma piramidal y articulaciones muy marcadas. El dibujo de la cara es de rasgos finos y está pintada con una carga de morosidad en el movimiento curvo del pincel, que recuerda directamente otras caras del mismo pintor. La luminosidad muy generalizada de la obra sería un punto un tanto discordante, pues reclama la atención la ausencia de algún juego de contrastes lumínicos. Sin embargo, esta forma de trabajar la luz enfatiza el sentido escultórico de la figura.

Sin embargo, no puedo menos que decir que estas observaciones necesitan confrontarse con las que pueda realizar in situ, cuando logre saber dónde está ahora la pintura.

Iconografía: san Lorenzo nació en Aragón, España. Había sido ordenado diácono por el Papa Sixto II quien también le confió el cuidado del tesoro de la Iglesia. Por este motivo fue aprehendido por el emperador romano Decius, quien reclamaba la entrega de dicho tesoro. A Lorenzo no le quedaba nada, pues lo había entregado todo a los pobres. El

emperador ordenó azotarlo y por fin, tenerlo desnudo sobre una parrilla.

Este suplicio está desprovisto de toda verosimilitud, pues no era tradición romana poner a los condenados sobre una parrilla. Su culto se desarrolló de una manera especial en España e Italia. En España, la victoria de San Quintín coincidió con el día de su fiesta y el rey Felipe II lo convirtió en un santo nacional y le consagró el monasterio de El Escorial a manera de ex-voto. En Italia fue muy popular como patrono de Lorenzo de Medicis. Fue protector de los pobres, los bibliotecarios y los bibliófilos e invocado contra el fuego y los incendios.

Lleva un libro y una cruz procesional porque llevar la cruz y guardar los evangelios era tarea de los diáconos. También forma parte de sus atributos una bolsa o cáliz lleno de monedas de oro. Pero sin duda su atributo más característico es una parrilla, instrumento de su martirio.⁴⁴²

35. EL MARTIRIO DE SAN LORENZO

Oleo sobre tela

500 x 329 cms.

Sin firma

⁴⁴² . Enciclopedia de la Religión Católica y L.Rèau, op.cit., vol.III-2.

Procede de la iglesia de San Lorenzo, México, D.F.

PVSD, México, D.F.

Referencias: Rodríguez Prampolini . (1964), vol.3, p.122; Revilla (1893), pp.124-25; Alvarez (1914), p.273; Toussaint (1948), p.114; Angulo (1950), vol.II, pp.411-12; Kubler y Soria (1959), p.310; Tovar (1982), p.298; Burke (1992), p.46

Este cuadro se encontraba ubicado en la pared oriente de la escalera del convento de San Lorenzo y cuando se realizaron las obras para adaptar el edificio a su nueva función de sede de la Escuela de Artes y Oficios, según el proyecto que el arquitecto Alvarez había hecho en 1878, la pintura tuvo que ser cambiada de lugar. El mismo arquitecto Alvarez escribió cómo interesó al ministro de Instrucción Pública, Protasio Tagle, para lograr que el cuadro no se perdiera. El Director de Pintura de la Academia de Bellas Artes, Salomé Pina, fue a ver la obra y encargó su traslado a la Academia. El conservador y restaurador de la misma, Vicente Huitrudo, fue el responsable de colocarlo en la Biblioteca de esta institución.

Allí fue donde lo vio Felipe S. Gutiérrez, quien al comentar la Exposición de Pintura de 1881, le dedicó elogiosos comentarios. Luego de describirlo, analizando sus valores artísticos, señaló cierta relación con la obra La muerte de santa Tecla, del Guercino, que se encuentra en el Museo del Capitolio de Roma, pero, dice Gutiérrez "nos

atrevemos a pensar que acaso tiene éste trazos más varoniles y mejor pintados que el de aquel autor". Buscando más relaciones con la pintura europea, encontró que

el santo y algunos de los angelitos podrían haber pasado por obras de Guercino y en el centurión y las cabezas que agrupan tras él, se mira la enérgica mano de Ribera; en el hombre que conduce a cuestas un tercio de leña, está patente el sentimental pincel de Van Dyck, por esa ternura y suavidad de colorido y el resto de las figuras hace creer que fueron ejecutadas por artistas italianos del siglo XVI.

En el mismo lugar lo vio Revilla, quien anotó la atribución a José Juárez, aunque realizó un llamativo comentario: "el realismo que se advierte en José Juárez lo tomó del pintor Diego Becerra, que vino de España en el último tercio del siglo XVII". Parece evidente la confusión entre los dos personajes homónimos: el que muere en Puebla en 1628 y el que profesó como franciscano el 6 de enero de 1640, con novicio de Vetancurt.⁴⁴³ Sin embargo, la contemporaneidad de ambos artistas hace muy llamativa la referencia.

Manuel Toussaint consideró que esta obra, junto con El calvario de La Profesa y La adoración de los pastores de la Academia de Puebla, caracterizan la segunda modalidad plástica de Juárez, "más valiente, más ruda y amplia".

⁴⁴³ Bernardo Olivares Iriarte, Album artístico 1874, Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, nota 179, p.147

Cuando Diego Angulo conoció la obra, tampoco dudó en atribuirle a Juárez

la historia con el martirio del santo sobre la hoguera era muy a propósito para ser interpretado por un tenebrista y Juárez concedió a la violenta iluminación de su cuerpo en la oscuridad de la noche toda la importancia que el asunto y su formación permitían esperar.

Angulo relacionó la obra con Zurbarán: "como sucede en las creaciones zurbaranescas, en esa gran superficie del lienzo todo quiere ser grande", también encontró similitud con las composiciones sevillanas de este tipo del primer tercio del siglo XVII, donde "el rompimiento de gloria invade buena parte del lienzo, agobiando la escena principal que se desarrolla en tierra". En cuanto a la composición, según Angulo sí Juárez

no se inspiró en el mismo modelo que Roelas en su Martirio de San Andrés, acaso una estampa, conocería el célebre cuadro, bien directamente o por algún dibujo. La distribución de las masas, la manera de concebir el fondo de gloria, el grupo de los jinetes de la izquierda y el de los dos que están más abajo aparecen en el gran lienzo del Museo de Sevilla. El martirio de san Lorenzo se diría la interpretación tenebrista de los sueños veronesianos del pintor hispalense.

Tampoco Soria tuvo dudas acerca de la filiación de la obra y analizando el total de las pinturas de Juárez, escribió:

la más grande, El martirio de san Lorenzo, está compuesta de acuerdo con la fórmula introducida en

Sevilla por Roelas y continuada por Zurbarán, a quien se puede incluso adscribir los ángeles músicos sobre el balcón de nubes.

No solamente Roelas resuena en esta obra, según Tovar, sino también "los artistas posteriores a Vázquez..." aunque lamentablemente no hace mayores comentarios sobre este tema.

• Marcus Burke no discute la atribución de esta pintura a José Juárez pues afirma que

aunque [...] no está firmada ni documentada, su atribución a José Juárez es absolutamente correcta. Los aspectos sevillanos son nuevamente evidentes en la obra, con una afinidad especial con la obra de Juan de Roelas (La crucifixión de San Andrés en el Museo de Bellas Artes) [de Sevilla] y con las pinturas de Antonio Mohedano en la iglesia jesuita de la universidad. El juego de la luz plateada -en especial la que cae sobre el soldado en armadura del extremo izquierdo, o la que cae sobre el ángel con arpa en la parte superior derecha - nos recuerda las obras del maestro del barroco italiano Guercino. Esto es seguramente circunstancial, aunque las obras de Guercino se reunieron en España.

Si esta pintura se encontró en la iglesia de San Lorenzo, es posible suponer que se hubiera pintado para la misma. En 1644 se construyó una iglesia pequeña para que diera servicio mientras se construía la otra. La nueva iglesia se fabricó a costa de los bienes de Juan Fernández de Río Frío, de quien era albacea el Bachiller Juan de Chavarría. Luego de ver la planta de la iglesia y el lugar donde se levantaba, el cabildo de la catedral metropolitana, autorizó en ese mismo año, la colocación de la primera

piedra.⁴⁴⁴ La iglesia del convento de San Lorenzo se bendijo el lunes 11 de julio de 1650, con la asistencia del arzobispo y la bendición del doctor Pedro de Barrientos. Con una solemne procesión, la iglesia de San Lorenzo fue dedicada el sábado 16 de julio de 1650.⁴⁴⁵

Análisis: me interesa señalar la relación que encuentro con la obra del mismo tema pintada por Rubens, que a la vez está basada en El martirio de San Lorenzo de Tiziano, de la cual hay tres versiones diferentes. Dos de ellas, la de la iglesia de los jesuitas en Venecia y la del Escorial, pueden haber sido vistas por Rubens.

La tercera versión es un grabado de la obra de Tiziano hecho por Cornelis Cort. Esta es la que me interesa especialmente para este cuadro, porque hay una gran relación entre los ángeles de Cort y el que está de pie detrás de San Lorenzo. Sin embargo, en el grabado de Cort, detrás del santo está un hombre viejo y fuerte que lo detiene de los brazos. Esta es una de las diferencias iconográficas importantes: en las versiones de Tiziano y sus derivadas, san Lorenzo tiene el cuerpo retorcido por el movimiento, hay una cierta resistencia al suplicio. En cambio, en la versión de México, la actitud del santo es

444 ACMe. Actas capitulares. Sesión del 15 de abril de 1644, f.342v y 22 de abril de 1644, f.345 v.

445 Gregorio M. de Guijo, Diario 1648-1664, México, Editorial Porrúa, 1986, pp.112-13

muy tranquila, más aún que en la versión que también se relaciona con Tiziano, y también está en la colección de la Pinacoteca, de Andrés de Concha. El grabado de Cort está fechado en 1541 y fue dedicado a Felipe II. Las figuras principales en el primer plano siguen la composición de la versión de Venecia, mientras que la parte superior sigue la versión de El Escorial. Sin embargo, cierta simplificación en el fondo, hace suponer a los críticos, la existencia de un dibujo preparatorio de Tiziano.⁴⁴⁶

El grabado que hizo Lucas Vorsterman de la pintura de Rubens, está fechado en 1621 y la pintura se considera de alrededor de 1615 o 1612. La composición y las figuras tienen la calidad plástica y monumental y la fría coloración local que son típicos de la pintura de Rubens, del período alrededor de 1615.⁴⁴⁷

Iconografía: Ver Catálogo N°35

36. REY DE BURLAS

Oleo sobre tela

327 x 600

446 Harold Wethey, The paintings of Titian, London, Phaidon, 1969, p.140

447 Hans Vlieghe, Saints, Vol.VIII-2, en Ludwig Burchard, Corpus Rubenianum, London New York, Phaidon, 1973, pp.107-109, fgs. 71, 72 y 73.

Sin firma (?)

Capilla de Reliquias de la Catedral de México, D.F.

Referencias: Sandoval y Ordóñez (1943), p.40; Velazquez Chávez (1939), p.234 y Vences (1986), p.349

Desde antes de 1667 había en la capilla de las Reliquias y del Santo Cristo de la Catedral de México, varias pinturas dedicadas a temas pasionarios: los del muro izquierdo de José de Villegas y los del muro derecho atribuidos de José Juárez.

En el estudio que los canónigos Sandoval y Ordóñez dedicaron a la Metropolitana, consignaron un medio punto con el tema de la Crucifixión de José de Villegas y otro con el tema del Prendimiento de José Juárez. Los dos medios puntos fueron restaurados por A.M.Casas en 1923.

En el estudio que realizó sobre esta capilla, Magdalena Vences concluyó que el tema identificado como del pincel de José Juárez, no es El prendimiento, sino El Rey de Burlas y que así como en el otro medio punto se conserva la firma de Villegas, en éste no aparecen rastros.

Análisis: ya no es sorprendente ver una relación tan directa entre una pintura y una fuente. También ya se ha sacudido el prejuicio de pensar que semejante dependencia desmerecía la obra de un pintor, especialmente desde que se fueron encontrando las fuentes grabadas para los pintores

europeos tan importantes como Zurbarán. Más que una forma censurada, se comenzó a entender un procedimiento que se había juzgado anacrónicamente, es decir se le habían aplicado las categorías más contemporáneas de originalidad que en ese momento no tenían la misma vigencia.

Es obvio que el resultado es ecléctico: cómo no va a serlo si utilizando diferentes estampas, estaba también copiando diferentes formas de entender y representar la realidad en distintos momentos. El resultado es anacrónico, ecléctico, sorprendente...

Lo que sí puede asegurarse es que José Juárez sabía pintar: los cinco sayones que rodean a Cristo, vestidos de acuerdo a la moda del siglo XVI, con calzones acuchillados, tienen los rostros y los gestos típicos con los que el arte del norte de Europa representó a los judíos: perfil de nariz afilada y ojos saltones, bocas con gestos de sorna, actitudes amenazantes.

Cristo está en el centro, atado a la columna, con los ojos vendados, descalzo e indefenso, vestido con una larga túnica roja. Delante de él, dos de sus torturadores están arrodillados, uno mira hacia el espectador y el otro hacia Jesús. El de la derecha, el que nos mira, lo señala burlonamente. El de la izquierda, el que lo mira, dirige hacia él su brazo en actitud de amenaza.

A ambos lados de Jesús, otros dos torturadores están de pie. Uno le sostiene la cabeza y va a pegarle, el otro tiene un brazo levantado. Además de la violencia de la

escena (un hombre atado y vendado y un grupo que lo golpea) hay un tono oscuro, una tenebra generalizada, que aumenta la tensión.

En el lateral izquierdo, un hombre parado y apoyado contra una pared, observa la escena. En el ángulo inferior derecho, hay dos medias figuras, una de ellas totalmente de espalda y la otra de perfil: ésta es extraña, con una pronunciada calva y pelo largo blanco y largo que vuela quién sabe movido por qué viento.

Toda la escena recibe luz de una ventana que no puede verse, en el lateral superior izquierdo. Fuente de luz que cae sobre la columna y sobre los marcados perfiles de los personajes. En el lateral superior derecho, se abre un espacio, donde se está desarrollando una escena que por el momento no puedo identificar.

Iconografía: según Louis Rèau, hay dos procesos de Jesús, uno judío y otro romano o lo que se podría considerar el proceso religioso y el proceso político. Jesús compareció ante las dos jurisdicciones, la del Sumo Sacerdote Caifás y la del Procurador romano Poncio Pilatos. El Sanedrín lo condenó como blasfemo, por haber dicho que era el Mesías, el hijo de Dios. En el Pretorio, fue inculpado como agitador por ser llamado rey de los judíos. Este doble procedimiento se explica por el régimen político de Judea, que se había convertido en provincia romana.

La flagelación o Cristo atado a la columna, forma parte del proceso político de Jesús y se narran en los evangelios de Mateo (27,26); Marcos (15,15); Lucas (23,16) y Juan (19,1). Aunque los cuatro evangelistas mencionan la flagelación, son bastantes lacónicos en sus textos. Sin embargo, el arte católico ha desarrollado este tema con una enorme riqueza.

La flagelación era siempre, como lo atestiguan el historiador Josefo y el filósofo alejandrino Filón, el prelude de la crucifixión. Según la ley romana, el reo debía estar parado y según la ley levítica, acostado, aunque a Cristo se lo flageló de pie. Hasta el siglo XII se lo representaba cubierto con una túnica larga, que se reemplazó por un paño que permitía ver la piel y la carne lastimadas por los golpes. Golpes que en principio se consideraron cuarenta, como lo prescribía la ley mosaica. Pero hacia fines de la Edad Media y bajo la influencia de las Revelaciones de Santa Brígida, se acentuó la crueldad del suplicio.

Cristo está atado a una columna. Había dos columnas de la flagelación: una en la capilla de los Franciscanos en la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalem, cuyo fragmento medía 70 centímetros, conocida por los peregrinos a Tierra Santa y por quienes participaron en los Cruzadas. La otra, se encontraba en la iglesia de Santa Praxedes en Roma y había sido llevada por el cardenal Giovanni Colonna, era baja, en total tenía sesenta centímetros de alto y tenía

forma abalaustrada. Después del Concilio de Trento, reemplazó a la anterior.

Los torturadores generalmente son tres y rivalizan caricaturescamente, en brutalidad. Llevan flagelos en las manos y generalmente están vestidos, aunque durante el Renacimiento en Italia, los artistas no pudieron evitar la tentación de mostrar los músculos en movimiento y en muchos casos aparecen con muy poca ropa o hasta desnudos.

La flagelación tuvo lugar sin testigos, solamente estuvieron Jesús y sus torturadores. Sin embargo, la búsqueda del patetismo y de los acentos dramáticos, incitaron a aumentar el número de personajes participantes. Estos espectadores - cuya presencia no está atestiguada por los evangelios - fueron elegidos arbitrariamente. Algunos artistas como Duccio o los hermanos de Limburgo, en las Ricas Horas del Duque de Berry, muestran a Jesús flagelado en presencia de Pilatos.⁴⁴⁸ En el caso de esta obra, se optó por el modelo de los cuatro torturadores y la presencia de testigos en la escena.

37. ENCUENTRO DE JESUS CON LAS SANTAS MUJERES

oleo sobre tela

326 x 233 cms

Sin firma

448

Cfr. L.Rèau, *op.cit.*, vol.II-1, pp. 451-459

Capilla de Reliquias, Catedral de México, México, D.F.

Referencias: Vences (1986), p.349

Así como en algún momento se había adjudicado la autoría del medio punto inmediato a esta pintura a José Juárez, nada se dijo de los otros lienzos colocados alrededor del retablo. Sin embargo, Magdalena Vences le atribuyó al mismo pintor esta pintura y La Oración en el huerto que

muestran la calidad pictórica y formas de expresión de José Juárez; por un lado, el tono afligido de la expresión de los rostros y la actitud armoniosa de las bien trabajadas manos, por el otro, la composición de algunas cabezas y rostros, posturas y en general, el color y tratamiento de los paños.

Análisis: las pinturas terminan en líneas rectas, sin adaptarse al retablo, pero dejan un espacio libre que coincide con el remate. Esto permite suponer que el retablo ya estaba en la capilla cuando se encargaron las pinturas y el pintor tuvo que adaptarse al espacio o que se hicieron en el mismo momento, lo que parece más dudoso por el fechamiento del retablo.

La figura de Cristo aparece al centro de la composición. Su figura es monumental, está vestido de rojo y el manto es azul. La mano derecha bendice y la izquierda reposa sobre el manto. Cristo está parado en un interior, frente a una columna que divide interior y exterior, éste,

con un paisaje azuloso, del otro lado, en el interior, una ventana de medio punto y rejas, rompe el bloque oscuro del fondo.

Las cuatro mujeres están arrodilladas frente a la figura de Jesús: la que parece ser la Virgen María, en primer plano, lleva vestido rojo y manto azul que le cubre la cabeza; de las tres, una mira hacia afuera del cuadro y las otras dos a Cristo.

La imagen de Cristo es preciosa: generalmente me niego a utilizar este vocabulario en las descripciones, porque suena a cursi, viejo y vacío: pero, ¡qué fantástica imagen! Es un Jesús joven, monumental, sobrio, está con el grupo pero al mismo tiempo está aislado. Esto no es una sensación, es una creación visual: las mujeres que comparten el primer plano con la figura de Cristo, están arrodilladas, forman un bloque separado y el grupo de hombres que se encuentra detrás de Jesús, de pie, forma otro grupo que tiene una dinámica propia. Hay una gran diferenciación de edades, de tipos físicos, de movimientos y gestos. El primero del grupo, desde la derecha, es San Pedro, característicos pelo y barba blancos, sobrio y magnífico en su sobriedad; a su lado, quizá san Juan, joven con expresión suave y afligida, otras dos cabezas pueden diferenciarse claramente del resto: un joven sin barba y otro viejo también de pelo y barba blancos. Hacia atrás se reconoce un grupo, pero no pueden identificarse los personajes.

La imagen de la Virgen está muy cuidada: el gesto de aflicción se refuerza con la forma en que se unen sus manos. En la forma de hacer los párpados, los ojos, las cejas, tanto en esta figura como en los rostros de los personajes jóvenes del grupo del fondo, hay un eco fuerte, muy fuerte aún, de Luis Juárez. Si Luis murió en 1639, es bastante lógico suponer que José se hizo cargo de su taller y comenzó a contratar obra. ¿Qué habrá hecho primero para la catedral? ¿El arco de 1640 o estas pinturas de la capilla de las Reliquias? Lo que creo es que no es el José Juárez maduro del San Alejo o de los Santos Justo y Pastor o La Adoración de los Magos, aunque aquí ya hay mucho de lo que luego va a mostrar.

¿Por qué supongo que esta obra es temprana? Luis Juárez murió en 1639 y su hijo José se hizo cargo del taller desde 1640 y comenzó a trabajar de manera independiente. Quizá sea posible suponer que el joven maestro estaba un poco más libre de acercarse a las novedades que en esta década están representadas por los envíos del taller de Zurbarán y por la llegada de las novedades sevillanas "en directo" por medio de Sebastián López de Arteaga. Esta permeabilidad hacia las novedades se evidencia en la monumentalidad de las figuras, su aislamiento psicológico, el uso de una pantalla arquitectónica así como de un elemento estructural -la columna - para enfatizar el contraste lumínico. Esta forma

de contruir el discurso plástico era "moderno" en la cuarta década novohispana.

En relación con esto último, yo afirmaría que José Juárez elige o se siente más cómodo en la pintura del Encuentro de Jesús con las santas mujeres y que hace una concesión al oficio aprendido en La oración en el huerto. En realidad ninguna de las dos pinturas rompe con ninguna de las convenciones de la plástica de su época. Pero sí es posible suponer que en El encuentro..., se está frente a un planteamiento lumínico y espacial similar al que Zurbarán contemporáneamente estaba utilizando en Sevilla.

Iconografía: según Rëau, las apariciones de Cristo resucitado o Cristofanías, localizadas unas en Judea, otras en Galilea, fueron inventadas y multiplicadas por la apologética cristiana para confirmar la realidad de la Resurrección. Son el complemento de la Resurrección, aunque la vaguedad e incoherencia de los relatos transmitidos por los evangelios canónicos y apócrifos prueban que no se ha establecido ni la naturaleza, ni el lugar y la fecha, ni el número y el orden de sucesión de las apariciones.

De acuerdo a algunos de los relatos, sería necesario admitir que Cristo resucitado había cambiado de apariencia, porque tanto Magdalena como los discípulos de Emaús, no pudieron reconocerlo a primera vista, y lo tomaron por un jardinero o un peregrino.

Las Escrituras retuvieron dos concepciones de Cristo resucitado que lógicamente se excluyen. Para san Pablo, Jesús vencedor de la muerte, se convirtió en un ser celeste, un puro espíritu; se remontó al cielo el mismo día de la Resurrección y desde ahí volvió a la tierra. Por el contrario, según las Actas de los Apóstoles, Jesús retoma su existencia carnal durante 40 días, después de los cuales parte en la Ascensión. Por una parte es el cuerpo inmaterial que no se puede tocar (Noli me tangere) y por otro el cuerpo que Tomás es invitado a tocar (tange latus). La prohibición y la autorización.

Según el evangelio de Marcos (16,7) cuando las Santas Mujeres iban a embalsamar el cuerpo de Jesús, el ángel les dijo que Cristo las esperaba en Galilea. En realidad es otra de las contradicciones relacionadas con las apariciones: Jerusalén o Galilea. Según el lugar, Réau considera dos series de apariciones. Las de Jerusalén son las de las mujeres; las de los peregrinos de Emaus; a los Once y a santo Tomás. Las apariciones en Galilea, son las de los apóstoles en el lago de Genezareth o de Tiberíades, con episodios como la pesca milagrosa; Cristo aplaca la tempestad; la desconfianza de san Pedro y la Transfiguración.

La aparición de Cristo a su madre, no se encuentra ni en la Biblia ni en los Evangelios apócrifos, pues es una invención de la Leyenda Dorada, que nació bajo el impulso

del sentimiento popular que no podía entender que Cristo no viera a su madre después de haber resucitado.⁴⁴⁹

Se había pensado que la fuente de este encuentro eran Las meditaciones del pseudo-Buenaventura, donde la entrevista se describe con minuciosidad, pero según Rêau, su origen es más antiguo y debe buscarse en Bizancio. Un teólogo bizantino, G. Palamas, sostuvo que sólo la madre de Dios obtuvo la gracia de tocar sus pies. Esta creencia se popularizó a fines de la Edad Media por medio del teatro de los Misterios. El mismo arcángel Gabriel encargado de anunciar el nacimiento de Cristo, era también el encargado de anunciar su Resurrección.

La Contrarreforma hizo de esta tradición, un artículo de fe. La aparición de Cristo a su madre es el tema de una de las meditaciones propuestas por Ignacio de Loyola en sus Ejercicios Espirituales, aunque en la propuesta ignaciana solamente figuran Cristo y su madre y toda la reflexión se centra en la alegría.⁴⁵⁰

Según el evangelio de san Mateo, las dos mujeres a las cuales se les apareció Jesús eran María Magdalena y la otra María (María Jacobe) (Mt.28,9). Pero como según Marcos y Juan, sólo se le apareció a Magdalena, se trató de resolver

449 Cfr. Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada, Vol.1, pp.227-235

450 Luis González S.I., Ignacio Iparragurre S.I., Ejercicios Espirituales. Comentario pastoral. Madrid, BAC, 1965, pp.583-84

esta contradicción suponiendo que las dos santas mujeres eran las dos medio hermanas de la Virgen, María Jacobe y María Salomé. Pero la laxitud de la tradición evangélica dejó gran libertad a los artistas. Es por eso que el número de las Santas Mujeres varía de 2 a 4.⁴⁵¹

38. LA ORACION EN EL HUERTO

Oleo sobre tela

326 x 233 cms

Sin firma

Capilla de Reliquias, Catedral de México, México, D.F.

Referencias: Vences (1986), p.349

Análisis: la imagen de Cristo está en el centro de la composición, arrodillado frente al ángel que le ofrece el cáliz. En la cara lleva la expresión del sufrimiento propio de la escena: Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz. Una mano sobre la otra, las cejas levantadas y la mirada suplicante que se dirige hacia el ángel.

Este ángel es como una firma de José Juárez: muy blanco, de mejillas sonrosadas, cabello rubio rizado, está arrodillado y le ofrece el cáliz con ambas manos. Está vestido con una túnica verde y un paño rojo ondea alrededor de su cuerpo, mientras asoma otra falda larga de color

⁴⁵¹

Cfr. L. Réau, op.cit., vol.II-1, pp. 551-559

morado que apenas deja ver los dedos del pie. Como alguno de los ángeles de La aparición de la Virgen a san Francisco de la Pinacoteca Virreinal, éste tiene las alas multicolores.

Cristo está vestido con los tradicionales colores rojo y azul, sangre y cielo, pasión y espíritu. A diferencia de Encuentro con las santas mujeres, en esta obra la luz proviene del rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo, desde un espacio dorado, limitado por nubes de trazo muy duro. En el ángulo superior derecho, asoma la luna entre nubes, creando una discreta luz natural (muy discreta, si se compara con la sabia iluminación que Echave Orio hizo en el cuadro del mismo tema que está en la Pinacoteca Virreinal).

Otra diferencia importante en esta versión es que los apóstoles no están dormidos atrás o a un costado de Cristo, sino que ocupan el primer plano de la composición: parece evidente el tener que reflexionar sobre su sueño, su falta de solidaridad con la situación por la que está atravesando Jesús, su ignorancia y por supuesto, la soledad y el sufrimiento de Cristo.

Hay un interesante juego de colores primarios y complementarios en los ropajes de los tres personajes:

azul	verde	azul
amarillo	rojo	morado

En todos los personajes hay una intervención dramática de la luz: de alguna manera, era la forma conocida y

aceptada - la tradición - de representar el drama del huerto de los olivos.

Iconografía: el combate interior de Jesús en el Huerto de los Olivos, está narrado en los tres Evangelios Sinópticos. La palabra agonía, con la que se describe, en griego significa lucha, y no tiene el sentido habitual de lucha física contra la muerte, sino de agonía moral.

Los evangelios de Mateo (26,36-46); Marco (14,32-42) y Lucas (22,39-46) concuerdan en lo esencial, aunque presentan algunas variantes que se reflejan en la iconografía. Según Lucas, Cristo estaba arrodillado, mientras que según Mateo y Marcos, estaba prosternado, con la cara contra la tierra.

La iconografía puede separarse en tres episodios: el ruego de Jesús; Jesús reconfortado por un ángel y el sueño de los discípulos. Estos tres episodios generalmente se reúnen en una sola representación, como en este caso.

En el medio, arrodillado, (siguiendo la versión de Lucas) aparece Jesús implorando ante el miedo al dolor físico y la muerte, tentación finalmente más fuerte que el hambre, la ambición o la avaricia, con las que el diablo había tentado a Jesús en el desierto.

En un ángulo, aparece un ángel que le muestra a Jesús un cáliz, metáfora del sufrimiento que debe beber como una copa, hasta el final. San Lucas menciona la aparición de un ángel, que generalmente lleva una cruz, aunque luego se la

reemplazó por un cáliz, como el que recibía la sangre de Cristo en la cruz. Artistas como Mantegna y Durero sustituyeron el cáliz por instrumentos de la pasión.⁴⁵²

Los discípulos preferidos de Jesús eran quienes lo acompañaban en el Huerto de los Olivos: Pedro, Santiago y Juan, que son los que aparecen durmiendo mientras Jesús rezaba.

39. SAN AGUSTIN

Oleo sobre tela

139 x 107 cms.

Sin firma

MUNAL, INBA, México, D.F.

Referencias: Toussaint (1934), pp.99-100; Ruiz Gomar (1987), pp.306-7; Cuadriello (s/f), p.7

Cuando Manuel Toussaint realizó el Catálogo de la sección colonial del Museo Nacional de Artes Plásticas, recogió la tradicional atribución de la obra al pincel de Luis Juárez, para desecharla con seguridad.

En el magnífico estudio que Rogelio Ruiz Gomar dedicó al pintor Luis Juárez, concluyó que este cuadro no es de ese artista

pero sí de algún pintor de la segunda mitad del siglo XVII, [...] el estilo barroco ha extendido sus cartas de

⁴⁵²

Cfr. L.Rèau, op.cit., vol.II-1, pp. 427-430

presentación. La escena se ha tornado más pesada; el dibujo aparece ahora más firme, no obstante lo cual de ninguna manera podría decirse que es más lineal; el colorido es menos vivo pero mejor contrastado y las telas muestran un trabajo que les confiere una mayor naturalidad.

Con respecto a la llamativa figura del ángel, Ruiz Gomar advirtió la evidente relación con Luis Juárez, pero señaló claramente las diferencias, en especial en las telas, "que evidencian una mano bien adiestrada y con la lección bien aprendida del modo zurbaranesco que legara a estas tierras el gran pintor de mediados de esa centuria Sebastián de Arteaga..."

En el mencionado estudio Ruiz Gomar atribuyó esta pintura de San Agustín al pincel de José Juárez. La atribución se comparte plenamente.

Pienso en José Juárez -escribió Ruiz Gomar - por la refinada calidad de la obra, y porque el tipo del ángel recuerda bastante a los que este gran pintor trabajó en algunos de sus cuadros

Curiosamente, sin mayores explicaciones, tres investigadores del Museo Nacional de Arte atribuyen la pintura a Antonio Rodríguez en una publicación del mismo museo:

comparten [el] mismo lenguaje dos pinturas de Antonio Rodríguez en las que aparecen San Agustín y Santo Tomás de Villanueva [...] por cierto dos obras hermanadas tanto por su autoría como por el propósito de subrayar dos momentos claves en la historia de la Iglesia [...]

Análisis: El santo está sentado frente a un escritorio cubierto con un paño verde, donde hay un tintero y varios libros. También hay libros en el piso. Con la mano derecha sostiene una pluma y con la izquierda mantiene abierto un libro, atributos que indican su calidad de escritor. Lleva una gran cruz de oro y piedras preciosas colgada al cuello, que cae sobre el pecho y la mitra que señala su condición de obispo. Está vestido con el hábito negro, donde asoman puños blancos como la barba y el pelo.

Al costado del santo, aparece un ángel de enorme importancia. Su figura es la de un adolescente rubio, de cabello ensortijado, rostro redondo y dulce. Sus pies, uno adelantado y otro doblado en acción de andar, están semicubiertos por unas botas que llegan hasta la mitad de la pierna.

El cuerpo se cubre con una túnica gris y rosa y una especie de falda larga que asoma por debajo, de color verde (de nuevo verde y rojo y de nuevo el arcaísmo de extracción manierista de iluminar el verde con sombras rosas). El lujo del atuendo se completa con los broches que lleva en la manga derecha y en la cintura sosteniendo una cadena de oro que funciona como cinturón, así como otro broche que está en la bota del pie derecho.

Es muy llamativa la intensidad de la utilización del pliegue zurbaranesco (que el mismo Zurbarán tomó de la pintura flamenca) especialmente en el traje del ángel.

La luz parece provenir del ángulo superior izquierdo donde aparece un corazón en llamas atravesado por una flecha, (atributo de San Agustín) luz que modela y modula el traje del ángel.

Aunque las manos y los pies de ambos personajes están dibujados con cuidado, hay dos detalles de evidente incorrección en el dibujo. Uno es el hombro izquierdo del ángel, que resulta demasiado estrecho y por lo tanto, da la sensación de un falso escorzo (quiero recordar aquí la dificultad que le planteó a Juárez una situación bastante similar en Los santos Justo y Pastor de la Pinacoteca Virreinal en el ángel del lado izquierdo que corona a uno de los santos niños) y el otro es la gran frontalidad del santo, en relación con la brusca diagonal de la mesa (como en el caso del Milagro de San Francisco que está en la Pinacoteca Virreinal) que también por ser muy baja, alarga visualmente los brazos del santo de una manera poco natural: si san Agustín estuviera de pie tendría brazos excesivamente largos y piernas excesivamente cortas.

Estas incorrecciones en el dibujo no logran destruir la sensación de un conjunto grato y armonioso. Permite establecer una relación sentimental con el tema pues ambos prototipos, el ángel y el santo, están abiertos al espectador.

La intervención del oficial de Juárez, Antonio Rodríguez, aparece con más claridad en la figura de san Agustín y el ángel parece más cercano a la mano de José

Juárez por el tratamiento magistral de las telas y el dibujo de la cabeza como detalles más importantes, además del color de la piel. El acuerdo entre la figura de san Agustín y la de santo Tomás de Villanueva (de Antonio Rodríguez) se logra en la forma muy contundente de recortar a las figuras del fondo, que endurece los perfiles.

La cara enjuta del santo y el pelo y barba blancos, acentúan la expresión que se consigue con la mirada calma pero interrogante de cejas levantadas y ceño fruncido. El conjunto es grato y armonioso.

Iconografía: ver Catálogo N° 23. La devoción a los ángeles creció considerablemente durante la Contrarreforma. A la cabeza de la jerarquía de ángeles están los siete arcángeles, de acuerdo al Libro Apócrifo de Tobías (12:15). Tres de los más conocidos mantienen una relación especial con la Trinidad: Miguel con el Padre, Gabriel con el Hijo y Rafael con el Espíritu Santo.⁴⁵³

Para san Agustín la división entre cielo y tierra, ciudad celeste y ciudad terrestre, se originó por la separación de los ángeles buenos y los malos. Finalmente la ciudad celeste es la ciudad de Dios, donde El reina acompañado por los santos y los ángeles. Es la visualización del neoplatonismo agustiniano.

453

Zurbarán.p.130

Agustín de Hipona dedicó varios capítulos de La ciudad de Dios al tema de los ángeles. Sin embargo, es en el libro XI, capítulo 9 "Lo que las Escrituras nos enseñan acerca de la creación de los ángeles", donde relaciona a los ángeles con la luz.⁴⁵⁴

40. LA ADORACION DEL SANTO NOMBRE DE JESUS

Oleo sobre tela

126 x 145,5 cms

Sin firma

Sala de la Compañía de Jesús, Pinacoteca de la Casa Profesa, México, D.F.

Inscripción: IN NOMINE IESU OMNE GENUFLECTATUR, CAELESTIUM
TERRESTRIVM ET INFERNORVM Ad Philippenses:
CAP. 2

Referencias: Ruiz Gomar (1990), pp.52-53

Análisis: la obra es de formato reducido. Dos jóvenes estudiantes se arrodillan, en el primer plano, frente a un gran formato donde se inscriben las iniciales IHS. A cada lado de la esfera luminosa, vuelan dos ángeles. Es impresionante la corporeidad de los dos personajes

⁴⁵⁴ Saint Augustine. The Confessions. The city of God. On Christian Doctrine, pp.379-80

centrales a los que se puede aplicar, el concepto de escultórico. Esta masividad no tiene ningún juego interior de luz y sombra, ya que son las líneas exteriores las que recortan a las figuras del fondo. En el interior, solamente las manos emergen, luminosas y fuertes, entre los ropajes negros de los hábitos. Parece que en esta oportunidad, Juárez no se sintió tentado por el claroscuro interior y prefirió manejar masas oscuras recortándose sobre un fondo que no es totalmente luminoso, sino que va graduándose en luminosidad, hasta llegar al rompimiento de gloria central de donde emerge triunfante el nombre de Jesús en sus iniciales más frecuentes de IHS (Iesus Hominum Salvator) que son al mismo tiempo la identificación de la Compañía de Jesús.

Las letras se recortan sobre un fondo azul claro y desde allí, rayos dorados las rodean, creando un círculo que se completa con ocho querubines que, con diferente ubicación de las cabecitas y de las miradas, dan gran movilidad a la escena, cuya misma temática, la adoración, la convierte en un momento detenido, estático.

Los ángeles comparten la adoración y nuevamente ayudan a conformar dos planos o niveles: el celeste, donde ellos están y el terrestre, donde se encuentran los jóvenes estudiantes. Sin embargo, la cercanía, la relación tan estrecha que existe entre ambos, la falta de un espacio real entre las cuatro figuras, hacen pensar (al menos visualmente) en un espacio único y compartido.

El ropaje de los ángeles tiene todo el movimiento que le falta a los hábitos de los jóvenes. Están volando y mantenerse en vuelo hace que sus ropas floten en el mismo sentido horizontal, como sus alas. Ambas figuras angélicas participan de la adoración: las manos juntas el de la izquierda y las manos cruzadas sobre el pecho el de la derecha. Las alas también tienen un gran movimiento. El ángel de la izquierda tiene ropajes de colores amarillo-rosa y un cinto verde (sobre el amarillo). El de la derecha rojo-verde y un cinto azul (sobre el rojo). En el caso de los ángeles, el claroscuro es más intenso. La luz del IHS hace que las alas arrojen una sombra intensa sobre la espalda, así como en el interior de los brazos. Los rizos rubios y el carácter añorado de los ángeles le da una característica peculiar: por un lado, los acerca a los ángeles que representa José Juárez y por otro los aleja, ya que este pintor desarrolla el tipo de angel-adolescente, unos rubios efebos, como los hubiera llamado Francisco de la Maza. A diferencia de sus compañeros, estos ángeles de Juárez están muy cubiertos, no se ve ninguna parte de su cuerpo, excepto las manos y la cara.

Las caras de los estudiantes tienen el tratamiento característico de Juárez, especialmente el de la izquierda. Una sombra intensa, curveada, rodea la sien y el pómulos y baja hasta la mandíbula. La nariz sombrea el labio superior y mitad de la oreja izquierda permanece en sombra. La búsqueda de la intencionalidad de luz hace que en la mano

de la derecha, el dedo pulgar arroja una sombra notable sobre el interior de la mano abierta. Es llamativa la diferencia de tamaños: pequeña la de la izquierda y más grande la de la derecha. Son muy grandes también las manos del jesuita de la derecha, cuyo tamaño supera al de la cara.

Otro punto interesante es la forma de resolver el rompimiento de gloria: las nubes no son duras, no tienen formas definidas, sino que van integrándose suavemente con el fondo más oscuro.

En cuanto a la intencionalidad de las sombras, tanto el hábito como el libro y el bonete del jesuita de la izquierda tienen sombras definidas, así como la página abierta del libro que se encuentra a los pies del jesuita de la derecha, todos provocados por el mismo foco de luz central.

Una peculiaridad del cuadro es el marco pintado en dorado y negro (como los de la Capilla de las Reliquias en la Catedral de México).

Esta es sin duda una pequeña-gran obra que Rogelio Ruiz Gomar atribuyera a José Juárez. Atribución que mantengo y en cuanto al fechamiento, quizá estemos frente a una obra de los años 40: de las más tempranas que han subsistido: ya hay un estilo definido pero todavía no han evolucionado algunos tipos, como los de los ángeles.

Iconografía: la inscripción remite al capítulo 2 de la Carta a los Filipenses, que es considerada como la carta de la alegría cristiana, incluso ante la perspectiva de la muerte. Según esta carta, la vida del cristiano está centrada en Cristo en el presente con la esperanza del futuro y se manifiesta en el afecto, unión, amor y alegría de la comunidad, de donde está desterrada toda rivalidad y orgullo.

La referencia a Isaías 45,23 ("Ante mí se doblará toda rodilla, por mí jurará toda lengua, dirán, sólo el Señor tiene la justicia y el poder") denota la relación entre el concepto de Señor y Dios y por lo tanto Jesús y así también se pone en evidencia la antigüedad de esta devoción al nombre de Jesús.

Quiero dejar apuntado que en varios conventos agustinos de Michoacán como Tiripetío y Charo, se repite esta misma frase, en relación directa con la provincia agustina de Michoacán, dedicada al Santo Nombre de Jesús.

41. SAN FELIPE NERI

Oleo sobre tela

medidas

Sin firma

Pinacoteca Virreinal de San Diego, Colección INBA.

Inscripción: VULNERATUS CHARITATE SUM EGO

Referencias: Kubler y Soria (1959), p.393

Como en el caso de La Virgen de los Dolores, la fotografía de San Felipe Neri aparece reproducida en la obra de Velázquez Chavez (lám. 27).

Es una obra que pertenece al acervo de la Pinacoteca Virreinal. Su atribución me causó muchos problemas, pero finalmente la acepto como una obra de Juárez con participación del taller. Esto no es gratuito, pues del grupo de pinturas que hiciera para el virrey conde de Baños, se conserva Nuestra Señora de Constantinopla, que me ha permitido reflexionar con cierta base en la participación del taller de Juárez en las obras que contrataba.

San Felipe Neri se relaciona con algunas de las monumentales figuras de Juárez que he analizado a lo largo de este Catálogo. Su figura apenas se recorta contra un fondo oscuro, destacando la importancia de la cabeza, las manos y la mitra en el suelo. Justamente las manos son un buen apoyo para mantener la atribución: pueden relacionarse con muchas otras del mismo autor. Las palmas grandes, los dedos largos con los nudillos muy marcados. La cara es inexpresiva y los ojos parecen ciegos, esto aísla al personaje que no logra relacionarse con el espectador. La cabeza se recorta contra unas nubes de formas redondeadas

con cierta rigidez, que producen un hueco de luz en la pintura, a la manera del San Agustín del Museo Soumaya.

Iconografía: Felipe Neri nació en Florencia, Italia, en 1515. Fundó la orden de la Congregación del Oratorio, que funcionó en Roma al lado de la iglesia de Santa Maria in Vallicella que tomó el nombre de Iglesia Nueva.

Durante una de las enfermedades de Felipe Neri, se le apareció la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles. Murió en 1595, en Roma, donde era conocido como Pippo buono, Felipe el Bueno. Fue canonizado en 1622 y a partir de esa fecha, los Oratorianos adoptaron el nombre de Filipenses, para rendir homenaje al nuevo San Felipe.

Se lo representa con el rosario, las azucenas y la frase "estoy herido por la caridad".

42. LA FLAGELACION

Oleo sobre tela

Medidas

Sin firma aparente

Museo de la Universidad de Puebla

Análisis: este cuadro también se encuentra en mal estado de conservación. Sin embargo, algo me hizo relacionarlo visualmente con la Adoración de los pastores, obra firmada que se conserva en el mismo museo. La pintura es de un

claroscuro muy intenso, similar a la anterior. Toda la obra deriva indudablemente de una estampa flamenca, por los llamativos y característicos perfiles de los personajes que rodean a Cristo.

Incluir esta atribución fue una de mis grandes dudas. La decisión fue un poco apresurada, pues había descartado la obra por la imposibilidad de volver a verla en los últimos meses de trabajo. Sin embargo, creo que ante la falta de mayores argumentos porque no pude hacer un análisis in situ, recurro a uno que cualquier historiador de arte va a entender. Después de muchos años de llevar la obra de José Juárez como quien lleva la estampa de su santo protector, en mi cartera, en mis libros, sobre mi escritorio, en mis sueños y pesadillas, cuando vi esta pintura, vi a José Juárez.

Iconografía: este pasaje no está relatado por Lucas, quien pasa directamente al encuentro con Herodes y con Pilatos, a la crucifixión. En cambio, los otros tres evangelistas narran este doloroso momento (Mc 15,16-20; Mt 27,27-31 y Jn 19,2-3) en que los soldados llevaron a Jesús al interior del palacio del gobernador, le pusieron una capa púrpura, una corona de espinas y lo saludaron como rey de los judíos.

Le golpeaban la cabeza con una caña y le escupían y, arrodillándose, le rendían homenaje. Terminada la

burla, le quitaron la púrpura, le pusieron su ropa y lo sacaron para crucificarlo.

43. LA ADORACION DE LOS REYES MAGOS

Oleo sobre tabla

Medidas

Sin firma

En Colección particular (Arq. Mario Pani)

Análisis: la pintura está muy restaurada, lamentablemente, no es una restauración profesional, fue hecha hace aproximadamente 30 años y ha dejado una mala huella. De todas maneras, es evidente que tiene una relación directa con la obra de Juárez del mismo tema de la Pinacoteca Virreinal, especialmente, hay una cabeza, la del rey mago arrodillado frente al Niño, que parece indudablemente de José Juárez.

4. ATRIBUCIONES DESMENTIDAS

44. ALEGORIA GUADALUPANA

Oleo sobre tela

325 x 225 cms.

Firmada: Juan de Sáenz Fecit México

Parroquia de San Miguel, Miguel Auza, Zacatecas

Inscripción: PROPTEREA NON TIMEBIMUS DUM TURBABITUR TERRA

Referencias: López Beltrán (1973), pp.212-13; Avila Blancas (1983), pp.508-09

En el libro de Lauro López Beltrán hay una foto de esta obra en blanco y negro. El cuadro tiene un formato mixtilíneo con un marco que parece original.

En la parte superior, al centro, se representó un lienzo con la imagen de la Virgen de Guadalupe, sostenido por dos ángeles, uno de cada lado.

En el lateral derecho, desde arriba hacia abajo, se ven dos obispos con capa pluvial, mitra y báculo. Abajo de ellos, un grupo de tres figuras, una es Santa Isabel de Hungría, pues trae capa de armiño y una corona en la mano izquierda sobre un libro; el otro personaje es San Nicolás Tolentino, con hábito oscuro y atrás y hacia el costado, Santa Bárbara.

Abajo hay dos ángeles, uno señala a la imagen de la Virgen de Guadalupe con la mano derecha y el otro tiene un cartel con una inscripción que copió López Beltrán: propterea non timebimus dum turbabitur terra, frase que proviene del salmo 45-3 y significa: "por eso no tememos aunque tiemble la tierra".

Del lado izquierdo del cuadro, aparece desde arriba hacia abajo, San José con el Niño, abajo hay un grupo de tres hombres arrodillados: los dos de atrás parecen

clérigos, el de adelante está vestido de forma extraña, aunque podría identificarse con San Felipe Neri. Es evidente que hubo un error en la lectura del nombre o en la identificación de las características plásticas de la obra, que corresponde con seguridad a la segunda mitad del siglo XVIII.

45. CENACULO

Oleo sobre tela

470 x 300

sin firma ni fecha

Catedral de Texcoco

Referencias: Toussaint (1948), p.115; Obregón (1963), p.1; Toussaint (1965), p.106; Vargaslugo (1983), pp.19-20; Victoria (1983), pp.75-79; Ruiz Gomar (1987), pp. 279-283 y Victoria (1994), p.316

Ya se ha hecho mención a las dos maneras o modalidades que Toussaint establecía para estudiar la obra de Juárez. Los ejemplos de la primera modalidad caracterizada por una factura acabada, de pincelada tersa, está representada por tres obras, una firmada y fechada, La sagrada familia de Puebla y dos atribuidas: San Ildefonso recibiendo la casulla de Santo Domingo y El cenáculo de Texcoco, atribuciones que no se mantienen.

En Pintura colonial aclaró que

aunque presenta caracteres más arcaicos, el retrato de un hombre que se ve a la derecha permite datarlo como de mediados del siglo XVII.

Sin embargo, esta pintura presenta características plásticas que la relacionan directamente con Baltasar de Echave Orio.

46. INMACULADA CONCEPCIÓN

Oleo sobre tela

211 x 155

sin firma

Hospital de Jesús, México, D.F.

Referencias: Obregón (1965), No.61; Báez (1982), p.88; Burke (1991), pp.298-300; Serrera (1992), pp. 44-50.

En la obra que dio a conocer la pintura colonial que se conserva en algunas colecciones particulares, editada por Pérez de Salazar, al comentar una pintura, Gonzalo Obregón hizo referencia a esta tela, atribuyéndola a José Juárez, aunque en otro apartado, la atribuye a Luis Juárez.

Cuando Eduardo Báez estudió el edificio del Hospital de Jesús, observó que

en el paisaje del fondo hay influencia italiana, lo mismo que en las columnas de ángeles que ahuyentan a

los demorios. El tipo de la Virgen, de cuello largo, con el rostro en óvalo que se apunta en la barbilla, sereno y plácido, recuerda a las madonas. El vestido y el manto son ligeros, como todo el conjunto, con pliegues menudos y poco marcados.

Además, Báez anotó que una leyenda poco visible dice que la pintura se hizo "a devoción del capellán Alonso Carvajal", ante lo cual aclara en una nota que "si es exacto que esta Inmaculada se hizo a devoción de Alonso de Carvajal, tuvo que pintarse en la segunda mitad del XVII. Siguenza y Góngora dice de él que era capellán en 1654 y que lo fue - se infiere del texto- "cargado de méritos y de venerable vejez" hasta la época en que se redactó la Piedad Heroyca...

Burke resuelve fácilmente el asunto de la inscripción, considerando que se pudo haber colocado cuando se restauró la pintura a mediados del siglo XVII. No discute la atribución a Alonso Vázquez, y además argumenta que

el agresivo y complicado tratamiento de la obra puede explicar por qué Vázquez prefirió emigrar a México en vez de permanecer en Sevilla, donde su estilo pasado de moda puede haber sido recibido con escaso entusiasmo.

Es más que evidente que Marcus Burke está siguiendo los lineamientos trazados por Juan Miguel Serrera en su trabajo sobre la obra de Alonso Vázquez en México. El investigador español establece allí que la pintura del Museo de Bellas Artes de Sevilla es de Alonso Vázquez, que la pintura del mismo tema del Hospital de Jesús de la ciudad de México es

del mismo autor y finalmente que ambas pinturas dependen del mismo grabado, Virgen con Luna en cuarto creciente y Letanías, hecho por Hieronymus Wierix.

Considero que las dos primeras afirmaciones son erróneas y la última muy discutible. La Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla, tendría que ser estudiada con más detenimiento, pues se encuentra más cerca del mexicano Luis Juárez que de la demás obra conocida de Vázquez. En cuanto a la obra del Hospital de Jesús, no solamente no puedo considerar la atribución a Alonso Vázquez, sino que la veo más cercana a la pintura que se hacía en la Nueva España alrededor de 1640. Es absolutamente necesario un análisis de la inscripción, que ayudará a dilucidar la contemporaneidad del posible donante con la tela y desplazaría la ejecución a la segunda mitad del siglo XVII.

Es posible y bastante evidente que los ángeles que rodean a la Virgen dependen del Apocalipsis de Durero, de un grabado común. Como el mismo Serrera observó atinadamente, muy cercanos a los que conocemos de los grabados de Cornelis Cort. Pero la dependencia de una fuente común no los hace "idénticos". Hay ejemplos que atestiguan que distintos artistas utilizaron las mismas fuentes grabadas, lo cual no implica que lleguen a los mismos resultados. Zurbarán utilizó literalmente un grabado de Cort de 1575, con el tema del Entierro de Santa Catalina

y el resultado, a pesar de ser fácilmente reconocible es también artísticamente diferente.

En la argumentación de Serrera hay varios puntos oscuros. Por una parte, es bastante preocupante que ignore el tema de la inscripción, que no debe ser desechado a menos que se hayan realizado los análisis correspondientes. Los argumentos utilizados para la atribución, tales como considerar "idénticos" a los ángeles de ambas obras, o lo que es peor aún, basarse en una pintura -la de la Inmaculada de Sevilla - que también está atribuida y cuya atribución es bastante discutible, los argumentos, decía, parecen bastante endebles. Endebles que se oculta detrás de una asombrosa parafernalia documental que por otra parte, es muy interesante para conocer mejor a Alonso Vázquez.

Finalmente, creo que fue bastante difícil no ceder a la tentación de encontrar una pieza que sería clave para la historia de la pintura novohispana, aunque la citada atribución no convence y debe revisarse más estrictamente.

Para los fines de este trabajo me interesa consignar que no la considero obra de José Juárez (pero tampoco de Alonso Vázquez)

Iconografía: la idea de la Inmaculada Concepción de María arrancó en el siglo VI e inspiró a los teólogos de los siglos XIV y XV, especialmente en Francia e Inglaterra. La doctrina fue defendida por los Franciscanos contra los Dominicos, quienes argumentaban que María, como Juan el

Bautista habían sido santificados en el vientre de su madre después de la concepción, más que haber sido concebidos sin pecado.

La creencia en la concepción de María sin pecado fue impulsada por el Sínodo de Basilea en 1439 y aprobada por el Papa Franciscano Sixto IV en 1476. Desde finales del siglo XIV los monarcas de Castilla se habían alineado con los llamados inmaculistas. Décadas más tarde, los devotamente católicos monarcas españoles Felipe III y Felipe IV se declararon defensores de la Concepción Purísima.

Como el Concilio de Trento no tomó una decisión firme sobre la controversia de la Inmaculada Concepción, el viejo enfrentamiento entre Franciscanos y Dominicos apareció nuevamente en el suelo español. Desde 1613 a 1616 hubo un surgimiento extraordinario de la piedad inmaculista en Sevilla. Finalmente el 21 de agosto de 1617, el Papa Paulo V emitió un Breve en favor de la Inmaculada Concepción, cinco años más tarde, Gregorio XV censuró la postura dominica de la santificación, sin definir, sin embargo, el dogma.

Después de las austeras reformas que siguieron al Concilio de Trento, impusieron una imagen más simple que las usadas por los artistas de la Edad Media, quienes habían preferido complejas representaciones simbólicas. En los primeros años del siglo XVI aparecieron simultáneamente en Francia y en España, grabados con la imagen de una joven

de cabello suelto, profundamente inocente y meditativa, flotando contra un cielo nuboso y rodeada con los símbolos de las letanías marianas. Se identificaba con la Sulamita del Cantar de los Cantares por la inscripción Tota pulchra est Amica mea, et macula non est in te. La imagen se unió luego a la visión de San Juan de la mujer apocalíptica, coronada con estrellas y parada sobre una luna creciente y rodeada de sol. En 1568 en Valencia, un jesuita alentó a Juan de Juanes a hacer una figura de este tipo que es de las primeras que se conserva. Fue la primera imagen popular de un modelo icónico en el siglo XVII.

Antes de que quedara establecido, el modelo pasó por ciertas modificaciones. A comienzos del siglo XVII, artistas italianos y españoles que trabajaban para el clero y los conventos, produjeron imágenes más o menos definitivas de la Purísima. De este modo, el Cavaliere d'Arpino pintó una para el colegio de los jesuitas en Sevilla, donde fue instalada en 1615 (ahora en la Academia de San Fernando de Madrid).⁴⁵⁵

47. LA IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

Oleo sobre tela

⁴⁵⁵ Cfr. Zurbarán. Catálogo del Metropolitan Museum de New York, pp.168-170

medidas

sin firma ni fecha

Iglesia de Santo Domingo, México, D.F.

Referencias: Toussaint (1948),p.114; Fernández (1954); Obregón (año XVII, no.132); Toussaint (1965), p.106; Perez Lizaur et al. (1978),p.460; Tovar (1979),p. ; Ruiz Gomar (1987),p.309-10.

Justino Fernández atribuyó esta obra a Luis Juárez, a pesar de tener que realizar algunos malabares estilísticos para poder sostener dicha atribución. La ubica como una obra de madurez de un Luis Juárez ecléctico. Gonzalo Obregón siguió esta atribución sin presentar una posición crítica.

Manuel Toussaint realizó dos atribuciones para esta misma obra, que si bien tienen una cierta relación por tiempo y modalidades estilísticas, no aciertan a sacar al cuadro del anonimato. En efecto, Toussaint había propuesto a José Juárez y a Sebastián Lopez de Arteaga como posibles autores de la obra.

Más recientemente Guillermo Tovar de Teresa y Rogelio Ruiz Gomar, por diferentes vías pero con iguales resultados, atribuyeron la pintura al fraile dominico Alonso López de Herrera.

Iconografía: la pintura representa un momento muy particular, durante el cual, milagrosamente, la Virgen hace entrega a San Ildefonso de un regalo. Este hecho, fue descrito por el arzobispo de Toledo, Cyxila (774-783):

Postrándose [Ildefonso] a los pies de la Santísima Virgen, encontró sentada a la misma señora en la cátedra donde solía sentarse el Obispo y saludar al pueblo...; y levantando los ojos, miró alrededor y vio todos los arcos de la iglesia llenos de escuadrones de Vírgenes que cantaban salmos de David, con una armonía muy dulce y muy suave. Entonces, mirándole la Virgen, le habló de esta manera: acércate a mí, rectísimo siervo de Dios, toma de mi mano esta dádiva que te he traído de los tesoros de mi Hijo; bendiciéndola, has de usarla en mis festividades.⁴⁵⁶

En cuanto a la vieja, que tanto ha perturbado a quienes se ocuparon del cuadro, figura en el Auto de Valdivieso de 1616 y en una obra de Lope de Vega, se negó a entregar la vela a un ángel y la guardó para la hora de su muerte.⁴⁵⁷

48. SAN ANTONIO CON EL Niño Y LA VIRGEN

Colección Particular, Monterrey, Nuevo León, México.

Aparentemente no hay firma y la obra está atribuída. No he podido ver la obra personalmente, pero no tengo dudas en no mantener la atribución.

456 Citado por D. Angulo, op.cit., vol.II, p.257

457 Ibidem.

49. DESPOSORIOS DE LA VIRGEN

Oleo sobre tela

medidas

Firmado Sebastián de Arteaga fa.

PVSD, México, D.F.

Referencias: Toussaint (1946), pp.26-7; Kubler y Soria (1959), p.393

Análisis: esta pintura plantea un problema muy interesante dentro del marco de la obra de José Juárez y sus relaciones con el español Arteaga. Cuando Toussaint conoció la Adoración de los magos que existía en el Museo de Davenport, se la adjudicó a Arteaga, por sus características de "un dibujo extraordinariamente fino, paños explotados ricamente que ofrecen la sensación de realidad hasta en la diversa calidad de las telas empleadas en las vestiduras de los personajes..." Pero en una frase clave para este problema, afirmó "que el autor de esta Adoración de los Reyes es el mismo pintor a quien debemos Los desposorios".

Cuando Soria vio esta Adoración, señaló que estaba firmada por José Juárez "en la parte inferior derecha", con lo que el problema se complicó pues según Soria, Los desposorios, a pesar de estar firmados, difieren "radicalmente -en espíritu, técnica, composición,

iluminación, tipos y colores - de los trabajos conocidos de Arteaga".

Según Soria, "cada figura, en el modelado de las caras, manos y telas encuentra su contrapartida en trabajos de Juárez. El san José se repite en el firmado Taller de Nazareth (1667, México, Galería La Granja) [obviamente se está refiriendo a la pintura de un homónimo porque para esas fechas José ya había muerto] la Virgen en La sagrada familia de Puebla, los pequeños ángeles tirando flores en la firmada Visión de san Francisco (ca.1660)...Un recurso o característica de Juárez es el cuidadoso dibujo de seleccionada joyería dispuesta como tiara, collar, broches y aún en el calzado. Como característica de Juárez, el límite entre cielo y tierra es difuso".

Iconografía: después que María había pasado diez años en el templo, cerca de los catorce años, los sacerdotes le dijeron que debía casarse. María se negó porque su vida estaba dedicada a Dios. Pero el sacerdote Zacarías le dijo que había tenido una revelación durante la cual un ángel le había dicho que reuniese a todos los posibles maridos y que les hiciese dejar el báculo en el templo durante la noche. Al día siguiente, una señal le indicaría quien entre los candidatos había sido elegido para casarse con María. A la mañana siguiente se vio que el báculo de José, un carpintero de Nazareth, había florecido.

Suele representarse la ceremonia del casamiento como en este caso, con el sacerdote al centro, que une las manos de los novios. María está generalmente a su derecha, y José a la izquierda, rodeados de ángeles. En el fondo puede verse parcialmente una arquitectura, pues la ceremonia se realiza frente al templo.⁴⁵⁸

5. OBRAS DESAPARECIDAS CON UNA UNICA REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

50. LA APOTEOSIS DE SANTA ROSALIA

Ex-Colección Louis Eychenne, actualmente paradero desconocido

Referencias: Kubler y Soria (1959), p.393

Martín Soria vio este cuadro en una colección particular, donde estaba atribuido a Echave Orio y él la atribuyó a José Juárez. Lamentablemente se desconoce el paradero actual de la pintura. Gracias a la sugerencia de la Mtra. Elena Estrada de Gerlero me puse en contacto con las señoras Beatriz Garza Ríos de Creel y Beatriz Garza Ríos de

⁴⁵⁸ Cfr. Ferguson, George, Signos y símbolos en el arte cristiano, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956.

Eychenne y lamentablemente ninguna de las dos conocen el destino de la pintura.

51. PRESENTACION DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

Oleo sobre tela

Referencias: Romero de Terreros (1951),s/p. fig.86

El maestro Rogelio Ruiz Gomar recibió de parte del doctor Francisco de la Maza, la comunicación que aseguraba que el cuadro no estaba en una colección particular, como asegura Romero de Terreros, sino en una iglesia. No hay más información sobre el mismo.

52. VIRGEN DE LOS DOLORES

Referencias: Kubler y Soria (1959),p.393

Es posible que Martin Soria solamente conociera la fotografía que publicó Velazquez Chavez (Lám. 46) y comentó que era "una pintura copiada en el Entierro de Cristo de Echave Rioja". No tiene ninguna relación con José Juárez.

53. LA INVENCION DE LA SANTA CRUZ

SAN LORENZO MOSTRANDO A LOS POBRES, CUANDO SE LE
PIDIERON LOS TESOROS DE LA IGLESIA
ANANÍAS VOLVIENDO LA VISTA A SAN PABLO
LA CURACIÓN DEL PARALÍTICO POR SAN PEDRO
EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN

Referencias: Ramírez Aparicio (1861), p.351; Toussaint
(1965), p.106

Refiere Ramírez Aparicio, que en el departamento principal
del convento de San Francisco, había obras "debidas al
pincel de Juárez". Manuel Toussaint siguió la información
anterior y cita a este grupo de obras mencionadas
anteriormente, como de autoría de José Juárez. No hay
noticias de dichas pinturas.

Según Rogelio Ruiz Gomar, son de Nicolás Rodríguez
Juárez.

5. FIRMAS DUDOSAS

58. SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA

Oleo sobre tela

163.8 x 107 cms.

Firma: visible bajo luz ultravioleta, abajo al centro,
J. Juárez; abajo a la izquierda, Villalpando ft.

Colección Dr. James F. Adams, USA

Referencias: Rodríguez Prampolini (), vol.2, p.399;
Bantel y Burke (1979), pp.90-1

Análisis: esta extraña obra fue presentada en la exposición Spain and New Spain. Mexican Colonial Arts in their European Context, que organizó el Museo de Arte de South Texas, en Corpus Christi, Texas, USA, en 1979.

La autora de la ficha que figura en el catálogo, Linda Bantel, explica que santa Catalina "está representada con el rico traje de una princesa, esposada en un calabozo. Está rodeada de ángeles que le traen comida y curan sus heridas. En la mitad superior de la composición, los ángeles traen los símbolos del martirio de santa Catalina - un pedazo de rueda, una hoja de palma y rosas rojas-. La espada en el piso expresa la forma de su muerte. A los pies de la santa, la cabeza coronada representa al rechazado emperador Maximino y a los paganos en general".

"Aparentemente -continúa Bantel- este trabajo es una colaboración entre el joven Cristóbal de Villalpando y el maduro José Juárez y tiende a corroborar la suposición de que Villalpando trabajó en el estudio de Juárez".

"La composición de esta obra remite a las pinturas de Zurbarán de los '30s. Como algunos trabajos del maestro español, la tela está dividida en dos segmentos verticales. La parte superior, brillante e iluminada, la que contiene a los ángeles en un rompimiento de gloria, cuelga como un

balcón sobre la región inferior, más oscura, donde se narra el hecho terrenal. Como Zurbarán, Juárez y Villalpando confinaron las figuras a un espacio simple y superficial y contuvieron el movimiento".

Es posible suponer que este cuadro sea el mismo que figuró en una exposición de arte mexicano que se realizó en Filadelfia en 1877. Figuraba con el No.275, "Juárez, José. Martirio de Santa Catalina", según la referencia de El Siglo XIX, de la ciudad de México, del 16 de enero de 1877 (p.3).

Por la fotografía que he revisado, si la firma es de un José Juárez, debe tratarse de un homónimo.

59. SAN ILDEFONSO

Oleo sobre lámina de cobre

284 x 215 cms

Firmada Juárez

Museo de las Intervenciones (Churubusco)

Referencias: Colombres (1978), p.6

Esta lámina firmada, que tiene faltantes en gran parte de la superficie, se encuentra en el mencionado Museo, con el número de inventario 103884.

En el catálogo correspondiente no se concluyó si la firma pertenece a Luis o a José.

60. SANTA TERESA

Oleo sobre tela

83.18 x 198 cms.

Firmado: Josep Xuarez ft. 1661

Davenport Art Gallery, Davenport, Iowa, USA

Referencias: Toussaint (1946), p.29; Soria (1969), p.308;
Ruiz Gomar (1987), p.210-11; Burke (1990), B33-B37

Manuel Toussaint visitó el museo de Davenport en 1942 y a pesar de la firma, atribuyó esta pintura a Luis Juárez. Así consta en la memoria de la visita que se conserva en los archivos de dicho museo. En el artículo que dedicó luego a las obras que vio en este viaje, escribió que

acerca de este cuadro podemos afirmar que no existe problema: se trata indudablemente de una obra de Luis Juárez, pues presenta las características de este pintor que, como es bien sabido, son inconfundibles.

Martín Soria también consideró que el cuadro de Davenport pertenece a Luis Juárez e incluso agregó que, junto con otros cuadros de este pintor dedicados a Santa Teresa - en Guadalajara y Guanajuato - resultan barrocos, tanto por el sentimiento como por el espacio y un incipiente claroscuro.

En el estudio que Rogelio Ruiz Gomar dedicó a Luis Juárez y que he citado en múltiples ocasiones, analiza las características de la pintura,

[pues] basta ver la figura de la monja en el extremo izquierdo, el tratamiento de los rostros o la factura de las manos - algunas de ellas mostrando las palmas casi cuadradas con largos y delgados dedos, y en la de la santa la peculiar flexión de las últimas falanges del dedo índice - para convencernos de que la obra salió del pincel de Luis Juárez.

En un catálogo del museo escrito por Marcus Burke, este historiador recoge las opiniones vertidas sobre la obra y hace una referencia a la atribución de Toussaint que continuó Rogelio Ruiz Gomar, concluyendo que "esta atribución consiguió una total aceptación académica".

Pero como Burke tuvo a su disposición todos los informes de restauración que se produjeron antes y después del proceso al que fue sometida la obra, aumenta su comentario con algunas interesantes consideraciones de tipo técnico.

En efecto, en 1984, el restaurador Philip Vance, elaboró un largo informe técnico sobre el estado de la pintura, que se usó para conseguir un fondo especial de 10,000 dólares del National Endowment for Arts. El exámen de la obra demostró que está formada por 5 paneles de lino: dos ocupados por figuras y tres más pequeños donde se pintó el cielo y un árbol. Por algún motivo aún desconocido, se decidió cortar la pintura de esta manera. La pintura original consistía en las cuatro figuras con un árbol que también fue cortado a lo largo del tronco. Hay por lo menos tres restauraciones hechas para lograr una cierta armonía en el conjunto. Cuando se realizó la restauración en 1985,

se decidió mantener las restauraciones de estas partes, porque servían al propósito de unir los fragmentos sin falsificar la composición.

Los análisis técnicos de la tela y la pintura indican que las dos secciones originales son del siglo XVII. El uso de pigmento viridian - un tono de verde que comenzó a utilizarse alrededor de 1800 - indica que las otras tres más pequeñas fueron hechas a mediados del siglo XIX.

Los restauradores también consideraron en principio que la firma era contemporánea a los paneles centrales. Sin embargo, el uso de un microscopio con mayor capacidad de ampliación mostró que la firma está craquelada y que estas craqueladuras siguen el patrón de las de la pintura de base y que hay pocos lugares donde la firma pasa sobre y algunas veces se hunde en las craqueladuras de la base, pero no está craquelada. El análisis de partículas de pigmentos fue suficiente para indicar que la pintura de la firma fue hecha sin la intervención de tecnología moderna. El pigmento se identificó como ocre amarillo con las usuales impurezas de ocre rojo y carbonatos. La firma se disuelve fácilmente con alcohol isopropil y es la única parte de la pintura que se remueve tan fácilmente.

Este informe de los restauradores hizo que Burke se preguntara el motivo por el cual los restauradores del siglo XIX pudieron colocar una firma falsa de José Juárez. Supone entonces y lo deja abierto a manera de hipótesis, que toda la pintura pudo haber sido una colaboración entre

padre e hijo, y llevara la firma de José o estuviera contextualizada con otras obras de este pintor.

Iconografía: santa Teresa nació en Avila, España, el 28 de marzo de 1515. Desde los 15 años vivió en un convento de monjas agustinas y contra los deseos de su padre, ingresó en 1535 en el convento de monjas Carmelitas de Avila. Después de una seria enfermedad que la paralizó durante tres años y un largo período de inconformidad con algunas experiencias místicas, a los 39 años comenzó un proceso que fue visto por algunos de sus contemporáneos como heterodoxo.

Deseando perfeccionar su vida, se reunió con un grupo de monjas quienes determinaron seguir la regla carmelita primitiva basada en los "descalzos" como el consejero espiritual de santa Teresa, san Pedro de Alcántara. Con una gran oposición y la ayuda de los jesuitas, establecieron un convento informal, para el que consiguieron el permiso de Roma en 1562.

Después que santa Teresa fundó más de doce conventos, la orden se dividió en dos grupos: uno menos riguroso, calzado y el reformado o descalzo. Santa Teresa no sólo fue importante en el terreno de la teología y como fundadora de conventos, sino también por sus experiencias místicas. Este tipo de misticismo no fue bien recibido por sus contemporáneos (San Juan de la Cruz fue hecho prisionero) y

finalmente fue suprimido por la Contrarreforma a fines del siglo XVI.

Santa Teresa murió en 1582 y fue canonizada en 1622, el mismo día que san Ignacio de Loyola. Su culto tanto en España como en México no fue propagado solamente por los Carmelitas, sino también por los Jesuitas.

En la iconografía del fragmento de Davenport, santa Teresa aparece representada como una abadesa y fundadora, con el cayado, símbolo tradicional de los abades, abadesas y obispos. El árbol central debe entenderse en sentido alegórico, en relación con el crecimiento de la orden de las Carmelitas Descalzas o quizá alude a algún pasaje de sus escritos que aún no ha sido identificado.

7. ATRIBUÍDAS AL TALLER O DISCÍPULOS

61. PRIMER MILAGRO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Oleo sobre tela

301 x 581 cms.

Sin firma, 1653

Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

Referencias: Conde y Cervantes de Conde (1981), pp.132-33

Este cuadro se dio a conocer en el Album del 450 Aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de

Guadalupe, donde se afirma que es la pintura guadalupana más antigua que se conserva en la ciudad de México.⁴⁵⁹ Los autores del artículo "Nuestra Señora de Guadalupe en el arte", anotaron que si bien la pintura es anónima, "con toda reserva nos atreveríamos a pensar en el círculo de José Juárez".

En el ángulo inferior derecho hay una inscripción (hoy en parte borrada) y que fue copiada en el siglo XVIII, que dice:

Pintura de la primera y solemne procesión en que fue conducida la Santa Imagen de México a ésta su primera capilla por el año de 1533, siendo en dicha ciudad su primero obispo el Illmo. Señor Don Juan de Zumárraga, y gobernando el Illmo. Señor Don Sebastián Ramírez de Fuenleal, Arzobispo de Santo Domingo. Se figura aquí el insigne milagro que obró la Reyna del Cielo a presencia de su Sagrada Imagen, resucitando a un indio a quien ahbía muerto una flecha disparada en las salomas militares que venían fingiendo los indios en las canoas que acompañaban por la laguna.

También estaba escrito el mismo texto en nahuatl y al pie

A devosión de Diego de la Concepción y de Joseph Ferrer, año de 1653.

Vi esta obra varias veces tanto en la Villa de Guadalupe como cuando se integró a la Exposición 30 siglos... que me permitió analizarla con más cuidado. Es una pintura difícil, pero me convencí de que el dibujo tan cerrado, la falta de juegos y contrastes lumínicos, así como el

459 . Hoy sabemos de una obra anterior, firmada por Baltasar de Echave, fechada en 1606. Cfr. Imágenes guadalupanas, cuatro siglos, p.29

hieratismo general de la escena, no tenían que ver con José Juárez. Quizá algún discípulo, por la forma de construir la escena en bandas, o por el cuerpo desnudo del indio protagonista del milagro, que son lejanos ecos de un buen maestro.

62. CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

Oleo sobre tela

Colección particular, México

Referencias: Obregón (1968), pp.15-16

Según Gonzalo Obregón, esta obra

deja ver una fuerte influencia de Zurbarán. Indudablemente es la representación de alguna escultura muy venerada en la ciudad de México, lo que explicaría la forma de componerla y esos cortinajes estupendamente pintados que la enmarcan. Es una pintura de gran efecto dramático y de una poderosa originalidad que se puede adscribir a algún discípulo de José Juárez.

Pareciera derivar de la obra del mismo tema pintada por Zurbarán en 1653 y que se encuentra en la Catedral de Orleáns. No sé en qué colección particular vería Obregón esta obra que no he podido localizar y por lo tanto, queda en suspenso.

Iconografía: de los cuatro evangelistas, sólo Juan es el que refiere que Cristo cargó con la cruz hasta el Gólgota (Jn 19,17). La imagen de Cristo cargando la cruz basada en el evangelio según san Juan se convirtió en uno de los temas artísticos más populares de la Pasión de Cristo.

El culto de las estaciones de la cruz se estableció en Flandes y en la zona del Rhin alrededor del siglo XV, cuando floreció el movimiento espiritual conocido como la devotio moderna. La forma definitiva de la devoción no se estableció sino hasta 1750, cuando el número de las estaciones del vía crucis se había fijado en 14.

Sin embargo, desde hacía mucho tiempo la cruz había sido la imagen favorita para la meditación sobre la Pasión de Cristo. La influencia franciscana en la espiritualidad española durante el siglo XVII alentó una vida de oración ferviente y contemplación de los sufrimientos de Cristo. Mucho antes de que la devotio moderna pusiera énfasis en la contemplación quieta, San Buenaventura había recomendado a los franciscanos que la meditación sobre la Pasión formara parte de su oración diaria. Esta corriente mística fue muy importante en España especialmente a través de la obra de Francisco de Osuna, uno de los grandes místicos del siglo XVI, cuyas teorías probablemente influyeron en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Avila. Los Capuchinos españoles continuaron con la tradición franciscana de piedad centrada en Cristo y en la Virgen, que había sido introducida por San Buenaventura. Pusieron especial énfasis

en la meditación y contemplación de los sufrimientos de Cristo. Jerónimo de Segorbe recomendó la vida y Pasión de Cristo junto con los escritos de San Buenaventura, Luis de Granada, Pedro de Alcántara y Alfonso de Madrid. Los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola estaban inspirados en las Meditaciones de San Buenaventura y la Vita Christi de Ludolf de Sajonia. Además, el autor cartujo Antonio de Molina en sus Ejercicios (Burgos, 1613) recomendaba el uso de imágenes de la vida de Cristo como ayuda para la meditación.⁴⁶⁰

8. UN HOMONIMO

54. TRANSITO DE SAN JOSE

Oleo sobre tela

52.5 x 147 cm

Firma: J Xuarez ft 1656 en el lateral izquierdo

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Referencias: Alarcón (1992) p.125

Análisis: la escena transcurre en un interior y las figuras se desplantan sobre un piso tapizado de flores. En el centro de la composición, está colocado el grupo más importante de la escena: en la cama san José, rodeado por

⁴⁶⁰

Zurbarán, Catálogo...pp.289-291

la Virgen y Jesucristo. En los laterales hay ángeles de distintas jerarquías cumpliendo funciones que especifican los evangelios apócrifos, que son los que se ocupan de la escena. Los arcángeles están esperando el alma del santo, otros ángeles le llevan alimentos y otros descorren el pesado cortinaje del dosel, por donde aparece el Espíritu Santo.

Es evidente que la obra no pertenece a este pintor, por lo tanto, hay que hacer analizar la firma para saber si es falsa o pertenece a un homónimo contemporáneo.

55. LA ANUNCIACION

Oleo sobre tela

medidas

Firma: Joseph Xvarez, abajo, en el ángulo inferior izquierdo, sobre el atril

Colección particular, Monterrey, Nuevo León.

Análisis: El arcángel Gabriel se arrodilla en meditación frente a María. No lleva flores en las manos, pero para enfatizar la triple virginidad de María (antes, durante y después del nacimiento de su hijo) hay unas azucenas en un vaso de vidrio transparente en el centro de la composición. Está vestido con túnica verde y un paño rojo que forma un ángulo redondeado y una fuerte diagonal. Lleva broches de oro y piedras que significan alegría, salvación y justicia.

Sus cabellos rubios ensortijados, enmarcan un rostro pálido de expresión serena.

La figura de la Virgen, ataviada con los colores tradicionales, lleva el cabello oscuro, largo y suelto. Toda la escena es de una gran quietud. El carácter de familiaridad de la escena, más acentuado aún por la ausencia de halos, invita al espectador a participar directamente en el misterio.

Es una pintura menor, asimilable al autor del Taller de Nazareth.

Iconografía: este tipo iconográfico que fue establecido en Italia en el siglo XVI, se difundió por la Europa católica durante el siglo XVII. En el Discorso que el Cardenal Gabriele Paleotti escribió en Bologna, en 1582, aseguraba que "contemplar la Anunciación pintada por un gran artista no es solamente disfrutar los placeres que brindan las líneas y los colores, sino comprender y luego amar la bondad de Dios".⁴⁶¹

La escena narrada por los evangelios, tuvo lugar en Nazareth. Francisco Pacheco se apoya en el Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, publicado en 1586 para asegurar que tanto San Agustín como San Ambrosio afirmaron que la Virgen María se encontraba en meditación cuando llegó el ángel. Pacheco también cita a Molano y el editor del tratadista

⁴⁶¹

Cfr. Zurbarán. Catálogo Metropolitan Museum, New York.

localizó la referencia, perteneciente a De Historia SS.

Imaginum. Según Molano,

en la historia de la Encarnación del Señor los Evangelios no indican qué estaba haciendo la Santísima Virgen al entrar el arcángel Gabriel y saludarla: ¿estaba de pie o sentada? ¿o acaso de rodillas se entregaba a la meditación?

Porque, sin duda, cuando se representa la historia, necesariamente hay que añadir alguna de esas [actividades] la que con el consenso general de los pintores y la aprobación de otros se recibió fue ésta que tiene los mayores visos de probabilidad. Es verosímil, ciertamente, que, de rodillas, la bienaventurada Virgen se ocupara en ese momento en la meditación de nuestra redención.⁴⁶²

Esto fue seguido por Pacheco:

la Sagrada Señora debe estar de rodillas, con una clase de banco o escritorio ante ella, sobre el cual ella tiene un libro abierto...; el ángel ...con ambas rodillas en el suelo y [la Virgen] humilde y modesta de la edad que hemos dicho de catorce años y cuatro meses, muy hermosa, su cabello recogido y cubierto con un ligero velo, el manto azul y el vestido rosa, sostenido con un cinturón... el ángel debe tener hermosas alas y blancas ropas brillantes de brillo cambiante...Arriba es usual pintar...muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en la figura de una cascada de resplandecientes rayos de luz.⁴⁶³

Acercar a los creyentes a la anunciación angélica a María estaba directamente relacionado con la devotio moderna, la renovación espiritual de finales del siglo XIV, que favoreció una vida de sentimientos elevados y lecturas para conseguir la iluminación a la manera de los franciscanos.

462 Citado en Francisco Pacheco, El arte de la pintura, p.593. El editor de la obra de Pacheco, Bassegoda i Hugas, cita el texto de Molano en latín. La traducción del mismo es de Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones del COLMICH.

463 Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, pp.592-93

Esta corriente de pensamiento que reapareció en España en los siglos XVI y XVII en la forma de iluminismo espiritual, tomó varias formas, inclusive la del condenado movimiento de los alumbrados.

56. TALLER DE NAZARETH

Oleo sobre tela

Medidas

Firmado y fechado en 1667

Colección particular, México

Referencias: Kubler y Soria (1959), p.393

Soria afirmó haber visto este cuadro en las Galerías La Granja, sin embargo, si la lectura de la fecha fue correcta, evidentemente esa obra no podía ser de Juárez. Volvió a aparecer en fotografía, en una nueva edición de la obra de Agustín Velázquez Chávez, donde se localiza en una colección particular. De la obra de Velázquez Chávez se ha tomado la fotografía de este Catálogo. Sin embargo, creo evidente que tanto por la fecha como por los rasgos estilísticos se trata de un homónimo.

57. SAN CRISTOBAL

Oleo sobre tela

Medidas

Firmado: Joseph Xuarez 1698

Iglesia de San Bernardino, Xochimilco, México

Análisis: La torpeza de la obra casi eximiría decir que evidentemente se trata de un homónimo.

Iconografía: el nombre Cristobal significa "el que carga a Cristo" y según la Leyenda dorada de Santiago de la Vorágine⁴⁶⁴, el nombre se relaciona con la historia de un soldado cananeo gigantesco, que quería servir al amo más poderoso del mundo. Después de mucho buscar y probar - en su búsqueda descubrió que hasta el mismo demonio temía a Dios - decidió que en el cristianismo y en Cristo encontraría lo que estaba necesitando. Un ermitaño le dijo que se quedara cerca de un río cuyo paso significaba un gran peligro y que ayudara a los que se acercaran a cruzarlo.

Una noche, fue un niño quien le solicitó ayuda para cruzar el río. Para Cristobal, la tarea fue muy difícil, porque el niño era cada vez más pesado. Con el auxilio de un bastón, logró alcanzar la orilla, donde el niño le explicó que el tremendo peso se debió a que había llevado sobre sus hombros al mundo y su creador. Como símbolo de

⁴⁶⁴ Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada, vol.1, pp.405-409

esto, le prometió que su bastón florecería al ser plantado: así lo hizo y su bastón se convirtió en una palmera cargada de frutos.

San Cristóbal es patrono de los viajeros y de los peregrinos y alcanzó una enorme popularidad, especialmente en España.⁴⁶⁵

465 Werner, Friedericke, "Christophrus" en Engelbert Kirschbaum et al. (eds.), Lexikon der christlichen Ikonographie, citado por Marcus Burke, "La pintura mexicana del Renacimiento y la Contrarreforma", p.294.

APENDICE DOCUMENTAL

ARCHIVOS

- ASM Archivo del Sagrario Metropolitano.
- AGN Archivo General de la Nación
- AN Archivo General de Notarías
- AACG-IIE Archivo Abelardo Carrillo y Gariel- Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)
- ACVI Archivo del Colegio de Vizcaínas
- AHS Archivo Histórico de Salubridad y Asistencia
- AGI Archivo General de Indias, Sevilla
- ACMe Archivo del Cabildo de la Catedral de México

DOCUMENTO N° 1

Matrimonio de Luis Juárez y Elena López. 24 de junio de 1609. Archivo del Sagrario Metropolitano. Libro de casamientos. 1601-1613, f.109v.

[Al margen] "velados"

Y en veinte y cuatro de junio [de] mil seiscientos y nueve, desposé por palabra de presente a Luis Xuárez, hijo de Xerónimo Juárez y de Inés de Herrera, con doña Elena López, hija de Juan Bernal y de Inés de Vergara. Testigos: Juan Pérez de Ribera y Agustín de Espinosa. _____

Licenciado Agustín Pérez de Ribera [rúbrica]

DOCUMENTO N° 2

Bautizo de José Juárez. 9 de julio de 1617. Archivo del Sagrario Metropolitano, Libro 8 de Bautismos, 1612-1617, f.105.

Joseph __ En nueve de julio del año de [mil seiscientos] diez y siete, bauticé con licencia del semanero a Joseph, hijo de Luis Xuárez y de doña Elena Xáuregui; fueron

padrinos Pedro de Torrijos y doña Juana Saucedo.____
Bachiller Hervas y Fray Vicente Mejango (?) [rúbricas]

"Luisa- Y en 6 de agosto de [mil] seiscientos catorce bauticé a Luisa, hija de Luis Xuárez de Alcaudete y de Doña Elena López, su mujer; fue padrino José Gutiérrez - Bachiller Francisco Hervas Siliceo [rúbrica]. ASM Libro 8 de Bautismos 1612-1617, f. 5

"Ana - En cinco de agosto de mil seicientos y diez y nueve años el señor obispo don Juan de Rentería bautizó a [testado "Ma."] Ana, hija de Luis Xuárez y de doña Elena Xáuregui, fue padrino Francisco Xáuregui y madrina Luisa de Vergara. - Obispo de Nueva Segovia [rúbrica]. ASM, Libro de Bautismos. 1618-1623, f. 96

DOCUMENTO N°3

Contrato de aprendiz entre Miguel Mateo Xuárez, indio y el maestro de pintor Pedro de Oyanguren, hecho en México el 8 de diciembre de 1638.

ANM, México, D.F., Notario No. 685, José Veedor, Vol. 4595, f. 1861

[f.1861r.] En la ciudad de México, a ocho días del mes de diciembre de mil seiscientos treinta y ocho años ante el

capitán sargento mayor don Juan de Vera regidor de esta ciudad y alcalde ordinario en ella por su majestad, pareció un indio que mediante Pedro Carrasco, intérprete de la Audiencia [ordinaria] se dijo llamar Miguel Xuarez y ser natural de esta ciudad a la parte de San Juan, que el dicho intérprete dijo conocer, y como padre legítimo que dijo ser de Miguel Mateo su hijo de edad de quince años= Otorgo que lo pone a servicio y por aprendiz del arte de pintor con Pedro de Oyanguren vecino de esta dicha ciudad por tiempo de cuatro años y medio que han de correr y contarse desde hoy dicho día en adelante, dentro de los cuales ha de dar diez reales en cada un mes con los cuales se ha de vestir y le ha de dar de comer y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días y hacerle buen tratamiento y al fin de dicho tiempo le ha de dar [sic] oficial del dicho arte de pintor de manera que como tal pueda trabajar con otro cualquier maestro [pero] que si no lo hiciere lo pueda acabar de aprender con otro maestro y pagarle en cada un día lo que un oficial del suele ganar= Con lo cual obliga al dicho su hijo que durante el dicho tiempo no se irá ni ausentará de la casa y servicio de dicho su maestro y si fuere, a su costa lo traerá de la parte y lugar donde estuviere y apremiarlo a que por todo rigor de derecho cumpla esta escritura con las fallas que hubiere hecho en las cuales pueda ser creído el dicho su maestro con sólo su juramento sin otra prueba de que le releva= Y estando presente el dicho Pedro de Oyanguren que yo el escribano

doy de que conozco, otorgo que acepta esta escritura según y como en ella se contiene y recibió en su casa y servicio al dicho Miguel Mateo indio y se obligó de darle los dichos diez reales en cada un mes y todo lo referido en dicha escritura y oficial del dicho arte [f.1861v.] de pintor dentro del dicho tiempo y no le despedir pena de pagarle [ilegible] = Cuyo cumplimiento todas las partes cada una por lo que les toca obligaron sus personas y bienes y dieron poder a las justicias de su majestad de cualesquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad de México, Corte y Audiencia Real de ella a cuyo fuero se sometieron renunciaron el suyo con la [ilegible] para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron leyes de su favor y la general del derecho= Y vista esta escritura por el dicho alcalde la aprobó y condenó a las partes a su cumplimiento y lo firmó con el dicho maestro y intérprete, testigos Francisco de Zúñiga, Juan de Anaya, Domingo [Cardies] vecinos de México.

Juan de Vera [rúbrica]

Pedro de Oyanguren [rúbrica]

Pedro de Castro [rúbrica]

Ante mí Joseph Veedor [rúbrica]

DOCUMENTO No.4

Extracto del testamento de doña Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez, hecho en México el 22 de mayo de 1639,

publicado por Manuel Toussaint, Pintura Colonial en México,
Apéndice 5, p.228

En el nombre de Dios Todopoderoso amén, sepan cuantos esta carta vieren, como yo, doña Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez, difunto, vecina de esta ciudad de México y natural de ella, hija legítima de Juan de Bernal y de Inés de Vergara, mis padres difuntos, estando enferma de la enfermedad natural [...etc] quiero que mi cuerpo sea sepultado en el convento del Señor San Agustín de esta dicha ciudad, en la sepultura y entierro que allí tengo y donde se enterró el dicho mi marido[...] soy hermana de la cofradía del Santísimo Sacramento y caridad, mando que se dé noticia a la dicha cofradía.

Item, declaro que yo fui casada según orden de la Santa Madre Iglesia, con el dicho Luis Juárez y al tiempo que con él casé, traje a su poder mil pesos de oro común, de que no me acuerdo si otorgó carta de dote, y el caudal del dicho mi marido cuando conmigo casó, valdria muy poca cantidad de pesos. Declárolo así para descargo de mi conciencia y durante el dicho matrimonio tenemos [sic por tuvimos] por nuestros hijos legítimos a doña Inés de Vergara, mujer legítima de Francisco Enríquez Escoto y a José Juárez y a doña Ana de Vergara, declárolos por tales mis hijos legítimos y del dicho mi marido. Y para cumplir y pagar este mi testamento dejo y nombro por mis albaceas, al contador Antonio Millán y a Juan Ruiz de Portillo y a cada

uno de por sí insolidum y por tenedor de mis bienes al dicho contador Antonio Millán [...] y al dicho Juan Ruiz de Portillo, le pido y suplico se sirva de disponer del testamento del dicho mi marido, en virtud del dicho [testado] poder que para ello le dejo, haciendo las causas de su alma con gran amigo que le fue [...] Y cumplido y pagado este mi testamento, en el remanente que quedare de todos mis bienes derechos y acciones u que en cualquier manera me pertenezcan, dejo y nombro por mis herederos legítimos a los dichos doña Inés de Vergara, José Juárez y doña Ana de Vergara, mis hijos legítimos y del dicho mi marido. Y usando de la facultad que el Derecho me da y concede, mejoro en el tercio y remanente del quinto de todos mis bienes, a la dicha doña Ana de Vergara para que lo haya de más de la parte que le puede venir y pertenecer de su legítima. Y nombro por tutor y curador de los dichos mis hijos menores, al dicho contador Antonio Millán [...] Así lo otorgo ante el presente escribano y testigo de esta carta que es hecha en México a ventidós días del mes de mayo de mil seiscientos treinta y nueve años. [etc] José de Cuenca, escribano de su Majestad.

DOCUMENTO N°5

Contrato de aprendiz entre Pascual Lucas Pérez, indio, con el maestro de pintor Diego Xuárez, indio, hecho en México el 6 de junio de 1639. ANM, México, D.F. Notario No.685,

José Veedor, Vol.4595, f.1885

[f.1885r] En la ciudad de México a seis días del mes de junio de mil seiscientos y treinta y nueve años ante el capitán y sargento mayor de este reino Francisco Castillo regidor de esta ciudad y alcalde ordinario en ella por su majestad, pareció un indio que mediante Pedro de Castro intérprete de la Audiencia /ordinaria/ dijo llamarse Lucas /Pérez/ y ser natural desta ciudad = a la parte de San Diego que el dicho intérprete dijo conocer, el cual dijo que pone a su servicio y por aprendiz del arte de pintor a Pascual Lucas indio, su hijo, natural de esta ciudad que es de edad de diez y ocho años, con Diego Juárez, maestro de dicho arte, indio, por tiempo de tres años que corren y se cuentan desde hoy dicho día en adelante dentro de los cuales ha de dar de comer y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días y le ha de dar de vestir /ilegible/ y al fin del tiempo oficial del dicho arte de pintor, de manera que pueda trabajar como tal con otro maestro pena que si no lo hiciere lo pueda acabar de aprender con otro y pagarle en cada un día lo que un oficial de el suele ganar hasta que lo acabe de aprender con lo cual obliga al dicho su hijo que durante el dicho tiempo no se irá ni ausentará de la casa y servicio del dicho su maestro y si se fuere y ausentare lo puedan traer a su costa de la parte y lugar donde estuviere y apremiado a que por todo rigor de derecho cumpla esta escritura con

las fallas que hubiere hecho, en las que ha de ser creído el dicho su maestro con sólo su juramento sin otra prueba ni averiguación alguna de que le relevo= Y estando presente el dicho Diego Xuárez, indio, que así mismo el dicho intérprete dijo conocer aceptó esta escritura según y como en ella se contiene y [f.1886v.] se obligó a enseñarle el dicho su oficio de pintor al dicho Pascual Lucas y de vestir a su uso y al fin del tiempo oficial del dicho su oficio y de no le despedir durante el dicho tiempo= Cuyo cumplimiento todas las partes por lo que les toca obligaron a sus personas y bienes habidos y por haber y dieron poder a las justicias de su majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las de esta dicha ciudad de México, Corte y Audiencia Real de ella a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron, renunciaron al suyo con la ley... convenerit para que a ello les apremien como por ser sentencia pasada cosa juzgada, renunciaron leyes de su favor y la general del derecho= Y vista esta escritura por el dicho alcalde la aprobó y condenó a las partes a su cumplimiento y lo firmó con el dicho intérprete y maestro siendo testigos, Francisco de Zúñiga, Nicolás de Mesa, Luis de Medina escribano de su majestad, vecinos y estantes en México.

Francisco del Castillo [rúbrica] Pedro de Castro
[rúbrica]

Firma ilegible

Ante mí, Joseph Veedor [rúbrica]

DOCUMENTO N° 6

Extracto del Codicilo al testamento de doña Elena de Vergara, viuda de Luis Xuárez, realizado en México el 13 de noviembre de 1641, publicado por Manuel Toussaint, Pintura Colonial en México, Apéndice 5, p.228.

Reboco la cláusula del dicho mi testamento en que tengo nombrados por mis albaceas al contador Antonio Millán y tenedor de mis bienes, y a Juan Ruiz de Portillo insolidum. Y nombro por mi albacea y tenedor de mis bienes a José Juárez mi hijo legítimo, y asimismo nombro por mi albacea al licenciado don Alonso García, clérigo presbítero de esta ciudad[...] Item, mando el tercio y lo que quedase del remanente del quinto de mis bienes, después de cumplido el dicho mi testamento al dicho José Juárez mi hijo legítimo y del dicho Luis Juárez mi marido difunto. Porque de ello le hago mejora, usando de la facultad que las leyes de estos reinos me conceden [...] Por el mucho amor y voluntad que le tengo y porque después que murió el dicho su padre me ha sustentado, regalado y socorrido en mis enfermedades y por haber sido obediente y casádose el susodicho con mi voluntad [...] Así lo otorgué ante el escribano y testigos insolsintos [sic] que es hecho en México a trece de

noviembre de mil seiscientos cuarenta y un años [...] Ante mí Alonso de Rueda Torres escribano real.

DOCUMENTO N° 7

Contrato entre Pedro de Oyanguren y José Juárez con la Catedral de México para hacer un arco triunfal. 1 de febrero de 1641. México, Archivo General de Notarías, México, D.F., Notario No.336 (Gabriel López Haedo) 1637-1643, f.9 a 11v.

En la ciudad de México a primero día del mes de febrero de mil y seiscientos y cuarenta y un años, ante mí el escribano y testigos parecieron Pedro de Oyanguren y Juseph Juarez, pintores, vecinos de esta dicha ciudad, a los cuales doy fe que conozco

Y dijeron que por cuanto se concertaron con el Doctor Miguel Poblete, [f. 9v] canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, comisario nombrado por los señores dean y Cabildo de ella, para el arco que se había de hacer y poner a una de las puertas de la dicha catedral para la entrada del señor Feliciano de Vega, arzobispo de este arzobispado, en ochocientos pesos de oro común que se les había de pagar por la manufactura y arquitectura y colores que habían de tener y fueran necesarias

Y por ponerlo, asentarlo y quitarlo de la parte donde había

de estar de lo cual otorgaron escritura ante Pedro Sanchez Quijada, escribano de su Majestad, a que se remiten

Y es así que por haber muerto el dicho Sr. Arzobispo, no se procede a acabar el dicho arco, y por cuanto está hecho en él toda la arquitectura y faltan todos los vacios de los lienzos donde se han de poner los jeroglíficos o historias que se pidieren para cuando por dichos señores Dean y Cabildo se mandare y pidieren se acabe el dicho arco

Y para en cuenta de su obra y manufactura recibieron quinientos pesos en reales y más otros ciento de las pérdidas de colores que tenían prevenidas para acabar el dicho arco e incomodidades que se les ha seguido de no acabarlo que estos se les ha dado por lo referido sin que entren [f. 10r] en los ochocientos del concierto

Y de presente por parte de los dichos señores Dean y Cabildo se les ha pedido que se obliguen juntamente de mancomún a que cada y cuando que se les pida el que acaben el dicho arco con toda perfección lo hayan de hacer sin que hayan de pedir más cantidad de los dichos ochocientos pesos en que así estaban concertados obligándose asimismo la parte de la dicha Santa Iglesia a la paga y satisfacción de los trescientos pesos restantes en la forma y de la manera que se contiene en la escritura suscitada y luego y cada y cuando que se mande que se acabe el dicho arco y poniéndolo en efecto por la presente en aquella vía y forma que mejor en dicho lugar haya y confesando lo referido por cierto y verdadero sobre que renuncian poder decir ni alegar cosa en

contrario los dichos Pedro de Oyanguren y Joseph Juarez, juntamente de mancomún a los de uno y cada uno por sí y por el todo in solidum con renunciación de leyes de la mancomunidad y el beneficio de la división y ejecución como en ella se contienen se obligan a que cada y cuando y en cualquier tiempo que por parte de la dicha Santa Iglesia se les pidiere acaben [f. 10v] el dicho arco que así tienen empezado, lo harán con toda perfección y según y de la manera y forma que por la dicha escritura que se otorgó cuando se concertó se refiere o de la manera que se les pidiere y ordenare por el dicho Doctor Miguel de Poblete o el que fuere tal comisario de la dicha Catedral a vista de maestros que lo entiendan sin que por toda la obra, arquitectura ni manufactura hayan de pedir ni llevar más cantidad de los dichos ochocientos pesos de su concierto y por defecto de no lo hacer ni cumplir así ha de poder la parte de la dicha Santa Iglesia hacer con otros maestros que acaben el dicho arco y todo lo que más costare del precio referido y de ponerlo y asentarlo y quitarlo los dichos otorgantes lo han de pagar dejando como dejan diferido todo lo que requiera verificación en el simple juramento del dicho Doctor Miguel de Poblete o de quien fuere presente por dicha Santa Iglesia sin otra prueba de que le releva. Y asimismo declaran que con los cien pesos que así tienen asimismo recibidos se contentan y satisfacen por los daños pérdidas y menoscabos que por no acabar el dicho [f. 11r] arco para cuando estaba concertado se les

han recrecido y pérdidas de colores para no pedir en razón de ello cosa alguna y estando presente el dicho Doctor Miguel de Poblete a quien asimismo yo el escribano doy fe que conozco como tal comisario nombrado por los dichos señores dean y cabildo para efecto del concierto del dicho arco y de ponerlo acabado y quitarlo de donde así se pusiese, otorgo que por lo que toca a la dicha Santa Iglesia, acepta escritura y obliga a sus bienes y rentas a que cada y cuando que se haya de acabar el dicho arco con toda perfección, dará y pagará a los dichos Pedro de Oyanguren y Jusep Juarez, los trescientos pesos restantes a lo que así tienen concertado los cuales obligaron sus personas y bienes a cumplir a lo que así están obligados y por su parte les toca y dieron poder a los justicias que de esta causa puedan y deban conocer, en especial a los de esta ciudad y corte a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron, [f. 11v] renunciaron el suyo propio y la ley si convenerit de juriditione para que les compelan a lo dicho como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron leyes de su favor y la general del derecho y así lo otorgaron y firmaron testigos Pedro de Pineda, Juan de Pereyra y Pedro de Landa, vecinos de esta ciudad.

Dr. Miguel de Poblete [rúbrica]

Po. de Oyanguren

[rúbrica]

Joseph Xuarez [rúbrica]

Ante mí

Gabriel Lopez Aedo [rúbrica]

Escribano de provincia

DOCUMENTO N°8

José Juárez albacea y heredero de doña Elena de Vergara, su madre difunta. La cuenta y partición de bienes con doña Inés de Vergara su hermana. El 11 de julio de 1646 presenta escrito pidiendo licencia para hacer inventarios.

1. Una mulata nombrada Nicolasa de 19 años de edad, nacida en la casa, hija de Magdalena de la Cruz, negra difunta.

2. Un platón, un pincel, cuatro candeleros, un bernegal, dos pebeteros esquinados, un cucharón tosco de plata quintada que pesa 26 marcos, 5 onzas y 4 tomines.

3. Un jarro chocolatero, una salbilla redonda, un salero mendosino, dos cucharas chicas, todo de plata, que pesa 11 marcos y 7 onzas.

4. Unos sarcillos de oro y aljófara que pertenecen a Mariana de Esquivel que debe sobre ellos a la dicha difunta seis pesos que le prestó en reales.

5. Unas pulseras de beruecos con 250 granos que pesan 4 onzas.

6. Una alfombra morisca de 3.5 varas de largo y 2.5 varas de ancho.

7. Un bufetillo embutido de ébano y carey guarnecido de marfil.

-
8. Ocho cojines de terciopelo de china, de labores, los cuatro azules y cuatro colorados, traídos llenos de lana.
 9. Una media cama de tapincerán guarnecida de bronce dorado.
 10. Cuatro taburetes de vaqueta colorada con respaldos de seda amarilla, viejos.
 11. Ocho sillas de la misma vaqueta, viejas.
 12. Un escritorio de la tierra, de una tercia de alto y tres cuartas de ancho, con tirantes de plata, vacío.
 13. Otro escritorio de la tierra, con su llave, vacío.
 14. Otro escritorio de la tierra de una vara de largo y más de una tercia de ancho, vacío, forrado en vaqueta negra.
 15. Un baúl pequeño, viejo, vacío, forrado en terciopelo.
 16. Dos cajas de Michoacán, una chiquita y la otra mediana, viejas, vacías.
 17. Una caja encorada con su llave, vieja, vacía.
 18. Una colcha de tarlinga labrada de seda azul a dos ases de cinco anchos y su fleco de seda a la redonda.
 19. Un rodapiés de Ruan, labrado de seda azul, con botones de oro y seda en las esquinas, a medio traer.
 21. Una toalla de Ruan, de cofre labrada de seda rosada y puntas de lo propio
 22. Doce pañitos de liencillo de color, los seis deshilados y los seis labrados de blanco y de colores con puntas.
 23. Cinco cocos grabados.
 24. Un anillo de oro y piedras blancas hecho corazón, que está empeñado en cuatro pesos y lo tiene doña Luisa

Enriquez en su poder por dicha cantidad.

25. Dos sobremesas del nuevo México, una nueva y otra vieja.

26. Dos cuadros, el uno de un Ecce-Homo y el otro de San Francisco, hincado de rodillas, de a vara de largo, con marcos dorados, maltratados.

27. Un país de vara y cuarto de ancho con su marco, viejo.

28. Otro país sin marco, viejo.

29. Otro país de dos varas de largo, sin marco, de dos hombres a caballo pintados.

30. Otro país de vara y media de largo al temple, viejo.

31. Una cajita de carey y en ella un rosario de coyol, de siete misterios.

32. Un retrato del dicho Luis Juárez de dos varas de largo y una de ancho.

33. Una escritura por 1.918 pesos 6 tomines, su fecha 17 de octubre de 1645.

DOCUMENTO N°9

Contrato de aprendiz entre Lucas de la Coba y José Juárez, maestro de pintor. 18 de septiembre de 1646. México, Archivo General de Notarías, México, D.F., Notario No.685, José Veedor, 1646-1649, f.321v.

En la ciudad de México, a dieciocho días del mes de

septiembre de mil seiscientos cuarenta y seis años ante el capitán don Diego Orejón Osorio caballero de la Orden de Santiago, alcalde ordinario en ella por su Majestad, pareció un mozo español que dijo llamarse Lucas de la Coba y ser natural de la provincia de Yucatán donde al presente está su padre y madre y por tener principios del oficio de pintor y quererle acabar de aprender y atento a ser de ultramar donde están los dichos sus padres y tener veinte y dos años para otorgar las escrituras que convengan, nombró por su curador ad litem a Diego García Sosteño, procurador de la Audiencia ordinaria. Pidió se haga por nombrado y le mande parezca, acepte y jure. Y visto por el dicho alcalde hubo por nombrado al dicho Diego García Sosteño comparezca acepte y jure y esto hecho le discernirá el dicho cargo y estando presente el dicho Diego García Sosteño que doy fe conozco, aceptó el dicho nombramiento y juró por Dios Nuestro Señor y la señal de la Cruz de la usar bien y fielmente más su leal saber y entender y donde su consejo no bastare se tomará de letrados y personas que se lo deban dar y si por su culpa, omisión o negligencia algún daño viniese al dicho menor, él lo pagará por su persona y bienes que para ello obligo.

Y visto por el dicho alcalde, la aceptaron y juramento hecho por el dicho Diego García Sosteño dijo que le daba y dio licencia para el uso y ejercicio del dicho oficio y licencia para que pueda poner al dicho menor oficio y para aprendiz y otorgar la escritura que convenga. Y de ella

usando otorgó que ponía y puso al dicho Lucas de la Coba a
oficio y para aprendiz con José Juárez, vecino de esta
ciudad y maestro de pintor, por tiempo de tres años
primeros siguientes dentro de los cuales le ha de acabar de
enseñar el dicho oficio de que tiene principios y sacarle
oficial de suerte que como tal pueda trabajar y ganar en
cada un día lo que uno del dicho oficio gana en cada un
día, donde no lo acabe de aprender con otro ni a su costa y
hacerle [...] en tratamiento y curarle de sus enfermedades
como no pasen de quince días, que lo demás del vestido y
adorno de su persona corre por cuenta del dicho menor con
lo cual le obliga a que durante el dicho tiempo no se fuera
ni ausentara del servicio del dicho su maestro y si se
fuere pueda ser traído y compelido a que con prisiones
cumpla esta escritura y el dicho José Juárez que doy fe
conozco, se obliga a cumplir esta escritura y dieron poder
a las justicias de su Majestad para que les apremien como
por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron leyes de
su favor y general del derecho y lo firmaron testigos Diego
Caro y Nicolás de Mesa, presentes

Don Do.Orejón Lucas de la Coba Joseph Xuarez
Ossorio[rúbrica] [rúbrica] [rúbrica]

Diego Ga.Sosteño [rúbrica]

Ante mí,

Joseph Veedor [rúbrica]

Escribano Público

DOCUMENTO N° 10

Contrato con Pedro Ramírez para la construcción de un retablo para la iglesia de San Antonio de Querétaro, pagado por los caciques principales Don Baltasar Marín y Doña María Magdalena su legítima mujer. 14 de enero de 1648.

Lo firma Pedro Ramírez como maestro escultor y ensamblador. Las pinturas debían ser de " José Juárez o del Padre Fray Diego Becerra como no sea del gachupín por ser carero y dado caso que lo haga por el precio que otro, se le dé a él, siendo gusto del Padre Provincial Fray Antonio de Arteaga", con los temas que determinara el convento. En total 6 pinturas.

ITEN por el lado del evangelio ha de volver otra calle que da vuelta un poco a modo de cercado por cuanto por estar angosta la fachada principal se ha de ensanchar con esto. Y ha de tener dicha calle tres cuadros pintados en mantel alemanisco y después por sus espaldas hechos tableros de ayacahuite con la fortaleza que necesita la obra.

ITEN por el lado de la epístola otros tres tableros correspondientes a los del lado del evangelio y en unos y en otros se han de pintar a costa de dicho maestro los

misterios y pensamientos que determinare y pidiere el dicho convento cuya pintura ha de ser de Josephe Xuarez...

DOCUMENTO N° 11

Cotejo de Testamento de Doña Elena de Vergara viuda de Luis Xuarez, albacea Joseph Xuarez. 4 de abril de 1648. Archivo Carrillo y Gariel-Instituto de Investigaciones Estéticas, 656

Cotejo del testamento de doña Elena de Bergara, viuda de Luis Xuarez, otorgada en 22 de marzo del año de 1639, ante Joseph de Cuenca, Escribano de su Majestad, presentado ante el señor doctor don Antonio de Esquibel Castañeda, Juez de Testamentos y Capellanías, en cuatro de abril de 1648, por Joseph Xuarez, su hijo y albacea.

Entierro en la Iglesia del Convento de San Agustín, y el acompañamiento, remite a la voluntad de sus alabaceas

Misa de cuerpo presente ofrendada

Doscientas misas rezadas por su alma

Cien misas rezadas por las ánimas de sus padres, de su marido y demás personas a quien tuviere obligación

Mandas forzosas, cuatro reales a cada una

Declara que no debe ninguna cantidad de pesos a nadie

Declara que es hermana de la Cofradía del Santísimo Sacramento y de otras mandas se les dé noticia para que

acudan a su obligación

Declara que fue casada con el dicho Luis Xuarez y la dote que llevó a su poder y los hijos que tuvieron de su matrimonio

Albaceas al contador Antonio Millán. Juan Ruiz del Portillo. Y encarga al dicho Juan Ruiz disponga el testamento del dicho Luis Xuarez, en virtud del poder que para ello le dejó el susodicho

Herederos de doña Inés de Vergara, Joseph Xuarez y doña Ana de Vergara, sus hijos legítimos

Manda que de las 200 misas que ordena se digan por su alma, las 50 sean por la de su marido. Revoca, anula y otorga

Codicilio de la susodicha ante Alonso de Rueda Torrez, Escribano Real en 13 de noviembre de 1641

Revoca la cláusula de albaceas y nombra por Albacea y tenedor de bienes al dicho Joseph Xuarez y al licenciado don Alonso García por albacea

Mejora en tercio y remaniente de quinto al dicho Joseph Xuarez

En la ciudad de México, en cuatro de abril de seiscientos y cuarenta y ocho, declaro este testamento por cumplido y sólo lleno la parte a llenar, una rúbrica.

DOCUMENTO N° 12

Contrato para hacer un retablo para la capilla de la Cena de la Catedral de México, entre Antonio de Maldonado y José Juárez, maestros de entallador y de pintor respectivamente y la Archicofradia del Santísimo Sacramento. 21 de noviembre de 1650. (ACV).

En el nombre de Dios todopoderoso amen. Notorio y manifiesto sea como nos don Tristán de Luna y Arellano, Mariscal de Castilla, Caballero del Orden de Alcántara, señor de las de Sirta y Vorabia, Rector actual de la Ilustre Archicofradia del Santísimo Sacramento y Caridad fundada en la santa Iglesia Catedral metropolitana de esta ciudad de México y capitán don Juan Ruiz de Savala y Lois primer diputado de ella y P. de la Sierra asimismo diputado con la administración y mayordomía de la dicha cofradía en su nombre y como sus comisarios que somos por el efecto que irá referido nombrados en el Cabildo que con los demás señores diputados tuvimos en diez y seis de este presente mes de noviembre donde se resolvió y determinó se hiciese y colocase en la capilla principal que en la dicha santa Iglesia tiene la dicha Cofradía que es la segunda del lado del Evangelio junto al crucero inmediato a la de S. Felipe de Jesús un retablo nuevo de la grandez y lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha Cofradía en la parte de enfrente de dicha Capilla donde al presente está el retablo antiguo pequeño y altar de la Cena del

Señor, que ocupe y llene todo el hueco y pared de dicho frente hasta las bóvedas y lados de la ventana y deseando que dicha obra sea con toda perfección así en lo que toca a las maderas, escultura, dorado, como en las pinturas y misterios de ellas que miren a lo del Santísimo Sacramento y su instituto y noticia de la fundación de dicha Cofradía, hemos tratado y conferido la forma, precio y disposición de dicha obra con Antonio Maldonado, maestro de ensamblador y entallador y con Joseph Xuarez, maestro del arte de pintor y finalmente nos hemos convenido con los susodichos en que tomen a su cargo hacer disponer y acabar dicho retablo hasta ponerle y colocarle en dicho sitio corriendo por su cuenta de ambos así las maderas, esculturas y dorado, como las pinturas de los tableros y renovación del antiguo de la Cena, que sólo éste ha de servir y colocarse del retablo viejo, todo lo cual nos, los dichos maestros Antonio Maldonado y Joseph Xuarez que estamos presentes, juntos de mancomún y ambos de uno y cada uno de nos por sí y por el todo insolidum con renunciación de las leyes de la mancomunidad, división y excusión, nos obligamos de hacer en esta manera: que yo el dicho Antonio Maldonado tomo a mi cargo hacer, poner y labrar la madera, escultura y dorado del dicho retablo en la forma y en la parte que va referida, llenando todo el testero de alto y ancho de dicha capilla, que ha de tener siete tableros y dos en el banco sin el principal retablero de la Cena del retablo antiguo que ha de quedar puesto sobre el Sagrario, como insignia

principal de dicho retablo siendo como han de ser las maderas de ayacaguite y tablones de río frío y las de los tableros, de cedro viejo, y lo dorado ha de ser de oro fino, de toda ley, de color, con perfiles negros delgados, como se practican lo uno y lo otro, con toda perfección con los adornos, remates y demás lucimiento que se demuestra por la traza que se ha hecho para este efecto, pintada de negro en pergamino que queda firmada de dichos Señores Comisarios y de nos los dichos maestros y del presente escribano, cuya disposición y forma hemos de seguir y guardar, sin exceder de ella entendiéndose que las columnas del primer cuerpo han de ser los tercios de talla y el segundo estriadas de arriba abajo; yo el dicho maestro Joseph Xuarez e de hacer y tomo a mi cargo pintar los siete tableros y los dos del banco, de las historias y misterios de que se me ha dado memoria que son: el Maná; el Cordero Pascual; Elías con el ángel; Abacuc con Daniel; el convite de David; los panes de la procisión; el pan y el vino de Amimlec; las cuales historias he de pintar y hacer graduando el lugar que le perteneciére a cada una, con atención a los misterios y su origen y en los tableros del banco también del misterio del Santísimo Sacramento y en la puerta del Sagrario Ntro. Señor Jesucristo frangiendo el pan y encima de la ventana, en la tarja que corona el retablo, una custodia del Santísimo Sacramento con dos angeles a los lados toda la cual dicha pintura ha de ser de colores finos y de toda perfección y conforme a mi arte,

renovando o limpiando el dicho tablero de la Cena y sus imágenes, toda la cual dicha obra daremos acabada y colocado dicho retablo para la vispera del día de Corpus Christi del año próximo que viene de mil seiscientos y cincuenta y nueve ¹ por precio y contra dos mil y ochocientos y cincuenta pesos de oro común, a toda costa, que ha de correr por la nuestra y por nuestra cuenta así de maderas, esculturas y dorado, como pinturas sin que por parte de la dicha cofradía se haya de dar otra cosa alguna. Cuya cuenta recibimos del dicho Po. de la Sierra como tal mayordomo de dicha cofradía, cuatrocientos pesos, los ciento yo el dicho Joseph Xuares y los trescientos yo el dicho Antonio Maldonado en reales de contado en presencia del escribano y testigos esta carta de que pedimos dé fe; yo el escribano la doy del entrego y recibo de los dichos cuatrocientos pesos de que nos los dichos maestros nos damos por entregados y los dos mil cuatrocientos cincuenta pesos restantes nos han de ir pagando como fuéremos haciendo y trabajando en dicho obra en el discurso de ella y en cuartas partes al fin de cada uno de los cuatro meses primeros siguientes de diciembre, enero, febrero y marzo, la una cuarta parte por el dicho Po. de la Sierra en cuya conformidad y para el día vispera de Corpus Christi daremos puesto y acabado y colocado dicho retablo y pinturas de él conforme a dicha planta y muestra, a toda satisfacción de

¹. El mismo Manuel Toussaint anotó: "parece que debe ser mil seiscientos cincuenta y uno".

los dichos señores comisarios y de maestros de dicho arte de ensamblador y entallador y de pintor nombrados por cada parte uno de cada arte, que lo han de reconocer con dichos señores comisarios así en el discurso de dicha obra todas las veces que le pareciere como al fin de ella, de manera que quede perfecta y según lo practicado y dicha planta y muestra sin defecto alguno y si lo hubiera o no lo diéremos acabado para el dicho tiempo, damos facultad a dichos señores Comisarios y a cualquiera insolidum para que lo hagan enmendar, perfeccionar, hacer y acabar por nuestra cuenta y costa a esos maestros de dichas artes y por el precio que concertaren y todo lo que más costare a la dicha cofradía de los dichos dos mil y cincuenta pesos cuya verificación dejamos diferida en su declaración simple y sin otra prueba se lo pagaremos y satisfaremos y por ella queremos se nos pueda encauzar juntamente con lo que hubiéremos recibido y no estuviere devengado y valiere cobrado según la declaración de dichos maestros como por deuda líquida con las costas y gastos de la cobranza. Nos los dichos Comisarios por la dicha Cofradía y por lo que toca nos obligamos y la obligamos que se cumplirá este contrato y que yo el dicho Po. de la Sierra, mayordomo, iré pagando y pagaré a los dichos maestros los dichos dos mil cuatrocientos y cincuenta pesos a los plazos y en la forma que va referida llanamente, y todas las dichas partes y contrayentes cada una por lo que le toca, nos obligamos de cumplir este contrato, nos los dichos maestros con nuestras

personas y bienes habidos y por haber. Nos los dichos Comisarios con los bienes y rentas de la dicha Cofradía y damos poder a los jueces y justicias que de nuestras causas y de las suyas puedan y deban conocer cada uno a los de su fuero y jurisdicción para que por todo rigor de derecho nos compelan a ello como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciemos leyes de nuestro favor y la del derecho que es hecha en México a veinte y un día del mes de noviembre de mil seiscientos y cincuenta.

DOCUMENTO N°13

Contrato de Juan Salguero para hacer colateral del altar de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, del Colegio de San Juan de Letrán, México, 15 de marzo de 1652, Archivo General de Notarias, Notario N°686, Luis de Valdivieso, vol. 4599, f.234.

[f.234r] [Al margen] concierto

En la ciudad de México a quince días del mes de marzo de mil y seiscientos y cincuenta y dos años ante mí el escribano y testigos el licenciado Juan Salguero Saavedra clérigo presbítero vecino de esta ciudad a quien doy fe que conozco = dijo que Alvaro de Lorenzana difunto que fue de esta dicha ciudad dejó dispuesto se hiciere un colateral

para el altar de Nuestra Señora de Consolación del Colegio de San Juan de Letrán de esta dicha ciudad y para que se cumpla su voluntad se ha convenido con el señor doctor don Pedro de Barrientos chantre de esta catedral uno de los albaceas y tenedores de bienes del dicho Alvaro de Lorenzana en hacer como hará el dicho altar colateral según la traza que tiene hecha firmada de su mano y rubricada de mí el dicho escribano asentando en el medio la imagen de Nuestra Señora de Consolación que hoy está en la dicha iglesia y poniendo otros cinco tableros como los señala la dicha traza pintando los santos que se le pidieren en ellos poniendo a su costa todas las maderas, dorados y pinturas armándolo a su costa de manera que para el día de **[f.234v]** Pascua del Espíritu Santo de este año de cincuenta y dos esté colocado todo ello por razón de quinientos pesos de oro común a cuya cuenta ha recibido los cuatrocientos pesos de ellos de que se da por entregado sobre que renuncia las leyes de la pecunia y entrego. Y los cien pesos restantes se le han de pagar el día que estuviere asentado el dicho colateral a contento del dicho del dicho señor don Pedro de Barrientos o de la persona que señalare. Y si así no lo cumpliera le da facultad para que se concerte con otro maestro que la perfeccione y acabe y por lo que más le costare de los dichos quinientos pesos y por lo que así tiene recibido le pueda ejecutar y por las costas de su cobranza con sólo su juramento y a ello obligó su persona y bienes y dio poder a los jueces que de sus causas puedan y

deban conocer y señaladamente al juez provisor y vicario [general] de este arzobispado a donde se somete y renuncia su fuero y jurisdicción vecindad y domicilio y la ley siconvenerit de iurisdictione para el cumplimiento de lo que dicho es como si fuese sentencia pasada en cosa juzgada y renunció todas las leyes de su favor con la general del derecho y lo firmó siendo testigos Hipólito de Robledo, Miguel Pérez y Gregorio Carrasco vecinos de México.

Juan Salguero Saabedra [rúbrica] Ante mí Luis de
Valdivieso,

escribano real.

DOCUMENTO N°14

Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra, maestro pintor. México, 6 de julio de 1652. Archivo General de Notarías, escribano Juan Pérez de Rivera (#630), vol. 4368, fs. 288r - 289r.

[f.288r] En la ciudad de México en seis días del mes de julio de mil y seiscientos y cincuenta y dos años ante Don Tristán de Luna y Arellano, caballero de la orden de Alcántara, mariscal de Castilla [señor] de las villas de [Sirra y Boroba] y alcalde ordinario en ella por su magestad pareció un mancebo español que dijo llamarse

Cristóbal Caballero y ser natural de esta ciudad y huérfano de padre y de [f. 88v.] diez y ocho años y que de su voluntad quiere entrar de aprendiz del arte de pintor con Nicolás Becerra, maestro de él y vecino de esta ciudad, y para poder otorgar escritura en forma nombra por curador ad litem a Nicolás Mendieta procurador de la Audiencia Ordinaria de esta ciudad y pidió al dicho señor alcalde le hubiere por nombrado y le concediese licencia para el efecto referido, y por su merced visto dijo que había y hubo nombrado al susodicho por tal curador ad litem del dicho menor y le mandó pareciese y aceptase en cuya conformidad pareció el dicho Nicolás de Mendieta y dijo que aceptaba y aceptó el dicho nombramiento y juró por dios nuestro señor y la señal de la cruz según el derecho de usar el dicho cargo bien y fielmente a todo su leal saber y entender procurando el pro y utilidad del dicho menor y apartando su mal y daño haciendo lo que buen curador ad litem debe y es obligado y si por su culpa o negligencia algún daño le viniere se lo pagará = Y el dicho señor alcalde dijo que de [oficio] de la real justicia le discernía y discernió el dicho cargo y le dio facultad para usarlo y poner al dicho menor con el dicho maestro de aprender el dicho arte y usando de ella el dicho curador puso al dicho Cristóbal Caballero con el dicho Nicolás Becerra por tiempo de tres años que corren desde hoy dicho día para que dentro de ellos le acabe de enseñar el dicho arte de que tiene principio y durante el dicho tiempo le ha

de dar los materiales que fueren necesarios para que trabaje el tiempo que no le tuviere ocupado en sus obras el dicho maestro para que con lo que grangeare pueda adquirir para vestirse, y asimismo le ha de dar un par de zapatos cada mes y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días y hacerle buen tratamiento, con lo que lo obliga al dicho su menor a que durante los dichos tres años no se irá ni ausentará de la casa y servicio del dicho maestro pena de que a su costa sea traído de la parte y lugar donde estuviere y sea compelido a que cumpla esta escritura y las fallas que hiciere, en que ha de ser creído con sólo su simple juramento el dicho Nicolás Becerra = el cual aceptó esta escritura y se obligó de dar al dicho Cristóbal Caballero todo lo contenido en ella y a su [f. 289 r] [cumplimiento] obligaron ambas partes sus personas y bienes y la del dicho menor y dieron poder a las justicias de Su Magestad de cualquier parte que sean en especial las de esta ciudad, corte y real audiencia que en ella reside para que les compelan como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron las leyes de su favor y la general del derecho y el dicho señor alcalde dijo que aprobaba y aprobó esta escritura como en ella se contiene y condenó a las partes de ella a su cumplimiento y en ella interpuso su autoridad y decreto judicial tanto cuanto puede y de derecho debe y lo firmó con los otorgantes que yo el escribano conozco siendo testigos Bentura de Cárdenas, Melchor de los Reyes y Diego Avila vecinos de México.

El Mariscal de Castilla (rúbrica) Nicolás Bezerra
(rúbrica)

Nicolás de Mendoza (rúbrica) Cristóbal Caballero

Ante mí Juan Pérez Rivera (rúbrica)

DOCUMENTO N°15

Escritura de aprendiz de Joseph de Salcedo con Florián Salazar, maestro pintor. México, 9 de agosto de 1652. Archivo General de Notarías(Méx.), escribano Juan Pérez de Rivera (# 630), vol. 4368, fs. 318v - 319r.

[f.318v] En la ciudad de México en nueve días del mes de agosto de mil y seiscientos y cincuenta y dos años ante el señor Don Juan Altamirano y Velasco caballero de la orden de Santiago, Adelantado de las Filipinas y alcalde orinario de esta ciudad por su magestad, parecieron Nicolás de Espino y María de Esquivel su mujer españoles vecinos de esta ciudad y trajeron a Joseph de Salcedo hijo de la susodicha de edad de once años para efecto de que entre al servicio y por aprendiz del arte de pintor con Florian de Salazar maestro de él, y que para otrogar escritura en forma se le nombre curador ad litem y visto por el dicho señor alcalde dijo que de oficio de la real justicia

nombraba y nombró por curador ad litem del dicho menor a Marcos Pacheco de Figueroa procurador de la audiencia ordinaria de esta ciudad y le mandó aceptase y jurase y estando presente el susodicho aceptó el dicho cargo y juró por dios nuestro señor y la señal de la cruz según derecho de usarlo bien y fielmente procurando el pro y utilidad del dicho menor y apartando su mal y daño y en todo hará lo que buen curador ad litem debe y es obligado y si por su culpa o negligencia algún daño le viniere se lo pagará = Y visto por su [señoría] la dicha aceptación y juramento hecho por el dicho curador dijo que le discernía y discernió el dicho cargo y le dio poder y facultad para usarlo y licencia para que ponga al dicho menor para que de prenda (sic) dicho arte y otorgue la escritura necesaria, en cuya conformidad el dicho Marcos Pacheco puso al

dicho Joseph de Salcedo con el dicho Florian de Salazar por tiempo de seis años que corren desde hoy dicho día para que dentro de ellos le enseñe el dicho arte de manera que al fin del dicho tiempo lo pueda usar por sí sólo pena que a su costa lo acabe de aprender con otro maestro pagándole lo que gana cada día un oficial del dicho arte. Y asimismo le ha de dar de comer y de vestir y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días, y al fin de los dichos seis años le ha de dar un vestido de paño fino de la tierra, calzón, ropilla y [f. 319 r] capote, un jabón, dos camisas, sombrero, medias balonas, zapatos y pretina y hacerle buen tratamiento y enseñarle la doctrina cristiana

con lo cual obliga al dicho menor a que durante el dicho tiempo no se irá ni ausentará de la casa y servicio del dicho maestro pena que a su costa sea traído de la parte y lugar donde estuviere a que cumpla esta escritura y las fallas que hiciere en que ha de ser creído el dicho maestro con sólo su simple juramento en que lo difiere, y el dicho Florian de Salazar aceptó esta escritura y se obligó de enseñar el dicho arte al dicho Joseph de Salcedo y darle todo lo que queda referido sin que falte cosa alguna y al cumplimiento y paga de lo que dicho es ambas partes cada una por lo que toca obligaron sus personas y bienes y la del dicho menor y dieron poder a las justicias de Su Magestad de cualquier parte que sean en especial a las de esta dicha ciudad, corte y real audiencia que en ella reside a cuyo fuero y jurisdicción se someten renuncian el suyo propio y la ley si convenerit de jurisdictione, omnium y adicum para que les compelan como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron las leyes de su favor y la general del derecho. Y su [señoría] dijo que aprobaba y aprobó esta escritura y condenaba y condenó a las partes a su cumplimiento y en ella impuso su autoridad y decreto judicial y tanto cuanto puede y de derecho debe y confirmó con los dichos Florian de Salazar y curador, a los cuales yo el presente escribano doy fe conozco siendo testigos Melchor de los Reyes, Pedro de Castro y Gerónimo de Marchena vecinos de México.

El adelantado de las Philipinas (rúbrica) Marcos Pacheco
de Figueroa
(rúbrica)
Florian de
Salazar

(rúbrica)

Ante mí Juan Oviedo de Valdivielso, escribano público
por Juan Pérez

DOCUMENTO N°16

Contrato de aprendiz de Diego Antonio, indio, con Diego
González Elías, maestro de pintor. 1 de agosto de 1657,
México, Archivo General de Notarías, México D.F.

[F.65 r] En la ciudad de México a primero día del mes de
agosto de mil y seiscientos y cincuenta y siete años ante
el Sr. licenciado Don Juan Manuel de Sotomayor caballero
del hábito de Calatrava del Consejo de Su Magestad, su
alcalde del crimen y juez de provincia en esta Corte y
asesor general en el Juzgado de Indios de esta Nueva
España, pareció Diego Jusepe indio natural de esta ciudad y
tocinero al barrio de Santa María la Redonda y dijo que él
quiere asentar por aprendiz del oficio del pintor a Diego
Antonio su hijo que será de edad de doce a trece años con

el licenciado Diego González Elías, vecino de esta ciudad maestro de dicho arte, para lo cual y otorgar escritura pidió se le nombrase curador ad litem. Lo cual visto por el dicho Sr. alcalde de corte dijo que de oficio de la real justicia nombraba y nombró por curador ad litem del dicho Diego Antonio menor indio para el efecto referido a Bartolomé López vecino de esta ciudad el cual mandó parezca, acepte y jure y estando presente a quien doy fe conozco, aceptó el dicho cargo de curador ad litem y juró a Dios y a la cruz de usarlo bien y fielmente con que se le discernió el cargo y en su conformidad el dicho curador otorgó que asienta por aprendiz del arte de pintor a Diego Antonio su menor que será de la edad referida, poco más o menos, con el lic. Diego González Elías maestro del dicho arte por tiempo de cuatro años primeros siguientes que han de correr y contarse desde hoy día de la fecha de esta, en el cual ha de asistir de ordinario en casa del dicho maestro y enseñarle el arte de pintor de todo lo a el concerniente de forma que al fin de dicho tiempo le ha de dar oficial que pueda examinarse en su arte y ganar lo que otro cualquier oficial gana, donde no, se ha de poder buscar otro maestro que le acabe de enseñar y perfeccionar en dicho oficio y lo que éste costare diferido en el juramento simple de este otorgante como curador del dicho menor, se lo ha de pagar y satisfacer de sus bienes el dicho maestro sin otra prueba alguna con más las costas que sobre ello recrearen (sic) = que en el dicho tiempo le ha

de dar de comer y vestir lo necesario y hacerle buen tratamiento y curarle sus enfermedades como no pasen de quince días porque si más durare [f. 65 v.] ha de ser por cuenta del menor y lo ha de servir después de cumplida esta escritura y al fin de dicho tiempo le ha de dar un vestido de paño ordinario con todo lo a él perteneciente, que no hará ausencia de dicha casa en los cuatro años y si lo hiciere lo ha de poder traer y sacar de cualquiera parte donde lo hallare y compelerle con prisiones al cumplimiento de lo aquí contenido y de las fallas que hiciere que le ha de servir y asistir como dicho es, a que le obligo en bastante forma = Y estando presente el dicho licenciado Diego González Elías a quien doy fe conozco aceptó esta escritura y se obligó con sus bienes al cumplimiento de todo lo en ella contenido, pena de lo pagar con las costas que de lo contrario se recrecieren y ambas a dos las partes se sometieron a la jurisdicción de las justicias que de sus causas puedan y deban conocer y lo recibieren por sentencia definitiva de juez competente consentida y pasada en cosa juzgada, renunciaron cualesquier leyes de su favor con la general del derecho y lo otorgaron y firmaron ante mí siendo testigos Manuel de Mendoza y Antonio de Sarauz y Juan de León, vecinos de esta ciudad = Lo cual visto por el señor alcalde de corte dijo que a la validación de esta escritura interponía e interpuso su autoridad y decreto judicial y lo firmó.

D. Juan Manuel de Sotomayor (rúbrica) Bartolomé López

(rúbrica)

Diego González Elías

(rúbrica)

Ante mí Diego de los Ríos (rúbrica)

DOCUMENTO N° 17

Contrato de arrendamiento de una casa por José Juárez. México, 5 de diciembre de 1657. Archivo General de Notarías, México D.F., Notario N°687, Fernando Veedor, vol.4601, fs.372v-373r.

[f.372v] [Al margen: "arrendamiento y traspaso"]

Sepan quantos esta carta vieren como yo Cristóbal de Soria caballero vecino de esta ciudad de México otorgo que arriendo y traspaso a Joseph Juárez maestro del arte de pintor vecino de ella una casa con todo lo que le pertenece de la puerta a dentro que es en esta ciudad [en la] calle de San Agustín = Linda por ambas partes con casa del señor Juan Altamirano de Velasco, conde de Santiago, quien me arrendó dicha casa como en dicho arrendamiento consta que pasó ante Joseph Veedor escribano real en seis de diciembre del año pasado de mil y seiscientos y cincuenta y tres. La

cual dicha casa la arriendo y traspaso por tiempo de cuatro años tres meses y medio que me restan del dicho arrendamiento que empezaron a correr y contarse desde tres de noviembre pasado de este presente año de la fecha a precio cada un año de doscientos y sesenta pesos de oro común que me ha de pagar por sus tercios adelantados antes que empiecen a correr en reales y durante el dicho tiempo no ha de poder traspasar la dicha casa a ninguna persona sin mi consentimiento y el traspaso que de otra suerte hiciere sea en sí ninguno y de ningún efecto y me obligo que este arrendamiento y traspaso le será cierto y seguro y que no se le quitará la dicha casa y si se le quitare le daré otra tal y tan buena y en tan buena parte y lugar y por el mismo precio y tiempo = E yo el dicho Joseph Xuárez acepto esta escritura como en ella se contiene y me obligo de pagar la dicha renta según va declarado y no dejaré la dicha casa y si la dejare pagaré la renta de [vacía] y para su paga y cumplimiento ambas partes cada una por lo que le toca obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber damos poder a las justicias de Su Magestad de cualesquier partes para que a ello nos apremien como por sentencia pasada en [f.373r] cosa juzgada renunciemos nuestro fuero y la ley si convenerit y las de nuestro favor y la general del derecho fecha en México a cinco de diciembre de mil y seiscientos y cincuenta y siete años e yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron testigos Alonso Gómez, Gabriel [Do]campo y Antonio

de Cuellar vecinos de México.

Cristóbal de Soria (rúbrica) Joseph Xuarez (rúbrica)
caballero

Ante mí Fernando Veedor, escribano real.

DOCUMENTO N° 18

Testamento de Isabel de Vergara, hermana de José Juárez.
México, 2 de marzo de 1658, Archivo General de Notarias,
México D.F., Escribano N° 5, Nicolás Arauz; 1658, f.8v a 11

[Al margen] Testamento

En el nombre de Dios Nuestro Señor, Amén. Sépase por esta carta, como yo, Doña Isabel de Vergara, mujer legítima de Francisco Enríquez Escoto, que al presente está fuera de esta ciudad de México, vecina y natural de ésta, hija legítima de Luis Xuárez y doña Elena López, su mujer, mis padres ya difuntos estando enferma en cama de enfermedad corporal, que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme y en mi justo entendimiento natural, creyendo como firme y verdaderamente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y una sola esencia divina y en todo lo demás que nos enseña y cree nuestra santa madre Iglesia de Roma,

declaro de cuya católica fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir, valiéndome del auxilio de nuestra soberana Virgen María, Madre de Dios y Señora Nuestra para que interceda con su precioso hijo Señor Mío Jesucristo, ponga mi alma en carrera de salvación y perdone mis pecados, otorgo por la presente que hago y ordeno mi testamento y última voluntad en la manera siguiente _____

Lo primero, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y se redimió con el precio tan costoso de su preciosa sangre, Pasión y muerte y cuando su Divina Majestad fuere servido llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea sepultado en la parte y lugar que pareciere a mis albaceas a cuya voluntad y disposición lo dejo con las misas que hubieren de decirse por mi alma mirando a que sea con la menos pompa y gasto que se pudiere por cuanto estoy muy pobre. _____

Mando a las mandas forzosas y acostumbradas un tomín a cada una con que las aparto de mis bienes. _____

Mando en limosna a la ermita de Nuestra Señora de los Remedios estramuros de esta dicha ciudad y a la casa santa de Jerusalem, dos tomines a cada una en limosna. _____

Declaro que soy casada y velada, según lo dispone Nuestra Santa Madre Iglesia de Roma con el dicho Francisco Enriquez Escoto, y a el tiempo y cuando con el susodicho contraje matrimonio llevé a su poder en dote lo que

pareciera por la escritura de dote que en mi favor otorgó el dicho mi marido y durante dicho matrimonio no hubo bienes gananciales ningunos y hubimos y procreamos por nuestros hijos legítimos a Miguel Joseph y María y a Francisco Enríquez, mis hijos menores legítimos y del dicho mi marido, declarándolos por tales para que en todo tiempo conste.

Declaro que como una de los herederos de los dichos Luis Xuárez y doña Elena López, mis padres, me cupo por igual a repartición que de dichos bienes se hizo a que me remito, de la cual estoy satisfecha y pagada y no se me debe cosa alguna, declaro para que en todo tiempo conste, por el descargo de mi conciencia.

Declaro por mis bienes la casa de la morada en que al presente vivo en el Portal que llaman de Tejada, sobre la cual están impuestos un mil y seiscientos pesos de principal de [...] en favor del convento de San Agustín de esta dicha ciudad y hasta el día de hoy no me acuerdo lo que liquidamente podré deber de comidas e respecto oí haber dado algunas cantidades de pesos de que no he cobrado carta de pago mando que mis albaceas ajusten la cuenta conforme a los papeles que tengo y a los libros del dicho convento y lo que pareciere deber en justicia se pague y declaro la dicha casa y lo que le pertenece por mis bienes. Declaro

ciudad, el valor de dos arrobas de azúcar y más once reales en plata, mando se le paguen y el valor de dicha azúcar. _____

Declaro que Gabriel López, español, me debe cantidad de pesos de arrendamiento de una casita de accesoria a la mía, a razón de dos pesos y cuatro tomines cada mes, hasta el mes de abril del año pasado de mil y seiscientos y cincuenta y siete y luego se la bajé a dos pesos cada mes y de presente vive en ella y lo que pareciere deber, ajustada la cuenta, se cobre por mis bienes. _____

Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dejo, instituyo y nombro por mi albacea testamentario y tenedor de mis bienes al dicho Francisco Enríquez Escoto, mi marido y protector y curador ad bona de las personas y bienes de los dichos Miguel Joseph, María y Francisco Enríquez, mis hijos legítimos menores y de dicho mi marido y pido y suplico a cualesquiera jueces y justicias de Su Majestad de cualesquiera partes que sean, le diciernan el dicho cargo sin que tenga obligación de ninguna fianza para la dicha tutela, porque de ellas le relevo por la satisfacción que tengo de que cuidará del aumento y conservación de los bienes y hacienda de los dichos sus hijos y míos y caso que al tiempo de mi fallecimiento no estuviere en esta ciudad el dicho mi marido, sea mi albacea testamentario y tenedor

de dichos mis bienes Alonso de Valera Olivos, mercader y vecino de esta ciudad a los cuales y a cada uno doy todo mi poder cumplido tan bastante como de derecho se requiere para que entren en mis bienes y los vendan y rematen en almoneda o fuera de ella y de fe procedido, cumplan y paguen este mi testamento y todo lo en él contenido y en el interín que el dicho mi marido viene a esta ciudad, désele al dicho Alonso de

Valera Olivos de dicho albaceazgo y tenencia de dichos mis bienes, como también si acaso fuere contingente no venir, en este caso le dejo también al dicho Alonso de Valera Olivos por tutor y curador ad bona de los dichos mis hijos y del dicho mi marido sin que tampoco tenga obligación de dichas fianzas, porque también le relevo de darlas por la satisfacción que de él tengo y conviene se ha de [limitar] si acaso el dicho mi marido fuese fallecido, con declaración que se ha de entender, que el dicho Alonso de Valera Olivos ha de usar del dicho cargo de albacea, tutor y curador ad bona de los dichos mis hijos y de la tenencia de dichos bienes, juntamente con Joseph Xuárez, maestro del arte de pintor, mi hermano, vecino de esta dicha ciudad a entrambos adjuntos y a cada uno y cualesquier in solidum relevando asimismo a dicho Joseph Xuarez de dichas fianzas para la dicha tutela y se ha de entender que los susodichos han de usar de dicho cargo de mis albaceas y tenedores de mis bienes y tutores de dichos mis hijos tan solamente y en

el interin que el dicho mi marido viene a esta ciudad porque luego que esté en ella sin más término, plazo ni dilación los susodichos o cualesquiera de ellos le// haré de// cesar y entregar todos los dichos mis bienes y tutela sin que falte cosa alguna para que deje dicho cargo de albacea, tenedor de bienes y tutor y curador ad bona de dichos sus hijos y míos por dejarle en esto en el primero lugar y de esta cláusula se de y cumpla porque es mi voluntad y declaro que en poder de la dicha Bartola del Castillo, conservera, tengo empeñada una colcha de tarlingabenca (?) labrada de azul a dos haces, con sus bandas nuevas y sobre ella le debó doce pesos mando se le paguen y se cobre la dicha colcha.

Declaro asimismo que Fulano Muñoz, cacahuatero, que vive en la calle de San Juan en la casa de doña Bárbara Guerra, tiene en su poder un rodapiez labrado de seda azul con puntas de oro y seda azul y sobre él debo catorce reales, mando se pague y se cobre el rodapiez por ser mío y lo declaro por mis bienes.

Declaro que soy deudora a don Cristobal, tendero, de tres pesos y seis tomines y medio y para ello tiene en su poder una cajuela de reata para polvos, mando se cobre y se le paguen dichos tres pesos y seis tomines y medio.

Y cumplido y pagado este mi testamento, mandas y [...] en él contenidos, en el remanente y residuo que quedare de

todos mis bienes muebles o raíces, derechos y acciones que en cualesquiera manera me pertenezcan y yo haya de haber por cualesquiera causa o razón, dejo, instituyo y nombro por mis universales herederos a los dichos Miguel Joseph y María y Francisco Enriquez, mis hijos legítimos y del dicho mi marido para que los hayan, lleven, gocen y hereden con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía mejorando como por la presente mejora en la mejor vía y forma que puedo y de derecho a lugar a la dicha María Enriquez por ser mujer, en el tercio y quinto y remanente de todos los dichos mis bienes, derechos y acciones y en la demás parte que el derecho me concede y puedo disponer y sacada la dicha mejora en todo lo demás que queda después de cumplido y pagado este mi testamento entre todos los dichos mis hijos por iguales partes tanto el uno como el otro y mando que la dicha María Enriquez esté y la dejo en el interin que tiene edad para poder tomar estado en casa de doña Luisa Enriquez de Escoto, su tía y mi hermana, mujer legítima de Simón Núñez Lafuente, a los cuales pido por amor de Dios y en atención de haberla criado, la reciban y tengan en su compañía, esto es mi voluntad.

Declaro que doña Juana Valera Olivos, mujer legítima que fue de Andrés de Urrutia, por cláusula de su testamento debajo de cuya disposición falleció, mandó se me dieran por vía de legado, a mí y a la dicha María Enriquez, cincuenta pesos de oro común en reales a veinticinco a cada una y

hasta el día de hoy no se me han dado, mando se cobren de sus albaceas. _____

Y por el presente revoco y anulo, doy por ningunos y de ningún valor ni efecto todo y cualesquier testamentos o codicilos, poderes para testamentar, mandas y legados que antes de este pareciere haber hecho y otorgado por escrito o de palabra o en otra cualesquiera manera que [...] que no vayan ni hagan fe en juicio ni fuera de él salvo este que después otorgo ante el presente escribano y testigos que quiero que valga por mi testamento, por mi codicilo, por mi última y postrimera voluntad o en aquella vía y forma que mejor haya lugar de derecho, que es hecho en la ciudad de México a dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años y la otorgante que yo el escribano doy fe conozco, estaba en su entero juicio y memoria natural a lo que notoriamente parecía y habiéndosele leído en presencia de los testigos de su otorgamiento dijo lo otorga como en él se contiene y que no lo firma porque no sabe escribir y rogó a un testigo lo firme por ella siendo testigos el bachiller don Luis de la Torre Benavidez, Presbítero Nicolás de Cárdenas, Francisco de Acosta, Francisco Pérez de Osorio y Juan Núñez, vecinos de México, presentes.

A ruego y por testigo

Dr. Dn. Luis de la Torre

Venavidez [rúbrica]

Ante mí Nicolás Arauz [rúbrica]

Escribano Real

DOCUMENTO N° 19

Reclamo del pago de un trabajo de pintura realizado por José Juárez en las cárceles y casas de la Inquisición, México, 4 de mayo de 1658. Archivo General de la Nación, Real Fisco, Vol.115, Exp.4, fs.64 a 82v.

"Autos del aderezo de las cárceles y casas de esta Inquisición, desde los tocantes a Diego de los Santos"

Illmo. Sr.

Jhosep Juarez maestro de pintor, vecino de esta ciudad, digo que por mandado de V. Sa. acudí a la obra del nuevo tribunal como fue el hacer en él la pintura del jaspeado que se me mandó, que tengo ya obrado y acabado como a V.Sa. consta, lo cual tengo costeadado sin haber recibido a esta cuenta ningún dinero y que de costa me tiene más de veinte pesos de colores y otros materiales que he puesto, ni lo que ha ganado el oficial y ayudante que ha trabajado y más mi asistencia,

por lo cual

A V.Sa. suplico se sirva de mandar se me pague lo que la dicha obra merece, así de lo que tengo costeadado como lo que merecen los oficiales y mi asistencia que en ello recibiré la merced que de la grandeza de V.Sa. espero, pido justicia y en lo necesario, etc.

Joseph Xuarez [rúbrica]

M.I.Sor.

El jaspeado de los estrados del tribunal y audiencias ha hecho el suplicante como es notorio y parece que con una docena de pesos estará pagado. V.S. lo mandará así. México, y Mayo 4 de 1658 años.

Andrés de Cabalca [rúbrica]

Auto [al margen]

En 6 de mayo de 1658, se le despachó libranza de 20 ps. en Reales a Joseph Juarez, pintor [al margen]

En el Sto. Offcio. de la Ciudad de México a seis días del mes de mayo de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años, estando en su audiencia de semana los Sres. Inqgres. Dres. Don Pedro de Medina, Visitador, Don Juan Sáenz de Mañozca, habiendo visto lo pedido por Joseph Juarez, pintor, y el parecer de Cabalca, dijeron que deberán de mandar y mandaron se den y paguen al dicho Joseph Juarez veinte pesos de a ocho Reales por toda la obra que [ha hecho] en

este tribunal que refiere en su auto y para ello se le despache libranza en forma y estos autos se pongan con los de la obra del tribunal nuevo y así lo acordaron, mandaron y firmaron

Dr. P. Medina Rico [rúbrica]

Dor. D. Jua. Saenz

de Mañozca

[rúbrica]

Ante mí

Don Jua. de la Serna

de Haro y Vega [rúbrica]

DOCUMENTO N° 20

Venta de dos esclavos por José Xuárez, México, 5 de enero de 1659, Archivo General de Notarías, México D.F., Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4603, f. 7.

[f. 7r] Sepan cuantos esta carta vieren como yo Joseph Xuarez maestro de pintor vecino de esta ciudad de México otorgo que vendo a el alférez Francisco de Acevedo dueño de panadería vecino de ella una negra mi esclava nombrada Magdalena criolla de edad de veinte y seis años poco más o menos casada con esclavo de don Manuel Aragonés, y un mulatillo prieto hijo de la dicha negra nombrado Antonio de cinco años poco más o menos la cual dicha negra y mulatillo ube y compré de Juan del Valle mercader vecino de esta

ciudad por escritura que me otorgó ante Juan de Monson [f. 7r] escribano real en primero de diciembre del año pasado de mil y seiscientos y cincuenta y siete la cual dicha negra y mulatillo su hijo los vendo por esclavos míos propios libres de hipoteca y de otro enagenamiento sin los asegurar de ninguna tacha, vicio, defecto ni enfermedad pública ni secreta que tenga o parezca tener porque con las que tuvieren se los vendo en precio madre e hijo de cuatrocientos y cincuenta pesos de oro común horros (sic) de alcabala que por ellos me da y paga en reales de contado y los recibo en presencia del escribano y testigos de que pido dé fe e yo el escribano la doy del entrega de los dichos pesos y como entregado de ellos yo el susodicho desde hoy en adelante me desisto y aparto del derecho y acción que a los dichos esclavos tengo y los cedo, renuncio y traspaso en el comprador para que haga de ellos su voluntad como de cosa suya propia y como real vendedor me obligo a la evisión seguridad y saneamiento de esta venta como mejor puedo y de derecho soy obligado para se la hacer cierta y segura en todo tiempo por mi persona y bienes habidos y por haber que para ello obligo doy poder a las justicias de su magestad de cualesquier partes para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada renuncio mi fuero y la ley siconvenerit y las de mi favor y la general del derecho = E yo el dicho alférez Francisco de Acevedo acepto esta escritura como en ella se contiene y me doy por entregado de los dichos esclavos y títulos de ellos

renuncio leyes del entrego y su prueba, fecha en México a cinco de enero de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años e yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron testigos Joseph Núñez de Villavicencio, Francisco Enríquez y Leandro Mejía vecinos de México.

Joseph Xuárez (rúbrica)

Francisco de Acevedo

Ante mí Fernando Veedor, escribano real.

DOCUMENTO N°21

Trabajos realizados para la Congregación de San Pedro. México, 11 de diciembre de 1659, Archivo Histórico de Salubridad, México D.F., Fondo Congregación de San Pedro, leg.30, exp.22, fs.1-7

"Cuenta que presenta el Sr. Abad Licenciado Diego de Billegas y cargo que se hace del dinero de las recepciones que ha habido este año de personas seculares en la congregación y de su gasto en la fábrica del coro, portada principal y vestuario de la sacristía y de lo consumido en otros efectos, que presenta al cabildo y señores oficiales de la congregación eclesiástica de Ntro. Pe. Señor San Pedro."

[f.1] Más ochenta pesos a Joseph Xuarez, dorador, por las sanefas de las tribunas y coro en redondo, pintar el órgano y la sillería del coro

[f.7] En la ciudad de México a once días del mes de diciembre de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años, ante mí el escribano [compareció] Joseph Suarez, maestro de dorador y pintor que doy fe conozco y otorgo que ha recibido del Doctor Diego de Villegas, cura de la parroquia de Santa Catalina Martir, Secretario del Cabildo eclesiástico y Abad de la Congregación Eclesiástica de Sor. San Pedro, ochenta pesos de oro común en Reales de que se da por entregado, renuncia leyes de la entrega y su prueba, los cuales fueron por tantos en que conservó este otorgante /el dar/ los coloridos de colores de nogal y mitras e insignias del Sor. San Pedro en el coro nuevo que se hizo este presente año en la iglesia de la Santísima Trinidad y no se le debe otra ninguna cantidad y otorga carta de pago en forma y lo firmó siendo testigos Diego de Arteaga y Joan Xinés y Don Joan de Amarillas, vecinos de México. Testado: el dar.

Joseph Xuarez

[rúbrica]

Ante mí

Lorenzo de Mendoza

Escribano de Su Majestad [rúbrica]

DOCUMENTO N° 22

Testamento de José Juárez. México, 22 de diciembre de 1661.
Archivo General de Notarias, México D.F., Notario N° 685,
José Veedor, 1661; f.

[En el margen superior izquierdo] Testamento de Joseph
Xuarez

En el nombre de Dios, Amén. Sepan cuantos esta carta
vieren como yo, Joseph Xuárez, maestro de pintor, vecino de
esta ciudad de México y natural de ella, hijo legitimo de
Luis Xuarez y de doña Elena López, vecinos que fueron de
ella, difuntos, estando como estoy enfermo en cama de la
enfermedad que Dios ha sido servido darme y en mi juicio,
memoria y entendimiento, y creyendo como bien y
verdaderamente creo el misterio de la Santisima Trinidad,
Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un
solo Dios verdadero y en todo aquello que tiene, cree y
confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana en
cuya fe y creencia he vivido y protesto de vivir y morir
eligiendo como elijo por mi intercesora y abogada a la
Sacratísima Virgen María madre de Dios y Señora Nuestra,
quiera ser mi intercesora con su precioso hijo, me quiera

perdonar mis culpas y pecados y temiéndome de la muerte que es natural, deseando poner mi alma en carrera de salvación, otorgo que hago y ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente. _____

Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra de que fue formado y cuando Dios fuere servido de llervarme mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Convento de Señor San Agustín de esta ciudad en la parte y lugar que a mis albaceas les pareciere. _____

Item quiero y mando acompañen la Cruz el día de mi entierro seis clérigos y se les pague la limosna acostumbrada. _____

Item en cuanto a la misa de cuerpo presente y las que se han de decir por mi alma lo dejo a orden y disposición de mis albaceas, lo que ellos quisieren y ordenaren. _____

Item mando a las mandas forzosas y acostumbradas a cada una dos reales con que las aparto de mis bienes. _____

Item declaro soy deudor a Nicolás Portillo, barbero, ocho pesos, mando se le paguen. _____

Item declaro soy deudor a los herederos de Isabel de [ilegible] Angeles, comedianta, ocho pesos, mando se los

paguen.

Item declaro soy deudor a Fernando de Briones y Antonio de Arteaga, cuarenta y nueve pesos de resto de un cajón de albayalde, mando se les paguen. _____

Item debo a Joseph de Luna, platero, dieciseis pesos; los cuales mando se les paguen. _____

Item declaro soy deudor al dicho Joseph de Luna de veinte pesos. _____

Item debo al Licenciado Bartolomé de Ansaldo, veinte pesos.

Item declaro soy deudor a Francisco de Acevedo, dueño de panadería, un mes de pan que ha traído a cinco reales cada día.

Item declaro que el Excelentísimo Señor Conde de Baños, Virrey de la Nueva España, me ordenó y mandó le hiciese como tal pintor que soy, un retrato de su Excelencia, otro de la Señora Condesa su esposa y otro del Señor Don Pedro de Leiva, su hijo y otro de la señora doña María de Alencastro, su nuera y dos retratos de la niña que se murió y otro retrato de cuerpo entero del Duque de Fernandina y una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla, todos los cuales hice y acabé, a cuya cuenta me mandó dar su Excelencia cien pesos y no se ha

hecho precio de todo ello hasta ahora, suplico a su Excelencia humildemente se sirva de que se haga y que lo que se me restare debiendo se le entregue a Doña Isabel de Contreras, mi mujer, que me parece valdrán todos quinientos pesos, porque con esta cantidad tendrá la dicha mi mujer con qué enterrarme por quedar, como quedo, muy pobre de bienes. _____

Item declaro que el Doctor Don Simón Esteban de Arzate, canónigo de la Catedral de esta ciudad, me debe cincuenta pesos de un retrato de cuerpo entero que le hice, mando se cobre. _____

Item declaro que Baltasar de Chaves, pintor, me es deudor de treinta y nueve pesos que le di en reales para que me fuese desquitando en obra de pintura en mi casa, de que tiene hecho vale, mando se cobre. _____

Item declaro que Bernabé Sanchez, oficial de pintor, me es deudor, ajustada la cuenta de lo que le he dado y ha desquitado, de cincuenta pesos y dos tomines, mando se cobren. _____

Item declaro que yo soy casado y velado según orden de la Santa Madre Iglesia con doña Isabel de Contreras hija legítima de Pedro López de Contreras y de Gerónima Gutiérrez, difuntos. Y cuando contraje matrimonio con la susodicha se me dieron hasta cantidad de mil pesos en dote, en ajuar y vestidos y otras cosas y más noventa pesos que heredé de su abuela y más docientos pesos que heredé del

dicho Pedro López de Contreras, su padre. Declárolo todo por bienes dotales suyos. _____

Item declaro que yo fui albacea y tenedor de bienes del dicho Pedro López de Contreras, mi suegro, cuyos inventarios se hicieron ante Agustín de Herrera, escribano real, de que dará noticia Sebastián de Inostrosa mi her[ilegible], que así mismo fue albacea y sabe donde paran lo[ilegible]peles, inventarios y cartas de pago y lo que le [ilegible] y repartieron entre si los herederos para que todo [ilegible]. _____

Item declaro que durante el matrimonio con la [dicha] doña Isabel de Contreras, hemos habido por nue[stros] hijos legítimos a Antonia Xuarez de Contreras [que] está casada con Antonio Rodríguez Real, oficial [de] pintor y le di mil pesos en dote y no se hizo carta de dote; Angela de Contreras, doncella, que será de edad de catorce años y a Félix Xuarez de edad de ocho años y a María de Contreras de edad de cinco años, declárolos por mis hijos legítimos y de legítimo matrimonio y asimismo al póstumo que pariere la dicha Doña Isabel de Contreras, mi mujer que está preñada de tiempo de tres meses y por la satisfacción que tengo de la dicha Doña Isabel de Contreras mi mujer, la nombro por tutora y curadora de los dichos Angela, Félix y María Xuárez, mis hijos menores, relevándola como la relevo de fianzas por la buena satisfacción que de ella tengo, suplico al Juez ante quien se presentare esta cláusula, le dicierna el cargo sin la obligación de

fianza. _____

Y para cumplir y pagar este testamento y las mandas y legados de él, nombro por mi albacea y tenedora de bienes a la dicha doña Isabel de Contreras mi mujer y por albacea al dicho Antonio Rodríguez mi yerno, a los cuales doy poder y facultad para que entren en mis bienes y los vendan y rematen en almoneda o fuera de ella, como les pareciere cumplan y ejecuten este mi testamento, mandas y legados de él y así como lo hicieren con mi alma, Dios Nuestro Señor depare quien otro tanto haga por las tuyas, para cuyo cumplimiento les señalo todo el tiempo que fuere necesario aunque sea pasado el año fatal. _____

Item declaro que cuando casé con la dicha doña Isabel de Contreras, tenia de caudal hasta mil pesos y después heredé de mi madre hasta mil y treientos o mil y cuatrocientos pesos como constará por los recaudos. _____

Y en el remanente que quedare después de cumplido y pagado este mi testamento y las mandas de él, habiéndose sacado el quinto para hacer bien por mi alma en lo demás que quedase, instituyo y dejo por mis herederos a los dichos doña Antonia Xuarez, Angela, Félix y María Xuarez y al póstumo que pariere la dicha mi mujer para que lo hereden por iguales partes tanto el uno como el otro con la bendición de Dios y la mía, trayendo a colación y partición lo que el dicho Antonio Rodríguez llevó en dote con la

dicha Doña Antonia Xuarez su mujer. _____

Y revoco y anulo y doy por ningunos otros cualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que haya hecho por escrito o de palabra para que no valgan ni hagan fe salvo este que ahora otorgo el cual se de y cumpla y ejecute por mi última y postrimera voluntad, que es hecho en la ciudad de México a veinte y dos días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y un años y el otorgante que yo el escribano doy fe que conozco, lo firmó siendo testigos Juan de Monzón, Alonso Bravo y Juan Díaz. Y el Bachiller Sebastián de Inostrosa, presentes. Entre renglones, me de; enmiendo, treinta. _____

Joseph Xuarez [rúbrica]

Ante mi

Joseph Veedor [rúbrica]

Escribano Público

DOCUMENTO N°23

Compra de esclavo por Isabel de Contreras, viuda de José Juárez. México, 26 de junio de 1662. Archivo General de Notarias, México D.F., Notario N°687, Fernando Veedor, vol. 4606, f. 294.

[f.294r] (Al margen: "Venta de esclavo")

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Nicolás de la Paz, mercader, vecino de esta ciudad de México otorgo que vendo a doña Isabel de Contreras vecina de ella, viuda de Joseph Xuárez, un negro mi esclavo nombrado Juan, de tierra Angola, casado, de edad de cincuenta y tres años poco más o menos, que hube y compré de doña Juana Gómez de Alcivia viuda de don Luis de Castro, por escritura que me otorgó ante Alonso de Rueda Torres escribano real, en siete de julio del año pasado de mil y seiscientos y sesenta. El cual dicho negro le vendo por esclavo mío propio libre de hipoteca y de otro enagenamiento sin lo asegurar de ninguna tacha, vicio, defecto ni enfermedad pública ni secreta que tenga o parezca tener, porque con las que tuviere se lo vendo en precio de doscientos pesos de oro común que por él me da y paga en reales de contado, y los recibo en presencia [f.294v] del escribano y testigos de que pido dé fe e yo el escribano la doy del entrega de los dichos pesos y como entregado de ellos yo el susodicho desde hoy en adelante me desisto y aparto del derecho y acción que al dicho esclavo tengo y lo cedo, renuncio y traspaso en el comprador para que haga de él a su voluntad como de cosa suya propia y como real vendedor me obligo a la evicción, seguridad y saneamiento de esta venta como mejor puedo y de derecho soy obligado para se la hacer cierta y segura en todo tiempo por mi persona y bienes habidos y por haber,

que para ello obligo doy poder a las justicias de su magestad de cualesquier partes para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada renuncio mi fuero y la ley siconvenerit y las de mi favor y la general del derecho. Fecha en México a veinte y seis de junio de mil y seiscientos y sesenta y dos años e yo el escribano doy fe conozco al otorgante que lo firmó. Testigos el licenciado Juan de Cuellar, Alvaro Cobian y Nicolás Briseño vecinos de México.

Ante mí Fernando Veedor, escribano real. Nicolás de la Paz.

En la ciudad de México a veinte y seis de junio de mil y seiscientos y sesenta y dos años ante mí el escribano y testigos doña Ysabel de Contreras viuda de Joseph Xuárez que doy fe conozco, otorga que acepta la escritura de venta de arriba como en ella se contiene y se da por entregada del negro Juan en ella contenido y de sus títulos. Renuncia leyes de entrego y su prueba y lo firmó. Testigos el licenciado Juan de Cuellar y Alvaro Cobian vecinos de México.

Doña Ysabel

Contreras

Ante mí Fernando Veedor, escribano real.

DOCUMENTO N°24

Escritura de aprendiz de pintor entre Juan de Curiel y el maestro Baltazar de Echave, México, 12 de mayo de 1662, Archivo General de Notarias, México D.F., Notario N°379, Baltazar Morante, vol. 2495, fs.370r-371r.

[f.370r] [Al margen] escritura de aprendiz

Notorio sea como yo Bernabé de Curiel oficial de impresor de libros vecino de esta ciudad de México como padre y legítimo administrador de Juan de Curiel que será de edad de catorce **[f.370v]** años poco más o menos otorgo por la presente que lo pongo a oficio con Baltazar de Chávez, maestro del arte de pintor vecino de esta dicha ciudad por tiempo de tres años y medio que han de empezar a correr y contarse desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante para que en dicho tiempo el dicho maestro le tenga por su aprendiz y le dé casa, de comer y de vestir como es costumbre y le cure sus enfermedades como no pasen de quince días y le enseñe el dicho oficio de pintor de manera que cumplido el plazo de esta escritura quede hábil, capaz y suficiente en él para poder trabajar como oficial y si no, le ha de pagar el estipendio que a otro del dicho arte hasta acabarle de enseñar de todo pintor o ha de pagar a otro maestro la cantidad de pesos que pidiese por ello. Y cumplido el plazo de esta escritura el dicho maestro le ha

de dar al dicho mi hijo un vestido, calzón, ropella y capote de paño dieciocheno, armador y mangas, medias, zapatos y sombrero y dos camisas y me obligo a que si se ausentare le buscaré a mi costa y se lo entregaré todas las veces que le hiciere fallas, las cuales le ha de desquitar cumplido el tiempo de esta escritura, con condición de que le ha de hacer buen tratamiento. E yo el dicho Baltazar de Chávez que estoy presente otorgo que acepto esta escritura según y como en toda ella se expresa y declara que he leído y me obligo de cumplir y guardar sus cláusulas y condiciones sin exceptuar ni reservar ninguna de ella. A cuyo cumplimiento ambas partes cada una por lo que le toca obligaron respectivas sus personas y bienes habidos y por haber, dan poder cumplido a las justicias de Su Magestad de cualesquier [f.371r] partes que sean en especial a la de esta dicha ciudad, corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero y jurisdicción se someten renunciando al suyo propio, domicilio y vecindad y la ley sit conbenerit de juriditione para que las dichas justicias les compelan a lo que dicho es como por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncian las demás leyes y defensas de su favor con la que prohíbe general renunciación de ella y los otorgantes a quienes yo el escribano doy fe conozco, así lo otorgaron y firmaron, que es fecha en México a doce días del mes de mayo de mil seiscientos y sesenta y dos años siendo testigos Juan Sánchez Salmerón y Juan [García] del Castillo vecinos de México.

Baltasar de Echave [rúbrica] Bernabé Curiel [rúbrica]
Ante mí Baltazar de Morante. Escribano Público.

DOCUMENTO N°25

Contrato de aprendiz de Diego Delgado con Antonio Rodríguez Real, maestro de pintor, México, 10. de agosto de 1662. Archivo General de Notarías, México D.F., Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4606, fs. 363v-365r.

[f.363v] [Al margen] aprendiz

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Antonio Rodríguez Alfonso vecino de esta ciudad de México, en nombre de Gregorio Delgado Cervantes vecino del pueblo de Sayula y en virtud del poder que me otorgó en esta ciudad ante el presente escribano en veinte y siete de noviembre del año pasado de seiscientos y sesenta que su tenor es el siguiente:

Aquí el poder

...del cual dicho poder usando y en virtud de él y como padre y legítimo administrador que es el dicho Gregorio Delgado Cervantes de Diego Delgado, su hijo de edad de más de quince años, otorgo que pongo por aprendiz al dicho Diego Delgado con Antonio Rodríguez Real, maestro de

pintor, vecino de esta ciudad

[f.364r] [Aquí se inserta el poder otorgado por Gregorio Delgado a Antonio Rodríguez Alfonso]

[f.365r] por tiempo de tres años que empiezan a correr y contarse desde hoy día de la fecha de esta carta, y durante ellos le ha de enseñar el dicho oficio de pintor, darle de comer y hacerle buen tratamiento, curarlo en sus enfermedades como no pasen de quince días, y obligo al dicho Gregorio Delgado que el dicho Diego Delgado, su hijo, no se irá ni ausentará de la casa del dicho su maestro y si se fuere le doy facultad en el dicho nombre para que lo traiga a costa del dicho Gregorio Delgado a que cumpla esta escritura y las fallas que hiciere con prisiones y lo que en ello gastare, en que se ha de estar por la declaración simple del dicho Antonio Rodríguez Real, se lo pagará el dicho Gregorio Delgado porque se le pueda apremiar como por deuda líquida y de plazo pasado con las costas de la cobranza. E yo el dicho Antonio Rodríguez Real, acepto esta escritura como en ella se contiene y me obligo de enseñar al dicho Diego Delgado el dicho mi oficio de pintor, según y como lo sé, y de darle de comer y hacerle buen tratamiento y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días y al fin del dicho tiempo le daré un vestido de paño y [lo haré] oficial del dicho oficio de manera que pueda trabajar en la parte que le pareciere y por defecto de no darlo tal oficial le doy facultad para que se pueda concertar con otro maestro a que le acabe de enseñar el

dicho oficio, y lo que en ello gastare en lo que se ha de estar, declaración simple se lo pagaré y por lo que fuere se me pueda apremiar como por deuda líquida y de plazo pasado, con las costas de la cobranza y [para] su firmeza y cumplimiento, yo el dicho Antonio Rodríguez Alfonso obligo la persona y bienes del dicho Gregorio Delgado Cervantes, e yo el dicho Antonio Rodríguez Real obligo mi persona y bienes habidos y por haber. Damos poder a las justicias de su magestad de cualesquier partes para que a ello le apremien y me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada renunciemos su fuero y el mio y la ley siconvenerit y las de su favor y las mías y la general del derecho. Fecha en México a primero de agosto de mil y seiscientos y sesenta y dos años e yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron. Testigos Diego de Arburu, Joseph de Porras y Diego González, vecinos de México.

Antonio Rodríguez Alfonso [rúbrica]

Antonio Rodríguez Rl

[rúbrica]

Ante mí Fernando Veedor, escribano real.

DOCUMENTO N°26

Demanda de Isabel contreras, viuda de José Juárez, contra el Conde de Baños, por el pago de una deuda. México, 11 de

noviembre de 1664. Archivo General de Indias, Escritania de
Cámara, 224B

Demanda

Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Xuarez, pintor,
vecina de esta ciudad

contra

el Excmo Sr. Marqués Conde de Baños sobre trescientos pesos
que le debe de resto de las obras de pintura que le hizo el
dicho su marido. Melchor de Aragón. Don Fernando de
Aguilar, escribanos.

[Sigue el testamento de José Juárez, reproducido en este
Apéndice Documental, con el No.22]

En la ciudad de México, en once días del mes de noviembre
de mil seiscientos sesenta y cuatro años, ante el Sr.
Licenciado Don Cristóbal de Calancha Valenzuela del Consejo
de Su Majestad, su Oidor de la Real Audiencia de Guatemala,
Juez de Residencia, se leyó esta presentación que le
presentó lo contenido en ella.

Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Xuarez
Maestro de pintor y vecino de esta ciudad y su albacea y
tenedora de bienes nombrada por tal en el testamento que el
susodicho otorgó, debajo de cuya disposición falleció, que

es este que demuestro, parezco ante V.Sa. y por vía de residencia, en la que está tomando al Sr. Marqués Conde de Baños, Virrey que fue de este reino, como más me convenga. Digo que como se refiere en el dicho testamento, el dicho Sr. Virrey siéndolo encomendó y dio orden al dicho mi marido para que le hiciera como le hizo los retratos y lienzos de pintura que pormenor se expresan y contienen en el dicho testamento, los cuales fueron de obra aventajada por haber sido eminente en su arte el dicho mi marido y los entregó a su Exa. y a cuenta de ellos solamente le mandó dar cien pesos y después de la muerte de dicho mi marido, me mandó dar para ayuda a su entierro en conformidad de dicha cláusula otros cien pesos con que me está debiendo trecientos pesos y aunque muchas veces se los he pedido por intervención de alguna persona, no me los ha pagado y para que yo los cobre por ser una mujer pobre y con hijos.

A V.S. pido y suplico que habiendo por demostrado el dicho testamento, mande que el dicho señor Marqués Conde de Baños, debajo de juramento que haga, declare confesando o negando conforme a la ley y debajo de su persona, si es verdad que al dicho mi marido le mandó hacer los dichos lienzos y retratos y que hechos los recibía y que en conformidad de dicha cláusula me envió los dichos cien pesos. Con protestación de estar solo por lo favorable que declarare y que haré prueba en caso de negativa y que si declarare claramente se me despache mandamiento contra sus bienes y fiadores por los dichos trecientos pesos y costas

que juro en forma de derecho me son debidos y por pagar
pido justicia y en lo necesario etc.

Doña Isabel de Contreras

[Al margen] Auto

Y por su merced vista mandó dar traslado a su Exa. el
Sr. Marqués Conde de Baños el cual con juramento que [...],
confesando conforme a la ley y so la pena de que declare al
tenor de este pedimiento y así lo mandó y señaló con su
rúbrica.

Ante mí,

Maximo de Vargas [rúbrica]

Escribano Real.

Ante mí,

Antonio de Villavisencio

[rúbrica]

Escribano Real.

En el pueblo de San Agustín de las Cuevas a siete días
del mes de diciembre de mil seiscientos y sesenta y cuatro,
serían las once de la mañana poco más o menos, yo el
escribano habiendo llegado a la casa de la morada del
Excmo. Marqués Conde de Baños para efecto que su Exa.
declare al tenor del pedimento de la vuelta, recibí
juramento del dicho Sr. Exmo. y lo hizo por Dios Nuestro
Señor y la señal de la Cruz en forma de derecho, prometió
decir verdad y siendo preguntado al tenor del dicho
pedimiento.

Dijo su Exa. que respecto de que por mano de don Joseph de Hearte, su secretario, corrieron los conciertos de algunas cosas que para su esposa se hicieron en tiempo de su gobierno y que el dicho secretario las concertaba y pagaba. No tiene noticia su Exa. si se pagaron o no, los trecientos pesos que se refieren ni tampoco tiene noticia de que se concertasen en la cantidad que se dice y que procurará saber si se le debe alguna cosa a la viuda de Joseph Xuarez y que constándole a su Exa. está puesto de pagar lo que se debiere y esto responde su Exa. y lo firmó de que doy fe. Marqués Conde de Baños. [rúbrica]

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real.

[Al margen] En la ciudad de México, a nueve días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años, yo el escribano lei y notifiqué el testimonio a Juan de Salamanca por el auto de esta foja y dijo se le den los autos para responder de ello doy fe.

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real.

En la ciudad de México a diecisiete días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años como a las siete de la noche ante el Licenciado Cristóbal de Calancha Valenzuela del Consejo de su Majestad, Juez Privativo de esta residencia, se leyó esta petición que

presento el contenido de ella.

Juan Perez de Salamanca, en nombre del Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños Virrey que fue de esta Nueva España, en la causa de demanda que ha introducido Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Xuarez, maestro de pintor y su albacea testamentaria, presupuesto su escrito de once de noviembre de este año en que concluye se condene a mi parte en trescientos pesos y lo demás, afirmándose en la declaración hecha por el dicho Sr. Excmo. Marqués a los siete del corriente. Digo que el concierto y paga de las obras que hizo el dicho difunto corrió siempre por mano de D. Joseph de Huarte, su secretario, y nunca llegó a noticia de mi parte que se le debiere cosa alguna al dicho difunto porque la hubiera hecho pagar luego y, en habiéndose informado ahora de las obras que el dicho difunto hizo cuando mucho podrían valer pagadas a su justo valor las que expresa en cláusula de su testamento los docientos pesos que confiesa la dicha Doña Isabel de Contreras haber recibido con que está pagada de todo lo que por razón de dichas obras pudiera pretender el dicho Joseph Xuarez si viviera y sin embargo mi parte procede con tanta llaneza y deseo de ajustarse a todo aquello que sea razón y justicia que aunque están pagadas suficientemente dichas obras y así se le ha informado apreciando las que el dicho difunto hizo por ser viuda la dicha Doña Isabel de Contreras, está pronto mi parte a darle otros cien pesos más que exhibirá dándose por libre de la pretensión que la susodicha tiene

de deuda. Asimismo pido y suplico, atento a lo referido admita el ofrecimiento que con llaneza hace mi parte. Sin embargo, de tener como tiene entendido que sin la dicha cantidad está pagada la dicha Doña Isabel de Contreras con los doscientos pesos que confiesa haber recibido determinando en todo según que llevo pedido con justicia, costas, etc.

Ldo. Joseph de Bustos [rúbrica]

Joan Perez de Salamanca [rúbrica]

[Al margen] Auto

Por su merced vista mandó dar aviso a la otra parte con lo que dijere o no su merced, recibía y recibió esta causa y partes de ella. Aprueba con término de nueve días comunes a ambas partes con todos cargos de publicación y conclusión y para ello se citen las partes y para el ver y presentar y conocer los testigos doy a sentencia definitiva y así lo proveyó y firmó.

Cristobal de Calancha Valenzuela [rúbrica]

Ante mí

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

En la ciudad de México a diecinueve días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años, yo el escribano notifiqué el testimonio daré Juan López de

Pareja procurador y dijo lo que doy fe.

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

[f. 7v.]

En la ciudad de México a diecinueve días de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años ante mí el escribano y testigos, Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Xvarez y su albacea y tenedora de bienes y tutora de sus hijos, que doy fe conozco, otorga su poder cumplido cual de derecho se requiere a Juan García de Xismeros, procurador del número de esta Real Audiencia para que en su nombre parezca ante el Sr. Juez de Residencia del Exmo. Sr. Marqués Conde de Baños, Virrey que fue de esta Nueva España y en ella y donde más convenga siga, fenezca y acabe por todas instancias y sentencias la demanda que esta otorgante tiene puesta a su Exa. por cantidad de trescientos pesos que debe a los bienes del dicho difunto, como lo declaró en cláusula de su testamento que tiene presentado en dicha demanda y en esta razón haga pedimientos, demandas, requerimientos, juramentos, dotaciones, súplicas, apelaciones, recusaciones, presentaciones de testigos, probanzas y otros recaudos que saque de poder de quien los tenga. Haciendo todas las demás diligencias que se ofrecieren y que judicial y extrajudicialmente convengan hasta que se consiga y tenga efecto su pretensión y que se le manden pagar los dichos trescientos pesos que para ella y lo dependiente le otorga poder en forma bastante, con

libre y general administración y facultad de enjuiciar, jurar y sustituir con relevación en forma y lo firmó siendo testigos Martín del Río, Diego de [...]; Joseph Coronel, vecinos de México. Entre renglones trescientos= enmiendo. García de Xismeros.

Doña Isabel de Contreras.

Ante mí, e hice mi signo en testimonio de verdad,

Joseph Veedor [rúbrica]

Escribano real

[f.8v.]

Juan García de Xismeros en nombre y en poder de Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Xuarez, maestro de pintor y vecina de esta ciudad y su albacea y tenedora de bienes en el pleito por vía de residencia con el Sr. Marqués Conde de Baños en su residencia por trescientos pesos y lo demás que es la causa y presupuesto su escrito de diecisiete de diciembre, digo que sin embargo de lo que dice y alega que no procede ni ha lugar de derecho se ha de haber como tengo pedido, por lo que de los autos en mi favor resulta y tengo alegado que reprodujo y porque como parece de la declaración de su Excelencia y de dicho escrito que acepto sólo en lo que me es favorable y no más, el dicho Sr. Conde de Baños me empezó a pagar los cuatrocientos pesos que restaron de las obras que por su orden hizo el dicho mi marido y no por la de su secretario que como no puede parecer lo carga y nunca constará con verdad que se haya pagado más de lo que tengo dicho y las

obras que hacia el dicho Joseph Xvarez eran muy perfectas y a toda satisfacci3n como es p3blico y notorio y por tal lo alego y se le pagaban a toda su satisfacci3n como es notorio y en esta conformidad el dicho Sr. Marqu3s Conde de Ba3os le encarg3 las dichas obras a el dicho mi marido, que las acab3 a toda costa y perfecci3n y as3 los recib3 su Exa. y por eso se allana en darme cien pesos m3s, como si estuviera en su mano la moderaci3n del valor de dichas obras y asi tiene justificaci3n mi pretensi3n por lo cual y lo dem3s de mi favor que por expreso,

A vuestra merced pido y suplico que sin embargo de lo que en dicho escrito se refiere mande hacer como tengo pedido y que para ello lo aqu3 alegado se entienda con la prueba.

Juan Garc3a de Xismeros [r3brica]

En la ciudad de M3xico a veinte d3as del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro a3os ante el Sr. Licenciado D. Crist3bal de Calancha Valenzuela del Consejo de su Majestad, Juez Privativo de esta Residencia, se ley3 esta petici3n que present3 el contenido en ella. Y por su misma vista mand3 dar [aviso] a la otra parte y que se entienda con la prueba lo aqu3 [...] y as3 lo provey3 y rubric3.

Ante m3

Antonio de Villavisencio [r3brica]

Escribano Real

[f. 9v.]

En la ciudad de México a los veintiseis días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años, ante el Sr. Licenciado D. Cristóbal de Calancha Valenzuela del Consejo de Su Majestad, Juez Privativo de esta Residencia, se leyó esta petición que presento el contenido en ella.

Juan Perez de Salamanca, en nombre de su Exmo. Sr. Marqués Conde de Baños, Virrey que fue de esta Nueva España, en los autos de demanda que a mi parte ha puesto la de Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Xuarez, por pesos de oro, supuesto su escrito de veinte de diciembre, en satisfacción de otro de mi parte, digo que sin embargo de lo que en él se alega, se ha de determinar según que por mi parte está pedido [pues] aunque el dicho Joseph Xuarez declare en su testamento haber hecho las obras que expresa, no por ello se [comprueba] ni el que las haya hecho ni el que su valor sea el que se supone, antes bien, debajo de la suposición que nunca se ha comprobado por mi parte de que se hubiere hecho los retratos que menciona su cláusula testamentaria se pondera [ilegible], hacen por mi parte que nunca pudieren valer dichos retratos doscientos pesos y que comprobándose el recibo de ellos se sigue estar satisfecha la parte contraria y el ofrecimiento de la mía no es porque

pretendá cargar de obligación a Don Joseph de Huarte su secretario, sino que se tiene que por su mano corrió la obra de dichos retratos y su paga, que sin duda está hecha con la dicha cantidad de doscientos pesos. Y porque más se conozca la llaneza de mi parte y por la pobreza de la contraria y su estado, ofrece los cien pesos con que ventajosamente está pagada, [en caso] que hubiere hecho las dichas obras.

A Vtra. Merced pido y suplico mande sin embargo del dicho escrito contrario determinar según que llevo pedido en justicia.

Lcdo. Joseph de Bustos [rúbrica]

Joan Perez de Salamanca [rúbrica]

[Al margen] Auto

Por su merced vista protocolos, autos y mando que para la prueba, se citen las partes en forma como está mandado y así lo proveyó y rubricó.

Ante mí,

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

[f. 10v.]

Por las preguntas siguientes se han de examinar los testigos que fueren presentados por parte de Doña Isabel de Contreras y viuda de Joseph Xvarez y su albacea y tenedora de bienes en el pleito que sigue contra el Señor Marqués

Conde de Baños virrey que fue de esta Nueva España, por trescientos pesos del resto de quinientos de unos lienzos de pintura y lo demás que es la causa.

Primeramente sean preguntados por el conocimiento de las partes y noticia de esta causa, digan.

Si saben que siendo virrey de esta Nueva España el dicho Sr. Marqués Conde de Baños mandó hacer al dicho Joseph Xuarez y le hizo, un retrato de su Exca. y otro de la señora Condesa, su esposa, y otro de don Pedro de Leyva, su hijo y otro de doña María de Alencastro, su nuera, y dos retratos de la niña que se le murió y otro retrato de cuerpo entero del Duque de Fernandina y una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla y los costeó y acabó con toda perfección y los entregó a su Exca. y que a justa y común estimación valdrían quinientos pesos, antes más que menos, digan.

Si saben que el dicho Joseph Xuarez, era eminente maestro en su arte de pintor y que la obra que hacía y la que entregó a su Exca. fue muy aventajada y que siempre se le pagaba lo que obraba con ventajas por ser lo que obraba de tanta satisfacción, digan en particular lo que saben.

Si saben que lo referido es público y notorio, pública voz y fama, digan.

En la ciudad de México a veintidós días del mes de diciembre de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años ante el Sr. Licenciado Don Cristóbal de Calancha Valenzuela del

Consejo de su Majestad, Juez Privativo de esta Residencia se presentó este interrogatorio y [cuando] lo hubo por presentado y mandó que a su tenor se examinen los testigos que se presentaren en lo que fuere pertinente y así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

[Al margen] Notificación a Juan Perez de Salamanca en 9 de enero

En la ciudad de México a nueve días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco, yo el escribano lei y notifiqué el auto de prueba proveído en esta causa y testimonio de él; de diecisiete de diciembre del año pasado de sesenta y cuatro y le cité para la prueba en forma y conforme a derecho de ello doy fe.

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

[Al margen] Notificación a Juan García de Xismeros en 9 de enero

En México, a nueve de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años, yo el escribano, hice otra notificación y citación como la de arriba a Juan García de Xismeros procurador en nombre de su parte y dijo que lo oye de que doy fe.

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

Probanza hecha por parte de doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Xuárez, en la demanda que tiene puesta al excelentísimo señor Conde de Baños, sobre 300 pesos que dice le debe de resto de las obras y pinturas que le hizo Joseph Xuárez, su marido.

[Al margen] Testigo. Antonio Rodríguez, oficial del arte de pintor, vecino de esta ciudad de edad de 29 años, yerno de la parte.

En la ciudad de México a nueve días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años, ante el señor licenciado don Cristóbal Calancha Valenzuela, del Consejo de su Majestad, juez de esta residencia; Juan García de Xismeros, procurador, en nombre de la dicha doña Isabel de Contreras, para en prueba de lo contenido en la demanda que tiene puesta al excelentísimo Marqués Conde de Baños, sobre que le pague trescientos pesos que dice que le debe de resto de algunas pinturas que le hizo Joseph Xuárez, pintor, marido de la dicha doña Isabel, presentó por testigo a un hombre español que dijo llamarse Antonio Rodríguez y ser oficial del arte de pintor y vivir en la calle de Toledo, en casas que fueron de don Felipe Morán, del cual su merced por ante nos los escribanos, recibió juramento que hizo por Dios y la Cruz, en forma de derecho, prometió de decir verdad y siendo preguntado al tenor del interrogatorio presentado en esta causa por el dicho Juan

García Xismeros, en nombre de su parte dijo lo siguiente:

1. De la primera pregunta, dijo que conoce a la dicha doña Isabel de Contreras más ha de quince años y conoció a Joseph Xuárez su marido, por haberle enseñado el oficio de pintor a este testigo y asimismo conoce al excelentísimo Conde de Baños desde que entró a gobernar este reino y tiene noticia de esta causa y esto responde.

De las generales de la ley dijo este testigo que, es de edad de veintinueve años y que aunque ha tres que se casó con una hija de la dicha doña Isabel de Contreras, no por eso dirá contra verdad de lo que supiere y que las demás generales no le tocan y esto responde.

2. De la segunda pregunta, dijo este testigo habrá tiempo de cuatro años y medio poco más o menos, estando trabajando por oficial en la casa del dicho Joseph Xuárez, vido que el señor Conde de Baños le mandó hacer al susodicho un retrato suyo, otro de la señora Marquesa, su esposa, otro de don Pedro de Leyva, su hijo, otro de doña María de Alencastro, su nuera, y dos de la niña que se le murió y otro retrato de cuerpo entero del Duque de Fernandina y una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla, y con efecto el dicho Joseph Xuárez los hizo y costeó y acabó con toda perfección, en las cuales pinturas trabajó este testigo, Gaspar de Loa y Alvarado, y Bernabé Sanchez que ayudaron al dicho Joseph Xuárez y habiéndolos acabado todos como lleva referido este testigo, y el dicho Gaspar de la Loa y el dicho Joseph Xuárez se los

llevaron y entregaron al dicho señor Conde y en su presencia arrollaron los lienzos de los retratos de los dichos señores Virreyes que eran para enviarlos a España, quedándose los dos de la Virgen de Constantinopla y el retrato del Duque de Fernandina, todos los cuales dichos lienzos valían con la costa que tenían los quinientos pesos, antes más que menos, que la pregunta refiere, y esto responde a ella.

3. De la tercera pregunta dijo, que este testigo sabe por público y por haberlo visto como oficial que es del dicho arte de pintor, que el dicho Joseph Xuárez fue muy eminente maestro en su arte y que la obra que así hizo al dicho señor Excelentísimo fue muy aventajada y como tal valdría más de quinientos pesos, como tiene dicho. Y sabe asimismo que habiendo enviado el dicho señor Conde un alabardero, después de la muerte del dicho Joseph Xuárez, para pagarle lo que le debía, la dicha doña Isabel envió a este testigo con el testamento del dicho Joseph Xuárez, en que declara que se le deben cuatrocientos pesos, y habiendo ido este testigo y entregádoselo a don Joseph de Ugarte, del dicho señor Conde, le dijo volviese en otra ocasión, y aunque lo hizo así viéndole diversas veces, nunca pudo cobrar hasta que al cabo de quince días le volvió el testamento y no ha cobrado los dichos trescientos pesos hasta hoy y esto responde.

4. De la cuarta pregunta dijo, este testigo que lo que ha dicho es la verdad, público y notorio, pública voz y

fama, só cargo del juramento que tiene hecho en que se afirmó y ratificó y siéndole leído este su dicho, lo firmó con el señor Juez de esta causa. Licenciado Cristóbal de Calancha Valenzuela. Antonio Rodríguez. Ante mí, Pedro Moreno de Villa, escribano real. Ante mí, Antonio de Villavicencio, escribano real.

[Al margen] Testigo. Gaspar de Loa y Alvarado, oficial de pintor, vecino de esta ciudad, de edad de 21 años, los generales no le tocan.

En la ciudad de México, a nueve días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años, ante el señor licenciado don Cristóbal de Calancha Valenzuela, juez de esta causa, el dicho Juan Garcia de Xismeros en el dicho nombre, para la dicha probanza presentó por testigo a un hombre español, que dijo llamarse Gaspar de la Loa y Alvarado y ser oficial del arte de pintor y vivir en la calle de Tacuba, en casas del Colegio de Señora Santa Ana, del cual su merced por ante nos los escribanos recibió juramento, que lo hizo a Dios y a la Cruz en forma de derecho, prometió de decir verdad y siendo preguntado al tenor del interrogatorio presentado en esta causa, dijo y declaró lo siguiente:

1. De la primera pregunta, dijo que conoce a la dicha doña Isabel de Contreras que le presenta por testigo, y conoció a Joseph Xuárez, su marido, que le enseñó el oficio de pintor a este testigo de más de cuatro años a esta

parte. Y asimismo conoce al excelentísimo señor Conde de Baños desde que vino a gobernar este Reino, y tiene noticia de esta causa y esto responde.

2. De la segunda pregunta, dijo que este testigo habrá tiempo de tres a cuatro años poco más o menos, siendo aprendiz y estando en casa del dicho Joseph Xuárez vido que por orden y mandado del señor Conde de Baños, que era Virrey entonces de este Reino, el dicho Joseph Xuárez le hizo un retrato de su Excelencia y otro de la señora Marquesa, su esposa, y otro de don Pedro de Leyva, su hijo, y otro de doña María de Alencastro, su nuera; dos retratos de la niña que se murió, hija del señor Conde, y otro de cuerpo entero del Duque de Fernandina y una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla, y este lienzo se hizo dos veces, porque habiéndole hecho de cuerpo entero, habiéndolo visto el señor Conde, mandó que se hiciese de medio cuerpo, todos los cuales dichos lienzos costeó y acabó perfectamente el dicho Joseph Xuárez, el cual en compañía de este testigo se los llevó a Palacio y entregó al dicho señor Conde, y arrollaron los lienzos para enviar a España, menos la imagen de Nuestra Señora y el retrato del Duque de Fernandina y por el conocimiento que este testigo tiene de su oficio, juzga que lo menos que podrían valer los dichos lienzos sería quinientos pesos, antes más que menos, y esto responde a la pregunta.

3. De la tercer pregunta, dijo que sabe por haberlo visto y por entender el dicho arte, que el dicho Joseph

Xuárez era en él de los más aventajados que había en México, como era público y notorio y la obra que hizo en los lienzos referidos para el dicho señor Conde fue muy eminente y de toda satisfacción y esto responde.

4. De la cuarta pregunta, dijo este testigo que todo lo que tiene dicho es la verdad, público y notorio, pública voz y fama, so cargo del juramento que hecho tiene, en que se afirmó y ratificó siéndole leído este su dicho y lo firmó con el señor Juez de esta residencia. Licenciado Cristóbal de Calancha Valenzuela. Gaspar de la Loa y Alvarado. Ante mí, Pedro Moreno de Villa, escribano real. Ante mí, Antonio de Villavicencio, escribano real.

[Al margen] Testigo. Bernabé Sanchez, vecino de esta ciudad, maestro de pintor, 38 años, no le tocan.

En la ciudad de México, en once días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años, ante el señor licenciado don Cristóbal Calancha Valenzuela, del Consejo de su Majestad, juez de esta causa; Juan García de Xismeros, procurador, en el dicho nombre, para la dicha información presentó por testigo a un hombre español, que dijo llamarse Bernabé Sanchez y ser vecino de esta ciudad y maestro del arte de pintor, de quien su merced recibió juramento por ante nos los escribanos, que lo hizo a Dios y a la Cruz en forma de derecho, prometió de decir verdad y siendo preguntado al tenor del interrogatorio presentado en esta causa, dijo lo siguiente:

1. De la primera pregunta, dijo que conoce a la dicha doña Isabel de Contreras que le presenta por testigo, de dieciseis años a esta parte, y que conoció a Joseph Xuárez, su marido. Y asimismo conoce al excelentísimo señor Conde de Baños desde que vino a gobernar este Reino y tiene noticia de esta causa, y esto responde.

De las generales de la ley, dijo este testigo que es de edad de treinta y ocho años y que no le tocan ninguna de ellas y esto responde.

2. De la segunda pregunta, dijo que lo que de ella sabe es que dentro de poco tiempo de como se recibió en esta ciudad al dicho señor Conde de Baños, estando este testigo trabajando como oficial que es de pintor con Joseph Xuárez, supo que el dicho señor Conde había mandado hacer unos lienzos, que son los contenidos en la pregunta, en los cuales trabajó este testigo, el dicho Joseph Xuárez y otros oficiales, y los costeó así de oficiales, como de otros materiales, y habiéndose acabado se los llevaron al dicho señor Excelentísimo para que parte de ellos remitiera a España y este testigo, por el conocimiento que tiene del dicho oficio, le parece que los lienzos valdrían quinientos pesos, antes más que menos, por ser de mano del dicho Joseph Xuárez que es constante fue de los más eminentes pintores que hubo en México y esto responde a la pregunta.

3. De la tercera pregunta, dijo que dice lo que dicho tiene en la pregunta antecedente, y esto responde.

4. De la cuarta pregunta, dijo que lo que ha dicho es

la verdad, público y notorio, pública voz y fama, so cargo del juramento que hecho tiene, en que se afirmó y ratificó siéndole leído y lo firmó juntamente con el dicho señor Juez. Licenciado Cristóbal de Calancha Valenzuela, Bernabé Sanchez Requejo. Ante mí, Pedro Moreno de Villa, escribano real. Ante mí, Antonio de Villavicencio, escribano real.

[f.17v.]

En la ciudad de México a doce días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años ante el Sr. Licenciado Don Cristóbal de Calancha Valenzuela del Consejo de su Majestad, Juez Privativo de esta residencia se leyó esta petición que presento el contenido en ella.

Juan García de Xismeros en nombre de Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Xvarez, maestro de pintor, en el pleito que mi parte tiene puesta al Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños virrey que fue de esta Nueva España, cien pesos de oro que se dice de ciertas pinturas que le hizo y lo demás. Digo que el término de la prueba es pasado y mi parte tiene bastantemente probado lo que articuló en su interrogatorio, cerca de los que se le pide a dicho Sr. Marqués como consta de la información y probanzas que están en el proceso. Y reproduciendo lo alegado y pedido por mi parte.

A vuestra merced suplico se sirva de determinar dicho pleito pues tiene estado para ello habiendo por reproducido todo lo que en parte tiene alegado y probado pido justicia,

costas, etc.

Juan García de Xismeros [rúbrica]

[Al margen] Auto

Y por su merced vista pidió los autos para determinar esta causa en justicia y así lo proveyó y lo rubricó .

Ante mí

Antonio de Villavisencio [rúbrica]

Escribano Real

Ante mí

Pedro Moreno de Villa

[rúbrica]

Escribano Real

[f. 18v.]

En la demanda que por vía de residencia que se ha seguido entre partes de la una actora demandante Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Xuarez, maestro de pintor y de la otra reo demandado el Excmo. Marqués Conde de Baños virrey, Gobernador y Capitán General que fue de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia de esta Ciudad de México y sus bienes, por cantidad de trescientos pesos de oro común en reales de resto de los quinientos del valor de las pinturas que del orden y mandado del dicho Sr. Conde hizo y costeó el dicho Joseph Xuarez como tal maestro de pintor, que declaró por cláusula de testamento bajo cuya disposición falleció y Juan García de Xismeros y Juan Pérez de Salamanca procuradores de esta Real Audiencia en sus

nombres visto etc.

[al margen] fallo

atento a los autos y méritos de esta causa que la dicha Doña Isabel de Contreras viuda del dicho Joseph Juarez probó su demanda y excepción, según que probar le convino y así lo debo declarar y declaro, en cuya conformidad condeno al dicho Sr. Excmo. y sus bienes a que dentro de tercero día dé y pague a la susodicha los dichos trescientos pesos de resto de los quinientos pesos del valor de dichos lienzos con apercibimiento que el término pasado no lo haciendo, despacharé mandamiento contra sus bienes, reservando como reservo el hacer cargo de la culpa que resultare de la información y pesquisa secreta de dicha residencia al dicho Sr. Excmo. Marqués Conde de Baños y por esta mi sentencia definitiva juzgando así lo pronuncio y mando con costa.

Licenciado Cristobal de Calancha Valenzuela [rúbrica]

[f.18v.]

Dio y pronunció la sentencia de suso el Sr. Ldo. Don Cristóbal de Calancha Valenzuela del Consejo de su Majestad, su Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de Guatemala, Juez Privativo de esta Residencia según y como en ella se contiene, estando en Audiencia en diez de enero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años siendo testigos Francisco Rodríguez y Andrés Fernández Alfonso.

Ante mí

Ante mí

y carta de pago que de a las espaldas de esta petición,
pido justicia, costas, etc.

Juan García de Xismeros [rúbrica]

Y por su merced vista, mandó que la sentencia que esta
petición contiene se notifique a las partes. Así lo
proveyó.

Ante mí

Fernando de Aguilar [rúbrica]

[f.19v]

[Al margen] Notificación a Xismeros

En la ciudad de México a los seis días del mes de
enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, yo el
presente escribano notifiqué la sentencia de la foja
antecedente según y como en
ella se contiene a Juan García de Xismeros procurador en
nombre de Doña Isabel de la Cruz [sic]. En su persona, de
ello doy fe,

Fernando de Aguilar [rúbrica]

Escribano Real

[Al margen] Notificación a Seseña

En la ciudad de México a siete días del mes de enero
de mil y seiscientos y sesenta y seis años yo el presente
escribano notifiqué la sentencia de la foja antes de ésta
según y como en ella se contiene, a Luis de Seseña Matienzo
procurador en nombre del Excmo. Conde de Baños en su

persona, el cual dijo que hablando con el respeto debido apela [ilegible] ante su Majestad, su Real y Supremo Consejo de las Indias y que se le entreguen los autos para hacerlo más en forma y esto dio por respuesta dello doy fe,

Fernando de Aguilar [rúbrica]

Escribano Real

[f. 20v.]

En la ciudad de México a diez días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años y ante el Licenciado Don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad y su Oidor de la Real Audiencia de la Ciudad de Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia la presento el contenido.

[Al margen] Póngase con los autos y dirijase

Luis de Seseña Matienzo en nombre del Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños virrey que ha sido de esta Nueva España en los autos de demanda que contra mi parte ha intentado Doña Isabel de Contreras viuda de Joseph Juarez, pintor, por trescientos pesos de que dice le es deudor mi parte, procedidos de las obras que hizo y lo demás, dijo que en esta causa se pronunció sentencia por el Sr. Licenciado Don Cristóbal de Calancha Valenzuela por lo cual condenó a mi parte a que dentro de tercero día dé y pague a la contraria trescientos pesos y lo demás que contiene de

la sentencia, lo cual es agraviada contra mi parte y así hablando con el debido respeto, apelo de dicha sentencia en todo lo que es perjudicial a mi parte para que ante Su Majestad y su Real y Supremo Consejo de las Indias donde protesto expresar agravios en forma para que revoque.

Asimismo pido y suplico debajo del dicho respeto, admita y me otorgue esta apelación sobre que pido justicia y testimonio.

Licenciado Joseph de Bustos [rúbrica]

Luis de Seseña Matienzo [rúbrica]

Y por su Merced vista mando que esta petición se ponga con los autos y se traigan para proveer sobre la apelación que se interpone. Así lo proveyó y rubricó.

Ante mi, Fernando de Aguilar [rúbrica]

[f. 20v]

[Al margen] Auto

En la ciudad de México a doce días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, el Sr. Licenciado Don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad y su Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia, habiendo visto estos autos y apelación que interpone la parte del Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños de la sentencia dada en esta causa contra su Exa. y sus bienes, en cantidad de trescientos pesos.

Dijo que admitía la apelación en lo devolutivo y no

haber lugar en lo suspensivo de dicha sentencia y sin embargo de dicha apelación se ejecute dando Doña Isabel de Contreras a cuyo favor se dio y pronunció dicha sentencia, fianza legal, llana y abonada de que si por el Real y Supremo Consejo de las Indias fuese revocada en todo u en parte, el tal fiador volverá y pagará a la parte de dicho Sr. Conde la cantidad que por dicha sentencia se mandare y dada la dicha fianza, la dicha Doña Isabel de Contreras pida y haga la diligencia que le convenga para su ejecución, así lo proveyó, mandó y firmó. .

Licenciado Fernando de Aguilar [rúbrica]

[Al margen] En México, a trece de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años yo el presente escribano notifiqué el auto de esta foja según y como en él se contiene a Luis de Seseña Matienzo, procurador en nombre del Excmo. Sr. Conde de Baños en su persona dello doy fe,

Joseph Veedor [rúbrica]

En la ciudad de México a doce días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, yo el presente escribano notifiqué el auto de arriba según y como en él se contiene a Juan García de Xismeros, procurador en nombre de Doña Isabel de Contreras, en su persona dijolo oír, dello doy fe,

Joseph Veedor [rúbrica]

[f. 21v]

En la ciudad de México a catorce días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, por ante el Sr. Licenciado Don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad, su Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia, la presento el contenido

Juan García de Xismeros, en nombre de Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Juárez, maestro de pintor, en el pleito que ha seguido contra el Exmo. Sr. Marqués Conde de Baños virrey que fue de esta Nueva España [para] que se le pague trescientos pesos que le debe de pinturas que le hizo. Digo que a mi parte le están mandados pagar dichos trescientos pesos por sentencia pronunciada y por vuestra merced y que se le paguen las costas para poderlas cobrar con el principal, está puesta de dar la fianza que se le manda.

Asímismo se sirva de mandar se entreguen los autos al tasador a quien toca para que tase las costas y tasadas por lo que montaren y el principal se despache el recaudo que convenga para que sea pagado de lo que se le deba. Pido justicia,

Juan García de Xismeros [rúbrica]

Y por su merced vista, mando que el tasador de la Real Audiencia de esta corte haga la tasación que se pide por esta petición conforme al arancel real y hecha y dada la fianza se traigan los autos, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí,

Fernando de Aguilar [rúbrica]

[f.21v]

El capitán Don Francisco Saucedo de Brito, Repartidor y Tasador de la Real Audiencia en cumplimiento del auto y la otra parte tasó las costas causadas por parte de Doña Isabel de Contreras, viuda, por pesos de oro en la causa que ha seguido contra el Sr. Marqués de Leyva, conde de Baños, virrey que fue de esta Nueva España y las tasó de la manera siguiente.

De papel sellado setecientos y catorce pesos..... 714 pesos
a Joseph Behedor escribano público, de un traslado doscientos setenta y dos pesos..... 272 pesos
a Pedro Moreno de Velasco Escribano Real y de la Residencia, de seis autos a diez y ocho pesos cada uno, montan ciento ocho pesos..... 108 pesos
al dicho escribano de una información de tres pesos, el juramento de primero doce pesos, de lo demás a seis pesos [...] en seis pesos a treinta y seis pesos montan doscientos y cuarenta pesos..... 240 pesos
a dicho escribano de la sentencia y pronunciación ciento treinta y seis pesos..... 136

pesos

a Antonio de Villavisencio, Escribano Real,
acompañado de quien tengo nota que demás del
salario se le son debidos de los [...], de
concepto de los seis autos, le pertenecen
cincuenta y cuatro pesos..... 54 pesos
a los dichos de una declaración que realizaron
[...] doscientos y setenta y dos pesos..... 272 pesos
a dichos de los notarios ciento y treinta y
seis pesos..... 136 pesos
de la información de los escribanos y del
escrito la mitad monta ciento y veinte..... 120 pesos
al dicho de la [...] sesenta y ocho pesos..... 68 pesos
a Fernando Behedor Escribano Real, de un
poder, ciento y dos pesos..... 102 pesos
de cuatro peticiones de abogado a seis
reales montan ochocientos y un y seis pesos..... 816 pesos
[...] de a razón de seis reales y de la
residencia de tres autos a diez y ocho
de cuatro notas a dos reales del auto de
vista, doscientos cuatro pesos monta
quinientos y treinta pesos..... 530 pesos
de dos presentaciones de procurador,
ciento y treinta y seis pesos..... 136 pesos
de [...] y escribanos quinientos
y cuarenta y cuatro pesos..... 544 pesos
..... 4,248 pesos

Esta suma hace quince pesos, cuatro tomines y veintiseis maravedies. Hecho en México de diez y ocho de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años.

[Al margen] Monta 15 pesos 4-26

Francisco Saucedo de Brito [rúbrica]

[f. 22v.]

En la ciudad de México, a los veintidós dias del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, por ante el Sr. Licenciado don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad y Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia la presento el contenido.

Juan García de Xismeros en nombre de Isabel de Contreras viuda de Joseph Juarez, maestro de pintor, en el pleito que ha seguido contra el Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños, virrey que fue de esta Nueva España, por trescientos pesos y costas. Oigo que esta causa fue servido Vtra. Merced de sentenciarla en favor de mi parte, en que le manda pagar dicha cantidad dando fianza de que si por el Real Consejo de Indias se revocare la [...] la cual bien dada con que tiene estado para que Vtra. Merced se sirva de mandar que se le despache a mi parte mandamiento de exon. contra bienes del dicho Sr. Excmo. y sus fiadores por dicho principal y costas por estar atrasadas.

A vuestra merced suplico se sirva de mandar se despache a mi parte dicho mandamiento contra bienes y fiadores del dicho Sr. Excmo. por principal y costas. Pido justicia, etc.

Juan García de Xismeros [rúbrica]

[Al margen] Auto

Y por su merced vista mandó se traigan los autos. Así lo proveyó y rubricó.

Ante mi, Fernando de Aguilar [rúbrica]

[f. 22v.]

Doy fe que en ejecución del auto de doce de este presente mes de enero de este año de mil y seiscientos y sesenta y seis que está a folio veinte vuelta, Doña Isabel de Contreras dio la fianza que por dicho auto se manda que está en el cuaderno de ella a folio cuatro a que me remito para que de ello conste. Di el presente en la ciudad de México a veinte y dos días del dicho mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años.

Fernando de Aguilar [rúbrica]

En la ciudad de México a veinte y dos días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, el Sr. Licenciado don Fernando de Aguilar del Consejo de su majestad y su Oidor de la Real Audiencia de Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia, habiendo visto estos

autos y el proveído por su Merced en doce días de este presente mes y año, y lo pedido por Juan García de Xismeros, procurador en nombre de Doña Isabel de Contreras, su parte, en que se le dé el despacho que convenga contra los bienes y fiadores del Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños, para que se le haga pago de los trescientos pesos en que fue condenado su Excelencia por la sentencia dada y pronunciada en esta causa con más quince pesos cuatro tomines y veintiseis maravedies que importan las costas. Atento a que la dicha su parte tiene dada la fianza que por dicho auto se le mandó diese. Dijo que mandaba y mandó se haga saber y se notifique a dicho Sr. Exmo. Marqués Conde de Baños dentro de segundo día que corra desde el de la notificación, exhiba los dichos trescientos y quince pesos, cuatro tomines y veintiseis maravedies para que se haga pago a la dicha Doña Isabel de Contreras, atento a que la susodicha tiene dada la dicha fianza con apercibimiento que pasado dicho término y no las habiendo exhibido, se despachare el recaudo que convenga contra los bienes de su Excelencia y sus fiadores, para que tenga entera ejecución dicha sentencia y antes de hacer esta diligencia se le dé recaudo de parte de su Merced a dicho Sr. Excelentísimo. Así

lo proveyó y firmó.

Lic. Fernando de Aguilar [rúbrica]

Ante mi,

Melchor de Aragón [rúbrica]

[Al margen] Notificación de su Excelencia

Estando en la villa de Tacubaya a veinte y cuatro de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, habiendo precedido el recaudo, yo el escribano hice notorio y notifiqué el auto de la foja antes de esta al Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños, Virrey y Capitán General que fue de esta Nueva España, el cual dijo que en conformidad de las Reales Cédulas de su Majestad, que ordenan que por todo lo tocante a la residencia y lo que resultare de ella, dé tan solamente cuarenta mil pesos de fianza y no más y que las tiene dadas a satisfacción de su merced, dicho Señor Juez de Residencia y que mediante esto tiene cumplido conforme a su obligación y que en atención de esto se requiera a los fiadores paguen la dicha cantidad sin perjuicio de las apelaciones que tiene interpuestas en que se afirma y esto dio por su respuesta y lo firmó.

El Marqués Conde de Baños [rúbrica]

Ante mi,

Ignacio de Oviedo

Escribano Real

En la ciudad de México a veinticinco días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años, el señor Licenciado don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad y su Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de

Guadalajara, Juez Privativo de esta Residencia, habiendo visto estos autos y el por su merced proveido en veinte y cuatro días de este presente mes y año y la respuesta dada por el Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños a la notificación que se le hizo de dicho auto. Dijo que sin embargo de ella y de las apelaciones que interpone se guarde, cumpla y ejecute dicho auto y pasado el término que en él se asigna para la exhibición y paga de los trescientos y quince pesos. cuatro tomines y veintiseis maravedies que se manda satisfacer a Doña Isabel de Contreras, se despache mandamiento de aprecio contra los bienes de dicho Señor Conde de Baños, valiosos y cuantiosos hasta la dicha cantidad, para que de su procedido se haga pago a la susodicha, así lo proveyó y firmó.

Lic. Fernando de Aguilar [rúbrica]

Ante mí,

En la ciudad de México a veintiseis días del mes de enero de mil y seiscientos y sesenta y seis años el Sr. Licenciado Don Fernando de Aguilar del Consejo de su Majestad, su Oidor de la Real Audiencia de la ciudad de Guadalajara, Juez Privativo de esta residencia, habiendo visto la respuesta dada por Luis de Seseña Matienzo, procurador en nombre del Excmo. Sr. Marqués Conde de Baños a la notificación que se le hizo del auto de la foja antes esta, mandó que sin embargo de la dicha respuesta, se guarde, cumpla y ejecute dicho auto según y como en él se

contiene, así lo proveyó y firmó.

Lic. Fernando de Aguilar [rúbrica]

Ante mí,

Melchor de Aragón [rúbrica]

Despachóse

Certifico que Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Juarez, en virtud del mandamiento que se despachó, otorgó carta de pago a favor del Excmo. Señor Conde de Baños, ante mí, de los trescientos y quince pesos y cuatro tomines y medio real que así se le mandaron pagar y para que conste doy la presente, en México a catorce de febrero de mil y seiscientos y sesenta y seis años.

Ignacio de Oviedo [rúbrica]

Escribano Real

En la villa de Madrid a cinco días del mes de octubre de mil y seiscientos y sesenta y seis años, por ante mí el escribano y testigos del Excelentísimo Señor Don Juan de Leyva y de la Cerda, caballero de la Orden de Santiago, Marqués de Leyva y de Ladrada, Conde de Baños a quien doy fe conozco. Y dijo que daba y otorgaba todo su poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario a Juan Pérez de Aller y a Eusebio García del Rey, procuradores de los Reales Consejos a cada uno y cualesquiera in solidum para que en mi nombre y representando mi propia persona puedan parecer y parezcan

ante su Majestad y Señores del Real Consejo de Indias y defender y asistir a la residencia que se me tomó del Virreinato de la Nueva España y generalmente para en todas mis causas y negocios cuantos tengo y estuviere contra cualesquier persona o los tales contra mí y para que si en razón de ellas y parte de ellas puedan ante cualesquier jueces y justicias de su Majestad, hacer pedimientos y requerimientos, protestas, embargos secretos de bienes, citaciones, protestaciones, embargos secretos de bienes [sic], emplazamientos, pongan demandas, den querellas, presenten testigos, escrituras y probanzas y otro cualquier género y manera de prueba, vean presentar, jurar y reconocer todo lo de en contrario y lo tachen y contradigan, pidan publicaciones, restituciones, conclusiones y hagan recusaciones, apelaciones y suplicaciones y juren las recusaciones, pidan, oigan, vean, dar y pronunciar autos y sentencias interlocutorias definitivas, consientan las de en mi favor y de las de en contrario apelen y supliquen y sigan la apelación y suplicación donde convenga y de quien la siga y finalmente para que hagan todos los demás autos y diligencias judiciales y extrajudiciales que se requieren, que para todo ello y lo de ello dependiente, les doy poder cumplido y a cualquiera in solidum con libre y general administración y relevación en forma coincidencial y dependias y así lo otorgó ante el presente escribano y testigos que los fueron presentes el señor Don Francisco de

Llano Valdés, Don Joseph de Huarte y Rozqueta y Don Francisco de Valdés Guero, residentes de esta Corte y el señor otorgante a quien doy fe conozco. Lo firmo. El Marqués Conde de Baños. Ante mi, Antonio Vazquez. Y yo el dicho Antonio Vazquez de Neiva y por el escribano de su Majestad, vecino de esta villa de Madrid, presente fui a lo que dicho es y en fe de ello lo signé

En testimonio de verdad

Antonio Vazquez [rúbrica]

Concuerta con el poder original

[Al margen] En México, a diecisiete de agosto de mil y seiscientos y sesenta y siete. Ausencia y rebeldía de D. Isabel

Juan Perez de Aller, en nombre del Marqués Conde de Baños Virrey que fue del Reino de Nueva España con el pleito y demanda que contra mi parte intentó y puso por vía de residencia Doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Juárez, maestro de pintor, por cantidad de quinientos pesos, afirmándome en la apelación interpuesta por mi parte e interponiéndola de nuevo, en caso necesario, de una sentencia dada y pronunciada en esta causa por el Licenciado Don Cristóbal de Calancha, Oidor que fue de la Audiencia de Guatemala y Juez Privativo de su Residencia, su fecha en diez de enero del año pasado de sesenta y cinco, con lo cual condenó a mi parte en trescientos pesos

de oro común, con más las costas, según más largamente consta y parece de dicha sentencia a que me refiero. Digo que V.A. justicia mediante se ha de servir de revocarla, absolviendo y dando por libre a mi parte, mandar se devuelva y restituya la cantidad contenida que se debe hacer, por la general que resulta de los autos, dicho y alegado que reprodujo y porque la cantidad de la condenación es excesiva y mi parte está agraviada en más de la mitad del justo precio, porque los retratos, a común sentir estaban pagados en doscientos pesos que era en lo que mi parte pagó luego, con puntualidad. Lo otro, porque la pintura de aquellas partes es una cosa muy ordinaria y de poquísima estimación, como es público y notorio y que en todas las ocasiones que van flotas, se conducen a muchas de estos reinos, por no haber oficiales eminentes allá y al dicho pintor, se le ocupó en esto por remitir mi parte, a su hija, la condesa de Montijo, su retrato y cumplir con esta acción de cariño no porque el pintor fuese perito y eminente. Lo otro porque aunque se hiciese la obra referida en Madrid siendo tanta la desigualdad y se pagasen fletes, no llegara al costo, puesta en México, a los trescientos pesos que mi parte se allanaba a ajustar, a la contraria. Lo otro porque para la justificación del valor de dicha pintura no puede obrar la deposición de los testigos que se examinaron, porque dos son oficiales modernos y que no tenían inteligencia en el arte, por haber salido poco tiempo había de aprendices. Y por haberlo sido todos del

dicho Joseph Xuarez no se debe diferir a su derecho por la
afección y amistad que de hecho a [...] se contrae, demás
que Antonio Rodriguez es yerno de la parte como lo declara.
A vuestra merced pido y suplico se sirva admitiendo dicha
apelación de revocar dicha sentencia mandando se pague y
restituya a mi parte, la cantidad pagada y se despache
recaudo para que la parte o en su defecto sus fiadores la
vuelvan y la exhiban. Pido justicia.

Juan Perez de Aller [rúbrica]

Diego López [...] de Contreras [rúbrica]

Otro si digo que la parte contraria fue citada para el
Consejo para el seguimiento de esta causa y aunque el
término es pasado, no ha comparecido porque le acuso la
rebeldia. A V.A. suplico la haya por acusada y que se hagan
los autos en los estrados por su ausencia y rebeldia en la
forma ordinaria pido Vd.supra

Juan Perez de Aller [rúbrica]

Juan Perez de Aller en nombre del Marqués Conde de
Baños, Virrey y Capitán General que fue de la Nueva España
en el pleito de demanda con Isabel de Contreras, viuda de
Joseph Xuarez. Digo que de lo último y alegado en este
pleito por mi parte se dio traslado a la contraria y por su
rebeldia se hizo la notificación en los estrados y es
pasado el término acusola de rebeldia.

A V.A. pido y suplico la haya por acusada y este

pleito por concluso para lo que hubiese lugar en derecho pido justicia y costas y para ello etc.

Juan Perez de Aller [rúbrica]

[F.28]

Juan Perez de Aller, en nombre del Marqués de Leiva, Conde de Baños, en el pleito con doña Isabel de Contreras, viuda de Joseph Xuarez pintor, sobre cantidad de [...]

Digo que vuestra merced se ha de servir, de proveer como por mi parte está pedido, denegando la petición contraria y se debe haber por lo favorable que de los autos resulta dicho y allegado en que me afirmo en lo dicho porque la parte contraria no lo es legitima para lo que intenta, pues le faltan las calidades precisas en que se está fundando y así de ninguna manera puede tener subsistencia el juicio, ni se la de dar lugar a que se siga habiendo de ser ilusorio y así de suerte alguna se pudo pasar a condenar, ni ejecutar la condena y más habiéndose apelado legitimamente.

Lo dicho porque cuando ésto cesara, que no hace se había de justificar, que se habían ajustado los retratos y tiempos que se piden en cantidad cierta, e que de esta no se había pagado lo que se debía, pues de dicha suerte, habiendola dado satisfacción de los doscientos pesos, no hay razón para que se le pida más pues en esto se convinieron y no es creíble que se hubieran entregado sin haberse recibido toda la cantidad. Lo dicho porque por el

mismo precio e su exceso, se convence la poca justificación con que se obró, pues su verdadero valor era sólo el de dichos doscientos pesos y más cuando el dicho Diego [sic] Xuarez no era hombre grande en su ocupación y que en las Indias hay mucha falta de estos, por cuya causa se llevan muchos lienzos de España, por carecer allá de ellos. Atento a lo cual pido y suplico a V.A. se sirva de proveer como por mi parte está pedido, denegando en todo la pretensión contraria sobre que pido justicia. Y ofrecemos aprobar en esta corte lo necesario y sobre la prueba formo articulo con debido pronunciamiento.

Juan Perez de Aller [rúbrica]

Lic. Gerónimo del Alamo Bravo [rúbrica]

DOCUMENTO N°27

Información matrimonial producida por Juan de Amarilla, quien cita como testigos a Nicolás López Jardón y a Joseph de Arriola. México, 2 de abril de 1672. AGN. Matrimonios. V.31, E. 109, fs.448-450.

Juan de Amarilla castizo natural y vecino de esta ciudad, huérfano digo que yo soy soltero libre de matrimonio y para el servicio de Dios y con su gracia tengo tratado de contraerlo con Ana de San Cristóbal mestiza natural y

vecina de esta ciudad hija legítima de Manuel del Rosal y de Catalina de Jesús y para que tenga efecto a Vuestra Merced pido y suplico mande se nos reciba información de nuestra libertad. Y dada se nos despache libranza para que los curas de la Santa Iglesia Catedral de donde somos feligreses nos amonesten conforme dispone el Santo Concilio de Trento y no resultando canónico impedimento nos casen según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia y juramos a Dios y a la cruz que no tenemos dado palabra de casamiento a ninguna persona ni hecho voto de castidad ni otro impedimento público ni secreto que no prohíba el casarnos.

En la ciudad de México a dos días del mes de abril de mil y seiscientos y setenta y dos años ante el I. Doctor Don Antonio de Cardenas y Salazar canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, juez provisor y vicario en ella y su arzobispado vista, se leyó esta petición que presentaron los contenidos en ella.

[...]

[al margen] Auto

En la dicha ciudad de México el dicho día, mes y año dichos, los susodichos para la dicha su probanza que les está mandada dar, presentaron por testigo a un hombre que dijo ser español y llamarse Nicolás López Jardón, ser vecino de esta ciudad y oficial de pintor con Antonio Rodríguez, que vive en la calle de San Agustín, del cual se recibió juramento [...]

[al margen] Auto

E luego incontinenti el dicho día, mes y año dichos los susodichos para la dicha su probanza que le está mandada dar, presentaron por testigo a un hombre que dijo ser mestizo y llamarse Joseph de Arriola, ser vecino de esta ciudad y pintor con Joseph Xuarez, que vive en las escalerillas, del cual se recibió juramento y el susodicho lo hizo por Dios y la cruz en forma de derecho so cargo de él prometió de decir verdad [...]

DOCUMENTO N°28

Isabel de Contreras, viuda de José Juárez vende un esclavo. México, 20 de agosto de 1677. AN, México, D.F. Notario No.379 (Baltasar Morante) 1677, f. 330r y v. y f.331r.

Sea notorio como yo, doña Isabel de Contreras, vecina de esta Ciudad, viuda de José Juárez, maestro del arte de pintor, vecino que fue de ella; otorgo que vendo en venta real, como albacea y tenedora de bienes que soy del dicho mi esposo y por lo que toca a mi dote, arras y otros derechos cualesquiera que me competan a los bienes del dicho José Juárez, al Alférez Alonso de Narváez, que está presente, vecino de esta dicha ciudad, y a quien su derecho representare, un mulato, mi esclavo, nombrado Pedro, blanco criollo, de edad de veinte y tres años poco más o menos, soltero, que nació en mi casa, hijo de Nicolasa de los

Reyes, mulata, mi esclava y del dicho mi marido, el cual la hubo y heredó por muerte de Luis Juárez su padre, el cual le vendo por tal, Mi esclavo cautivo sujeto a servidumbre y por libre desempeño hipoteco mi otra enajenación y sin asegurárselo de ningún vicio, tacha, ni defecto más de que tan solamente al presente está sano de todos sus miembros y sin lesión alguna, y por precio de trescientos y cincuenta pesos de oro común en reales de oros de alcabala.

Porque la que se causare de esta venta la ha de pagar el comprador, los cuales recibo en prenda del escribano y testigos de esta carta de que le pido dé fe. Y yo el escribano la doy del entrega y recibo de dichos trescientos y cincuenta pesos. Porque se hizo realmente y con efecto en mi presencia y la de los testigos y quedaren contados en poder de la vendedora. Y yo, la susodicha, como entregada de ellos, desde hoy en adelante me desisto y aparto de derecho y acción que al dicho Pedro mulato tenía; y lo cedo, renuncio y transfiero en el comprador para que lo posea y disponga de él a su voluntad como de cosa suya propia habida y adquirida con justo y derecho título de compra como éste lo es y como real vendedora me obligo a la evicción, seguro y saneamiento de dicho esclavo, en la más bastante forma que por derecho más quedo y debo ser obligada para hacerselo siempre cierto y seguro con dichos mis bienes habidos y por haber, que obligo y doy poder a los jueces y justicias de su Majestad de cualesquiera partes que sean en especial de los de esta dicha ciudad,

Corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero y jurisdicción me someto renunciando el mío propio domicilio y vecindad ley sin conveneritt de jurisdiscione, para que me compelan a ello como por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncio a las demás leyes y defensas de mi favor y general del derecho y asimismo el beneficio del senatus consultus veleyano, leyes de foro (?), Madrid, y partida y las demás que son y hablan en favor de las mujeres y que confieso ser sabidora para no aprovecharme de ellas. Y yo el dicho Alférez Alfonso de Narváez, otorgo que acepto esta escritura como en ella se declara y haber recibido el dicho esclavo y tenerlo en mi poder, sobre que renuncio leyes del no entrego y su prueba y me obligo de pagar el alcabala de esta venta por mi cuenta, que es hecha en México, a veinte días del mes de Agosto de mil seiscientos y setenta y siete años. Y yo, el escribano, doy fe conozco a los otorgantes que lo firmó el comprador y por la vendedora que dijo no saber, a su ruego lo firmó un testigo siéndolo Antonio Rodríguez, yerno de la vendedora, el Bachiller Félix Juárez de Contreras, clérigo de Menores Ordenes, hijo de dicha vendedora, Nicolás de Angulo y Juan de Escobar, vecinos de esta ciudad.

A ruego de la otorgante

y por testigo

Antonio Rodriguez [rúbrica] Alonso de Narváez
[rúbrica]

Ante mí, doy fe

Baltasar Morante [rúbrica]

Escribano Real

DOCUMENTO N°29

Muerte de Isabel de Contreras, viuda de José Juárez. 1 de mayo de 1690. ASM. Libro de difuntos españoles, 1687-1692, f.170

Da. Isabel de Contreras

En primero de mayo de mil seiscientos y noventa años murió Doña Isabel de Contreras, viuda del maestro Joseph Juárez. Vivía en la calle del Colegio de las Niñas, en casa del Br. D. Gerónimo de Valladolid.

Enterróse en la iglesia de San Agustín; no testó.

DOCUMENTO N°30

Muerte de Antonia Juárez, hija de José Juárez. 12 de septiembre de 1702. ASM. Libro 5 de difuntos españoles. 1698- , f. 182

Da. Antonia Juárez

En doce de septiembre de mil setecientos dos años murió Da. Antonia Juárez, viuda de Antonio Rodríguez; vivía en la calle de San Andrés; se enterró en San Bernardo. No testó.

DOCUMENTO N°31

Desde España se ofrece en venta un cuadro de José Juárez.
28 de febrero de 1928. Archivo Abelardo Carrillo y Gariel-
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, No. 3045

Monte -Esquinza 14

Madrid 28 de febrero de 1928

Sr.Dn.A. Carrillo y Gariel,

México.

Muy Señor mío:

Entra en mi propósito engenar [sic] el cuadro de José Juárez que representa "Una visión de San Francisco" estudiado por el crítico Sr. Méndez Casal en la revista "Arte Español" correspondiente al tercer bimestre de 1926.

Al dirigirme al Sr. Mendez para que me certificara del estado de conservación del cuadro, me aconseja que antes de hacer gestión alguna lo ofrezca a Ud. por si ese gobierno o algún particular de ese país, para el cual tiene tan grande interés la obra, deseara adquirirla.

El precio del cuadro es de 15.000 (quince mil) pesetas en moneda española, contra entrega en Madrid, y a reserva de conseguir el indispensable permiso para la exportación, que creo se obtendrá sin dificultad.

Siguiendo la costumbre corriente en este mercado, abonaría yo por comisión el 15 % de la cantidad que

coabrara.

Rogando a Ud. me indique si puede interesarle este asunto, aprovecho la ocasión para ofrecerme a Ud. atto, y seguro servidor,

q.e.s.m.

J. Martinez de la Vega [rúbrica]

Melchor de Aragón [rúbrica]

DOCUMENTO N°32

II Concilio de Nicea, 787 (VII Ecuménico, contra los iconoclastas)

DEFINICION SOBRE LAS SAGRADAS IMAGENES Y LA TRADICION

SESION VII

302 [I.Definición] ...Entrando, como si dijéramos, por el camino real, siguiendo la enseñanza divinamente inspirada de nuestros Santos Padres, y la tradición de la Iglesia Católica -pues reconocemos que ella pertenece al Espíritu Santo, que en ella habita- definimos con toda exactitud y cuidado que de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la santa Madre

de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables. Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales y a tributarles el saludo y adoración de honor, no ciertamente la latria verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina; sino que como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces, como fue piadosa costumbre de los antiguos. "Porque el honor de la imagen, se dirige al original", y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada.

303 [II. Prueba] Porque de esta manera se mantiene la enseñanza de nuestros santos Padres, o sea, la tradición de la Iglesia Católica, que ha recibido el Evangelio de un confín a otro de la tierra; de esta manera seguimos a Pablo, que habló en Cristo [2 Cor.2,17], y al divino colegio de los Apóstoles y a la santidad de los Padres, manteniendo las tradiciones [2 Thess. 2,14] que hemos recibido; de esta manera cantamos proféticamente a la Iglesia los himnos de victoria: Alégrate sobremanera, hija de Sión; da pregones, hija de Jerusalen; recreáte y regocíjate de todo tu corazón: El Señor ha quitado de alrededor de ti todas las iniquidades de sus contrarios; redimida estás de manos de tus enemigos. El señor rey en medio de ti: no verás ya más males, y la paz sobre ti por

tiempo perpetuo [Soph. 3,14s; LXX]

304 [III. Sanción] Así, pues, quienes se atrevan a pensar o enseñar de otra manera; o bien a desechar, siguiendo a los sacrilegos herejes, las tradiciones de la Iglesia, e inventar novedades, o rechazar alguna de las cosas consagradas a la Iglesia: el Evangelio, o la figura de la cruz, o la pintura de una imagen, o una santa reliquia de un mártir; o bien a excogitar torcida y astutamente con miras a trastornar algo de las legítimas tradiciones de la Iglesia Católica; a emplear, además, en usos profanos los sagrados vasos o los santos monasterios; si son obispos o clérigos, ordenamos que sean depuestos; si monjes o laicos, que sean separados de la comunión.

DOCUMENTO N°33

Enrique Denzinger. El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres. Barcelona, Editorial Herder, 1959, pp.278-79

CONCILIO DE TRENTO

DE LA INVOCACION, VENERACION Y RELIQUIAS DE LOS SANTOS Y SOBRE LAS SAGRADAS IMAGENES

984 Manda el santo Concilio a todos los obispos y a los demás que tienen cargo y cuidado de enseñar que, de acuerdo con el uso de la iglesia Católica y Apostólica, recibido

desde los primitivos tiempos de la religión cristiana, de acuerdo con el sentir de los santos Padres y los decretos de los sagrados Concilios: que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los Santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes, enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo ofrecen sus oraciones a Dios en favor de los hombres; que es bueno y provechoso invocarlos con nuestras súplicas y recurrir a sus oraciones, ayuda y auxilio para impetrar beneficios de Dios por medio de su Hijo Jesucristo Señor nuestro, que es nuestro único redentor y salvador y que impiamente sienten aquellos que niegan deban ser invocados los santos que gozan en el cielo de la eterna felicidad, o los que afirman que o no oran ellos por los hombres o que invocarlos para que oren por nosotros, aún para cada uno, es idolatría o contradice la palabra de Dios y se opone a la honra del único mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo (cf. 1Tim.2,5) o que es necedad suplicar con la voz o mentalmente a los que reinan en el cielo.

985 Enseñen también que deben ser venerados por los fieles los sagrados cuerpos de los Santos y mártires y de los otros que viven con Cristo, pues fueron miembros vivos de Cristo y templos del Espíritu Santo (cf. 1 Cor. 3,16; 6,19; 2 Cor. 6,16) que por El han de ser resucitados y glorificados para la vida eterna y por los cuales hace Dios

muchos beneficios a los hombres; de suerte que los que afirman que a las reliquias de los santos no se les debe veneración y honor, o que ellas y otros sagrados monumentos son honrados inútilmente por los fieles y que en vano se reitera el recuerdo de ellos con objeto de impetrar su ayuda [quienes tales cosas afirman] deben absolutamente ser condenados, como ya antaño se los condenó y ahora también los condena la Iglesia.

986 Igualmente, que deben tenerse y conservarse, señaladamente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros Santos y tributárseles el debido honor y veneración, no porque se crea hay en ellas alguna divinidad o virtud, por la que haya de dárseles culto, o que haya de pedirseles algo a ellas o que haya de ponerse la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos [cf. Ps. 134, 15ss.]; sino porque el honor que se les tributa, se refiere a los originales que ellas representan; de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos, cuya semejanza ostentan aquellas. Cosa que fue sancionada por los decretos de los Concilios y particularmente por los del segundo Concilio Niceno, contra los opugnadores de las imágenes [v.302 ss.]

Enseñen también diligentemente los obispos que por

medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante en los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se oponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los Santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los Santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad. Ahora bien, si alguno enseñare o sintiere de modo contrario a estos decretos, sea anatema.

Más si en estas santas y saludables prácticas, se hubieren deslizado algunos abusos; el santo Concilio desea que sean totalmente abolidos de suerte que no se exponga imagen alguna de falso dogma y que dé a los rudos ocasión de peligroso error. Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, representar y figurar las historias y narraciones de la Sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad, como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras...

DOCUMENTO N°34

PROFESION TRIDENTINA DE FE

[De la Bula de Pío IV, Iniunctum nobis, de 13 de noviembre de 1564]

994 Yo, N N, con fe firme, creo y profeso todas y cada una de las cosas que se contienen en el Símbolo de la fe usado por la Santa Iglesia Romana, a saber: Creo en un solo Dios Padre Onnipotente, creador del cielo y de la tierra..(sigue el Credo fijado en el I Concilio de Constantinopla del año 381, como el Símbolo Niceno-Constantinopolitano)

995 Admito y abrazo firmísimamente las tradiciones de los Apóstoles y de la Iglesia y las restantes observancias y constituciones de la misma iglesia...

996 Profeso también que hay siete verdaderos y propios sacramentos de la Nueva Ley...

997 Profeso igualmente que en la Misa se ofrece a Dios un sacrificio verdadero, propio y propiciatorio por los vivos y por los difuntos y que en el santísimo sacramento de la Eucaristía está verdadera, real y sustancialmente el cuerpo y la sangre, juntamente con el alma y la divinidad, de nuestro Señor Jesucristo y que se realiza la conversión de toda la sustancia del pan en su cuerpo, y de toda la sustancia del vino en su sangre; conversión que la Iglesia Católica llama transustanciación.

998 Sostengo constantemente que existe el purgatorio y que

las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles; igualmente, que los Santos que reinan con Cristo deben ser venerados e invocados, y que ellos ofrecen sus oraciones a Dios por nosotros, y que sus reliquias deben ser veneradas. Firmemente afirmo que las imágenes de Cristo y de la siempre Virgen Madre de Dios, así como las de los otros Santos, deben tenerse y conservarse y tributárseles el debido honor y veneración; afirmo que la potestad de las indulgencias fue dejada por Cristo en la Iglesia, y que el uso de ellas es sobremanera saludable al pueblo cristiano.

DOCUMENTO N°35

Concilios Provinciales Primero y segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo y Rmo. Señor D. Fa. Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565. Dalos a la luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia.
Con las licencias necesarias. En México, en la Imprenta de El Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tibuercio, Año de 1769.

I Concilio Provincial Mexicano. Capítulo XXXIV.

Que no se pinten Imágenes, sin que sea primero examinado el Pintor y las pinturas que pintare. (pp.91-2)

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas, que

son causa, u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes que a las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas, e indecencia de Imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa, que los Indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe: Por ende, Sancto approbante Concilio, estatuímos y mandamos, que ningún español, ni indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro Arzobispado, y Provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado, y se de licencia por Nos o por nuestros Provisores, para que pueda pintar, y las imágenes que así pintaren, sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces el precio y valor de ellas, so pena, que el pintor, que lo contrario hiciere, pierda la pintura, e imagen, que hiciere y mandamos a los nuestros visitadores, que en las iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles y asimesmo las imágenes que hallaren, que no están honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente.

DOCUMENTO N°36

II Concilio Provincial Mexicano.

Capítulo I. Que los Prelados guarden y manden guardar lo ordenado y mandado por el Santo Concilio Tridentino.

(p.198)

Primeramente, como hijos Católicos, y obedientes a la Santa Iglesia Romana recibimos todo lo ordenado y mandado guardar por el Santo Concilio Tridentino y en cumplimiento de ello lo mandamos guardar y cumplir en todas nuestras iglesias y provincia y por la presente mandamos a todos los obispos y sus oficiales a este Arzobispado Sufragáneos, lo manden guardar y cumplir a todas sus iglesias, castigando, y corrigiendo por todo rigor de derecho, si (lo que Dios no quiera) hubiese alguno, que de palabra o hecho contradijese lo así ordenado y establecido por el dicho Santo Concilio Tridentino.

DOCUMENTO N°37

Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Ilustrado con muchas notas del R.P.Basilio Arrillaga de la Compañía de Jesús y un Apéndice con los decretos de la Silla Apostólica relativos a esta santa

Iglesia, que constan en el Fasti Novi Orbis y otros posteriores, y algunos más documentos interesantes, con cuyas adiciones formará un código de Derecho Canónico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Segunda edición en latín y castellano. Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, calle Condesa de Sobradíel, 10, 1870.

Título II. De las constituciones. de la autoridad de los decretos y de su publicación. (pp.45-46)

I. Se derogan los decretos de los sínodos precedentes

II. Se manda a todos que guarden los decretos de este sínodo

III. La promulgación de los mismos decretos, hecha en la iglesia metropolitana, téngase por hecha en todas partes. Se declara que vale la promulgación solemne hecha en la metrópoli, para que todos queden obligados a los decretos de este concilio.

IV. Las iglesias catedrales tengan un ejemplar de este concilio.

Título XVIII. De las reliquias y veneración de los Santos y de los templos. (pp.331-32)

VIII. Guárdense las reliquias de los santos en lugar decente, pero fuera del tabernáculo de la sagrada Eucaristia.

Colóquense las reliquias aprobadas y auténticas que hubiere

en alguna iglesia en lugar decente, fuera del tabernáculo del santísimo sacramento de la Eucaristia; pero si entre tanto no hubiere algún lugar designado al efecto, consérvense en alguna parte del mismo tabernáculo. Además para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas, y el pueblo haga memoria de los santos, los venere, y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles. Por tal motivo se prohíbe según el decreto del Concilio de Trento, que en lo sucesivo ningún español o indio pinte imágenes, para cualquiera iglesia de este arzobispado y provincia, sin el previo exámen del obispo o su provisor, perdiendo en caso contrario el precio estipulado por la fabricación y pintura de dichas obras. Se manda igualmente a los visitadores, que hagan borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas o esculpidas o pintadas con indecencia, sustituyendo otras decentes en su lugar.

IX. Conviene que se pinten las imágenes; pero si fueren de escultura, hágaseles el ropaje de la misma materia.

714

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo Escobedo, Antonio, "José Juárez" en El arte en México, Pintura Colonial No.9, Cerveceria Cuauhtemoc, S.A. de Monterrey, Nuevo León.
- Agustín, San. The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine. Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1990.
- Alvarez, Manuel Francisco, "Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial" en Memorias de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México, XXV, N°41, Agosto 7 de 1914.
- Angulo Iñiguez, Diego, "Pintura del Renacimiento" en Ars Hispaniae, vol. XII, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954.
- Angulo Iñiguez, Diego, Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, España, Salvat Editores, S.A., 1950, 3 vol.
- Angulo Iñiguez, Diego, Murillo, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1981.
- Angulo Iñiguez, Diego, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México" en Archivo Español de Arte, N°72, Madrid, noviembre-diciembre, 1945.
- Arrangóiz, Francisco de, Historia de la Pintura en México, Madrid, Casa Editorial de Medina, 1879.
- Artola, Miguel (Director). Enciclopedia de Historia de España. Madrid, Alianza Editorial, 4 vol., 1991
- Autrey Maza, Lorenza; Christianson Viesca, Karen; Perez Lizaur, Carmen, La profesora en tiempos de los jesuitas. Estudio Histórico artístico, Tesis para optar por el grado de maestras en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1973.
- Avila Blancas, Luis, "Los principales pintores de la Guadalupana" en 450° Aniversario 1531-1981, Congreso Mariológico, México, 1983.
- Báez, Eduardo. El Hospital de Jesús. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982.
- Bantel, Linda y Marcus Burke. Spain and New Spain. Mexican Colonial Arts in Their European Context. Art Museum of South Texas. Corpus Christi, Texas, 1979.
- Bataillon, Marcel, Erasmus y España, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Baticle, Jeannine, Zurbarán, with essays by Yves Bottineau, Jonathan Brown, Alfonso Pérez Sánchez. New York, The Metropolitan Museum of Art. Distributed by Harry Abrams, 1987.
- Belló y Zetina, José Luis y Cordero y Torres, Enrique, Galerías pictóricas de Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla A.C., 1967.

-
- Bello, José Luis y Corchero y Torres, Enrique, Galerías Pictóricas de Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, Puebla, 1967.
- Bello, José Luis, Araiza, Gustavo, Pinturas Poblanas, siglos XVII-XIX, México, 1945.
- Beristáin y Sousa, José Mariano, Biblioteca Hispanoamericana Septentrional. México, UNAM e Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C. (Biblioteca del Claustro Serie Facsimilar 1), 1980.
- Bialostocki, Jan, "Maniera y antimaniera" en La dispersión del manierismo. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1980.
- Bibliotheca Sanctorum. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Città Nuova Editrice, Roma, 1983.
- Borromeo, Carlos. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota Preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, IIE, UNAM, 1985.
- Brown, Jonathan. Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Brown, Jonathan. La Edad de Oro de la Pintura en España. Madrid, Editorial Nerea, 1990.
- Brown, Jonathan. Velázquez. Pintor y Cortesano. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Brown, Jonathan. Francisco de Zurbarán. New York, Harry Abrams Inc. Publishers, 1991.
- Bruhn-Tilke, Historia del Traje en Imágenes, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1957.
- Burchard, Ludwig. Corpus Rubenianum. London, New York, Phaidon, 1973.
- Burke, Marcus. Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco. México, Editorial Grupo Azabache, 1992.
- Butler, Alban. Vidas de los santos. Traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J. de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston, S.J. y Donald Attwater. México, C.I. John W. Clute, S.A., 1969.
- Cabrera Quintero, Cayetano, Escudo de armas de México, n° 291
- Cabrera, Miguel, Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México, Facsimilar de la 1ª edición, Querétaro, Ed. Cimatario, 1945.
- Cadenas y Vicent, Vicente de. El Concilio de Trento en la época del emperador Carlos V. Madrid, Hidalguía, 1990.
- Calvo Serraller, Francisco. Teoría de la Pintura del Siglo de Oro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

- Camelo Arredondo, Rosa, Jorge Gurria Lacroix y Constantino Reyes Valerio. Juan Gerson, Tlacuilo de Tecamachalco. México, INAH, 1964.
- Carrete, Juan, Fernando Checa Cremades, Valeriano Bozal. El grabado en España. (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, Autógrafos de pintores coloniales, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, 1972.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1944.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, Técnicas de la pintura de Nueva España, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- Castillo Ramos, Abraham, "Comentarios sobre la reintegración de faltantes en obras pictóricas de caballete" en El Arte y la técnica de salvar el Arte, Cuadernos de Arquitectura y conservación del patrimonio artístico N° 13, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1981.
- Castro Morales, Efraín, "El testamento de José Juárez" en Boletín de Monumentos Históricos, N°5, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981.
- Castro Morales, Efraín, "Los Ramirez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII" en Boletín de Monumentos Históricos, N°8, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- Castro Morales, Efraín, "La catedral vieja de Puebla" en Estudios y Documentos de la región Puebla-Flaxcala, I.P.A.H., Vol. II, Puebla, 1970.
- Colombres, Luz María de, Museo Histórico de Churubusco, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- Concilios Provinciales Primero y Segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo y Rmo. Señor D. Fa. Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565. Dados a la luz el Ilmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia. Con las licencias necesarias. En México, en la Imprenta de El Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tibuercio, Año de 1769.
- III Concilio Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales ordenes. Ilustrado con muchas notas del R.P. Basilio Arrillaga de la Compañía de Jesús y un Apéndice de los decretos de la Silla Apostólica relativos a la Santa Iglesia, que constan en el Fasti Novi Orbis y otros posteriores y algunos más documentos interesantes, con cuyas adiciones formará un código de Derecho Canónico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Segunda edición en latín y castellano. Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, calle de Condesa de Sobradíel 10, 1870.

Contini, Mila, 50 Siglos de Elegancia, México, Editorial Novaro S.A., 1966.

Cornelys Matsys 1510-11-1556-57. Ouvre Graphique Catalogue D'Exposition Rédigé par Jan Vand der Stock. Bruxelles. Bibliothèque Royale Albert Ier. 1985

Cortina, Leonor, "El gesto y la apariencia" en Artes de México. El retrato novohispano. Número 25, Julio-agosto 1994.

Cosmes, Francisco, Hombres Ilustres Mexicanos, México, 1874.

Couto, José Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Davis, Bruce. Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century. Los Angeles, County Museum of Art, 1988.

De la Maza, Francisco, El Palacio de la Inquisición (Escuela Nacional de Medicina), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

De la Maza, Francisco, El pintor Cristobal de Villalpando. México, INAH, 1972.

De la Maza, Francisco, La ciudad de Durango. Notas de Arte. México, Imprenta Grama, 1948.

De la Maza, Francisco. La ciudad de México en el siglo XVII. México, Fondo de Cultura Económica, SEP, Lecturas Mexicanas 95, 1985.

De la Maza, Francisco, La mitología clásica en el arte colonial de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

De la Maza, Francisco. El pintor Martin de Vos en México. México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Estudios y Fuentes del Arte en México. XXIX -UNAM, 1971.

Delclaux, Federico y José María Sanabria. Guía para visitar los Santuarios Marianos de Madrid. Vol.17 de la Serie Maria en los Pueblos de España, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991.

Delen, A.J.J. Histoire de la gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'a la fin du XVIIe. siècle. Paris, F.de Nobele, Reimpression 1969.

Delumeau, Jean, Le Chatolicisme entre Luther et Voltaire. Paris, Nouvelle Clio, Presses Universitaires de France, 1992.

Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México. México, Ed. Porrúa S.A., 4ªed.

Diccionario universal de Historia y Geografía. México, Impr. de Andrade y Escalante, 1856.

Diez Barroso, Francisco, El arte en la Nueva España, México, 1921.

Doerwer, Max, Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Zaragoza, Editorial Reverte S.A., 1965.

- Duby, Georges. San Bernardo y el arte cisterciense. Madrid, Taurus Humanidades, 1986.
- Eire, C.M.N. War against the Idols. The reformation of worship from Erasmus to Calvin. Cambridge University Press, 1986.
- Elliott, J.H. La España Imperial. 1469-1716. Barcelona, Vicens Vives, 1993.
- Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona, Dalmau y Jover, 1956.
- Enciclopedia de México, México, Ed. Enciclopedia de México, 1973.
- Estrada, Genaro, El arte mexicano en España, Enciclopedia Ilustrada Mexicana N° 5, México, Porrúa, 1937.
- Estrada de Gerlero, Elena I. "La capilla de Nuestra Señora de los Dolores" en Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural. México, SEDUE, 1986.
- Ferguson, George. Signos y símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires, Emecé Editores, 1956.
- Fernández Villa, Agustín, Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México, (1° ed., Leon, 1884), México, 2° ed. 1919.
- Fernández, Justino, "Baltasar de Echave Orio" en Caminos de México, N° 4, México, Ed. Cia. Hulera Euzkadi S.A., 1953 (Año I N°4)
- Fernández, Justino, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales" en Anales, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vo. III, n° 28, 1959.
- Fernández, Justino, "La aparición de la Virgen a San Francisco por José Juárez" en Caminos de México, México, n° 6, noviembre-diciembre 1953.
- Fernández, Justino, "Rubens y José Juárez" en Anales, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. III, n°10, 1943.
- Fernández, Justino, Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días, México, Ed. Porrúa, 1958.
- Freedberg, David. El poder de las imágenes. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- Freedberg, David, "Johannes Molanus on Provocative Paintings" en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34(1971).
- Galleo, Antonio, Historia del grabado en España. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1990.
- Galleo, Julián, El cuadro dentro del cuadro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- Galleo, Julian. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Gallegos, José Ignacio. Historia de la Iglesia en Durango. México, Colección México Heroico, Editorial Jus, 1969.

- García Cubas, Antonio, Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos, México, Secretaría de Fomento, 1889.
- García Felguera, María de los Santos. Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- García Oro, José. Cisneros y la reforma del Clero español en tiempo de los Reyes Católicos. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Biblioteca "Reyes Católicos", 1971
- Gilbert, C. "The Archbishop on the Painters of Florence, 1450" en Art Bulletin, 41 (1959)
- Goetzius, Hendrick. Complete engravings, etchings and woodcuts. Edited by Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 2 vols. 1977
- González, Luis S.I., Ignacio Iparraguirre S.I., Ejercicios Espirituales. Comentario Pastoral. Madrid, BAC, 1965.
- Grelot, Pierre. Qu'est-ce que la tradition?. Paris, Vie Chrétienne, c.1989
- Guijo, Gregorio de. Diario 1648-1664. México, Editorial Porrúa, 1986.
- Guinard, Paul. Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, Paris, 1960.
- Gutiérrez Haces, Juana. "Historia del Arte Mexicano" en Memorias del Simposio de Historiografía Mexicanista. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, Gobierno del Estado de Morelos, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1990.
- Hadjinicolaou, Nicos, La producción artística frente a sus significados, México, Siglo XXI, 1981.
- Hamburger, J. "The visual and the Visionary: the Image en Late Medieval Monastic Devotions" en Viator 20, 1988.
- Hanke, Lewis, Los virreyes en América durante el Gobierno de la Casa de Austria. México. Madrid, Ediciones Atlas, 1977.
- Haring, C.H. El Imperio Español en América. México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Henry, Tom, "Centro e Periferia": Guillaume de Marcillat and the modernisation of taste in the Cathedral of Arezzo" en Artibus et Historiae. An Art Anthology. N°29, 1994.
- Herrejón Peredo, Carlos. Tradición. Esbozo de algunos conceptos. Manuscrito inédito, 1994.
- Hornedo, Rafael Ma. de, "El arte en Trento" en El Concilio de Trento. Exposiciones e Investigaciones por los colaboradores de Razon y Fe. Madrid, Editorial Razon y Fe, 1945.
- Imágenes Guadalupanas Cuatro Siglos. Noviembre 1987-marzo 1988, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Televisa A.C. 1987.

In the Vier Winden De prentuutsveerij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen. Museum Boymans - van Beuningen Rotterdam, 1988.

Inventario de la catedral de México, realizado del 1º de septiembre de 1926 al 30 de abril de 1927, 4 vol.

Israel, Jonathan, Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Jones, W.R. "Art an Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe" en J. Gutman (editor). The image and the Word, Massoula, 1977.

Kelemen, Pal, Art of the Americas Ancient and Hispanic, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1969.

Kelemen, Pal, Baroque and Rococó in Latin America, New York, Mac Millan Company, 1951.

Kinkead, Duncan T., "Artistic trade between Seville and the New World in the mid-seventeenth century" en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela.

Kinkead, Duncan T., "The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán" en The Arte Bulletin, June 1983, vol.LXV, N°2

Kinkead, Duncan T., "Juan de Luzón and the sevillian painting trade with the New World in the second half of the seventeenth century" en Ther Art Bulletin, June 1984, vol.LXVI, N°2.

Kubler, George, Soria, Martin, Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions, 1500 to 1800, Penguin Books, 1959.

Landau, David and Peter Parshall. The Renaissance print 1470-1550, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

Laver, James. Breve Historia del traje y la moda. Madrid, Ediciones Catedra, 1984.

Leduc, Alberto, Lara y Pardo, L., Roumagnac, C., Diccionario de Geografía, Historia y Biografía Mexicanos, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1910.

Lucio, Rafael, Reseña Histórica de la Pintura Mexicana en los siglos XVII y XVIII, (1º ed. 1863) México, 1964.

Manrique, Jorge Alberto, "Del barroco a la Ilustración" en Historia General de México. México, El Colegio de México, Vol.II, 1977.

Manrique, Jorge Alberto, "La Fe en la Forma según el Concilio de Trento" en Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dedicata. Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.

Manrique, Jorge Alberto, "Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)"

Manrique, Jorge Alberto, "¿Identidad o modernidad?" en El arte latinoamericano en el mundo de hoy.

Martín González, Juan José. El artista en la Sociedad Española del Siglo XVII. Madrid, Ediciones Catedra, 1993.

- Martínez-Burgos García, Palma, Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Caja Salamanca, 1990.
- Ménder Casal, Antonio, "Un cuadro perdido de José Juárez" en Revista de Arte Español. Madrid, año XV, t. VIII, N°3, 1926.
- Menozzi, Daniele. Les Images. Paris, Les Editions du Cerf, 1991.
- Mesequer, Pedro, "Segundo período del Concilio de Trento (1 de mayo de 1551- 26 de abril de 1552) en El Concilio de de Trento. Madrid, 1945.
- Michel, A. Les décrets du Concile de Trente en Charles-Joseph Hefele, Histoire des Conciles d'après les documents originaux. Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1938.
- Moreno Mendoza, Arsenio; Pareja López, Enrique; Sanz Serrano, María Jesús; Valdivieso González, Enrique, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, Ediciones Gever, S.L., 1991.
- Moreno Villa, José, Lo mexicano en las artes plásticas, México, El Colegio de México, 1948.
- Moyssén, Xavier, "Sebastián de Arteaga 1610-1652" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N°59, México, UNAM, 1988.
- Moyssén, Xavier, "Zurbarán en la Nueva España" en Cuadernos Americanos.
- Moyssén, Xavier, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- Moyssén, Xavier, "Basilio de Salazar, un pintor del siglo XVII" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N°46, México, UNAM, 1978.
- Obregón, Gonzalo, "El niño y la pintura colonial" en Artes de México, N° 129, Año XVII.
- Octavio Paz. Los privilegios de la vista. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- Olazarán, Jesús. "León X y los fines conciliares de Trento" en El Concilio de Trento. Madrid, 1945.
- Olazarán, Jesús. "Primera época del Concilio Tridentino (1545-1547)" en El Concilio de Trento, Madrid, 1945.
- Olivares Iriarte, Bernardo. Album Artístico 1874. Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987.
- Pacheco, Francisco. Arte de la Pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegodá i Hugas. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Panofsky, E. Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis. Princeton, 1946.
- Patoul, Brigitte de, Roger Van Schoute (Direction). Les Primitifs et leur temps. Belgique, La Renaissance du Livre, 1994.

-
- Porcher, J. L'Art cistercien, vol. I, France, Abbaye Sainte Marie, 1962
- Pérez, Herón. En pos del signo. Introducción a la semiótica. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.
- Pérez de Salazar, Francisco, Historia de la Pintura en Puebla, Edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Estudios y Fuentes del arte en México XIII, Imprenta universitaria, 1963.
- Pérez de Salazar, Javier (Editor), La pintura mexicana siglos XVI-XVII. Colecciones particulares. México, 1966.
- Pérez Sánchez, Alfonso. De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Ramírez Aparicio, Manuel. Los conventos suprimidos de México. Aguilar e Iriarte Ecs. México, 1961.
- Réau, Louis, Iconographie de l'art chrétien. Paris, Presses Universitaires de France, 1958. 6 vols., Kraus Reprint Milwood, N.Y., 1988.
- Revilla, Manuel G. El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Rodríguez Prampolini, Ida. La crítica de arte en México en el siglo XIX. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 3 vols. 1979.
- Romero de Terreros, Manuel, Arte colonial, México, Librería de Pedro Robredo, 1918, 3 vol.
- Romero de Terreros, Manuel, El arte en México durante el virreinato, Resumen histórico, México, Editorial Porrúa, S.A., 1951.
- Rubio Mañé, Ignacio. Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España, 1535-1746, México, UNAM, Instituto de Historia, Ediciones Selectas, 1955.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, vol. XIV, N°53, 1984
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Rubens en la Pintura Novohispana de mediados del siglo XVII" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 50/1, 1982.
- Ruiz Gomar, Rogelio. El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra. México, UNAM, 1987.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Iniguez" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, N°59, 1988.
- Schenone, Héctor, Iconografía del Arte Colonial. Los santos. 2 vols. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

- Sebastián, Santiago. Contrarreforma y Barroco. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Serrera, Juan Miguel. Pedro de Villegas Marmolejo. Arte Hispalense, Sevilla, Publicaciones de Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- Serrera, Juan Miguel, "Zurbarán y América" en Alfonso Pérez Sánchez et al. Zurbarán. Madrid, Museo del Prado, 1988.
- Serrera, Juan Miguel. Alonso Vázquez en México. Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa. México, Pinacoteca Virreinal de San Diego-INBA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Serrera, Juan Miguel. Hernando de Esturmio. Sevilla, Arte Hispalense, 1983.
- Shestack, Alan. The complete engravings of Martin Schongauer. New York, Dover Publications Inc., 1969.
- Shils, Edward. Tradition. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- Sigaut, Nelly, "Una pintura desconocida de Manuel de Echave" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, UNAM, n°55, 1986.
- Sigaut, Nelly, "Una tradición plástica novohispana" en Lenguaje y tradición en México. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1989.
- Sosa, Francisco. Biografía de Mexicanos Distinguidos. México, Ed. de la Secretaría de Fomento, 1984.
- Stratton, Suzanne L. The Immaculate Conception in the Spanish Art, New York, Cambridge University Press, 1994.
- Tablada, José Juan, Historia del Arte en México, México, Compañía Nacional Editoria Aguilas, S.A., 1927
- Tesoros de México en España" en Artes de México, N° 149, Año XVIII.
- Tormo, Elías, "La apoteosis eucarística de Rubens" en Archivo Español de Arte, mayo-junio 1942, N°51 y enero-febrero 1942, N° 49, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, libro 17, Cap. IV.
- Torre Revello, José, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. I, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1948.
- Toussaint, Manuel, "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N°14, 1946.
- Toussaint, Manuel, Arte Colonial en México. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 3a. de., 1974

Toussaint, Manuel, Catálogo de pinturas. Museo Nacional de Artes Plásticas. Sección Colonial. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

Toussaint, Manuel, La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte. México, Ed. Porrúa, 1973.

Toussaint, Manuel, La pintura en México durante el siglo XVI. Enciclopedia Ilustrada Mexicana, México, Imprenta Mundial, 1936.

Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México. Edición de Xavier Moysen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Tovar de Teresa, Guillermo, "Consideraciones sobre retablos, gemos y artifices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII" en Historia Mexicana, vol. XXXIV, n°1, Julio-septiembre, 1984.

Tovar de Teresa, Guillermo, México Barroco. México, SAROP, 1981.

Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y escultura del Renacimiento en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y Escultura en Nueva España 1557-1640. México, Grupo Azabache, 1992.

Trevor-Roper. Príncipes y artistas. Mecenazgo e Ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo. 1517-1623. Madrid, Celeste Ediciones, 1992.

Valdivieso, Enrique. Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1978.

Valdivieso, Enrique. El Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 1989.

Valdivieso, Enrique. Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo. Silex, 1990.

Vargasluago, Elisa, Gilles Chazal, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar. Arte y Mística del Barroco. Colegio de San Ildefonso, marzo-junio 1994. México, UNAM-CONACULTA-DDF, 1994.

Vargasluago, Elisa y Gustavo Curiel. Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo III, 1991.

Vargasluago, Elisa y José Guadalupe Victoria. Juan Correa. Su vida y su obra. México, IIE, UNAM, 4 vols., 1985-1994

Vargasluago, Elisa. Estudios de pintura colonial hispanoamericana. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1992.

Vargasluago, Elisa. "Austeridad del alma" en Artes de México. El retrato novohispano. N°25, Julio-agosto 1994.

Velázquez Chávez, Agustín, La pintura colonial en Hidalgo en Tres Siglos de Pintura colonial Mexicana, Pachuca de Soto, Coordinación de Turismo, Cultura y Recreación, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1986.

Velázquez Chavez, Agustín, Tres siglos de pintura colonial mexicana, México, Editorial Polis, 1939.

Viera, Juan de, Compendiosa Narración de la Ciudad de México, Prólogo y notas de Gonzalo Obregon, México, Editorial Guaranía, 1952.

Voragine, Santiago de la, La leyenda dorada, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Wethey, Harold. The paintings of Titian. London, Phaidon, 1969.

White, John. Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico. Madrid, Alianza Forma, 1994.

Wilde, Johannes. La pintura veneciana de Bellini a Ticiano. Madrid, Editorial Nerea, 1988.

Yanias, J.J., "A reexamination of the "Art Statute" en the acts of Nicaea II" en Byzantinische Zeitschrift 80(1987)/2.

1543				Actividad documentada de Luis de Morales en Extremadura (c. 1515-1566) en Badajoz desde 1560 emotiva devoción personal; iluminismo; relación con escritores místicos						
1543	Indice de libros prohibidos en España	Tiziano entra en la órbita del manierismo. Posiblemente Luis de Vargas en Roma y Florencia (Masani, Francesco Saviani, Pietro del Vaga).	Martin de Vos (1531-2-1563); discípulo de Frans Floris		Vicente Macio (c. 1475-1553) Matrino de Sines. Conocimiento de la obra grabada de Rafael	Pedro de Camoana. Descendimiento de la cruz (Catedral de Sevilla) fuente grabada de Marcantonio y herencia flamenca				
1547		El Juicio Final de Miguel Ángel								
1547										
1547		Frescos del Palazzo Ducale, Génova de Luca Cambiaso (influencia de M. Ángel y Corregio); simplificación de las formas								
1549	Comienza el Concilio de Trento. Carlos V pretende la reforma de la Iglesia universal	Tiziano en Roma								
1549		Leone Leoni: escultor de Carlos V (en Milán)								
1549										Cristóbal de Guesada pintor en México. Pasa a la Nueva España Juan de Ilescas (era vecino de Córdoba)
1549	Carlos V y Tiziano se encuentran en Augstburgo y permanecen juntos durante 8 meses. Retrato ecuestre. Paz con Francia y con el Turco	Felipe II) viaja por Italia. Encuentro de Felipe con Tiziano								
1549				a 1550 Peregrino Tibaldi en Roma						
1550	Encuentro de Felipe con Tiziano en Augstburgo	Juan Hernandez de Navarrete. El Mudo estudiando en Roma a 1550 Tiziano. Martiro de San Lorenzo, para la Iglesia de los Jesuitas	El rey Juan III de Portugal envía a Alonso Sanchez Coello (c. 1531-1588) a estudiar a Flandes con Antonio Moro. Regreso a Portugal en 1552	Juan Correa de Vivar (c. 1510-1560). Anunciación, discípulo de Juan de Borgoña. Conocimiento de Rafael por medio de los grabados de Marcantonio Ramondi.	Juan de Juanes (c. 1510-1579) hijo de Macio reemplaza a su padre iconografía del espíritu oadoso de oración y devoción personal	Muere Avelo Fernandez. Regreso de Luis de Vargas (c. 1505-1567) de Italia			Luis de Velasco	Juho II
1551	Nace en España									
1551			Martin de Vos en Roma. Florencia y Venecia con Tintoretto							
1552							H. Esturmo. Retablo de los evangelistas (catedral). Fuente grabado de Durero			
1552								Pintores indios. Francisco Tlapatecali-Pedro Cuzqui-Miguel Texcocoilli-Luis Texcocoilli-Miguel Yohuacahuatz.		
1552	Felipe II se casó									
1553	Abolida la Inquisición y Primer Concilio Mexicano			Alonso Sanchez Coello es enviado a Valladolid y se queda en España. Retratista		Pedro de Cambiana. Retablo de la purificación (catedral); fuente grabado de Durero	Juan de Ilescas se compromete a hacer las pinturas de la primitiva catedral de Puebla Concepción			Padre IV
1553	Carlos V se retira a Fuste			Pompeo Leoni en el Escorial			Juan de Ilescas y Bartolome Sanchez, veedores del oficio de pintor		Felipe II	
1557			Martin de Vos regresa a Amberes					Se aprueba las ordenanzas de gremio de pintores. Expedición de las Ordenanzas de Pintores y Doradores		
1558	Muere Carlos V y su hermana		Simon Pereyus en Amberes hasta 1558				Nicolas Tern de Guzman vecino de Puebla. Nace Echaiz Ordoñ en Guizuzza			
1558	Fu. de la sala de Flandes con un tetrastilo. Antonio Moro. España aumenta el INDIOE			Antonio Moro pintor del rey			Alonso Lopez el pintor vecino de la ciudad de México			Padre IV
1562		Tiziano seguía pintando para el rey Felipe II			J. de Juanes. Virgen con el niño. Última Cena, interpretación de Leonardo		Alonso Lopez. Anunciación de Ramondi y Francisco Coello (Sanctos o Zumaya) en Oaxaca			

1561	Se traslada la capital a Madrid				Desde 1561 Vasco de Perera activo en Sevilla Luis de Vargas: Alegoría de la Inmaculada Concepción (catedral) fuente: Vasari (1540-11) en Florencia				
1562					Se autoriza a P. de Campaña a regresar a Bruselas (+1583)	Paso a México Francisco de Morales (Toledo 1521)			
1563	Comienza la construcción del Escorial Terminan Concilio de Trento					Pedro de Rómulo en Michoacán con el pintor Francisco de Morales Cobra Luis de Vargas retablos en el Hospital de Jesús			
1564		Muro Miguel Ángel				Se puso retablo en la capilla de San José de los Naturales: Marcos de Aguayo		2ª Audiencia	
1565	1565 se funda el Virreinato de Nueva España Segundo Concilio Mexicano				Se remata un Retablo con pinturas para la catedral de Chiapas (concursan Luis de Vargas, Lorenzo Villegas, Luis Hernández)	Luis de las Casas se establece en México. Los indios pintores de todos los barrios se reúnen en San José y piden ser liberados de tributos			
1566	Disturbios iconoclastas en Amberes Bruxas, Gante, Amsterdam, La Haya	Pellegino Tibaldi (influencia de M. Ángel), trabaja en Mian para Carlos Borromeo		Arq. Il Bergamasco con ayudantes Nicolo Granello y los rinos: Giovanni Maria y Francesco de Urbino	Pedro de Vilegas (1519-99) retablo de La Visitación (catedral)	Simon Pereyris en el séquito del virrey Gaston de Perada; se formó en Amberes donde vivió hasta 1558, luego en Lisboa y Madrid		Gaston de Perada	Pío V
1567		Tiziano: El Martirio de San Lorenzo; El Escorial El Greco en Venecia: admiración por Tiziano y Tintoretto		Segunda oleada desde Roma Romulo Cionnatti: discípulo Florentino de Francesco Salviati y Pafnio Cascetti de Arezzo	Muerte de Luis de Vargas				
1568				Navarrete el Mudo pintor del rey		Andrés de Concha desde Sevilla pasa a N España Ordenanzas de escultores, entalladores y ensambladores Francisco Morales acusa a Pereyris ante la Inquisición; trabajaron juntos en Tepeaca, Malinalco y Ocuiltepec		Martin Enríquez de Almanza	
1569				Navarrete: Martirio de Santiago verosimilitud y comedimiento					
1570		El Greco en Roma				Andrés de Concha en Oaxaca Nicolás Tejeda de Guzmán (retablo de Cuauhtémoc?) estilo hispano flamenco Establecimiento del Tribunal de la Inquisición en México			
1571	Victoria sobre los turcos en Lepanto								
1572									Gregorio XIII
1573									
1574		Federico Zuccaro trabajó en Florencia, Venecia, Roma							
1575				Contrato de Navarrete para hacer 32 pinturas: terminó B. Santos como modelo de vida: Dignidad, sobriedad, realismo		Andrés de Concha en México Nicolás Tejeda de Guzmán contrata una Concepción como la de la catedral de Puebla (Itebas) Francisco de Morales: retablo de Yucua Purísima			
1576	La Inquisición española suprime el humanismo	Muerte Tiziano				Entre 1576 y 1587 Concha hace los retablos de Coahuila y Ahuiztlan, Tamaulipas y Amulita			
1577									
1578				El Greco en Toledo					
1579				Muerte Navarrete el Mudo		Concha y Pereyris: andas para una cofradía Aparece en Tepic la Retabla Cristiana con grabados de Grego Valades			
1580		Academia de los Carracci en Bologna: Agostino (1557-1602) Annibale (1560-1609), Ludovico (1555- 1619): Antimanicismo			Florece en Sevilla Alonso Vázquez	Concha y Pereyris hacen el retablo mayor de Tepeaca una a 1581: Echa a Ocho en México		Lorenzo Suárez de Mendoza	
1581						Concha y Pereyris: iglesia de Santo Domingo Andrés de Concha: San Miguel Arcángel (modelo Martín de Vos) Alonso Franco en México (Carlos V y Felipe II equestre, relato de Felipe II, Inmaculada Concepción en Real palacio de S. Coelom- incendio 1614)			

1592				Felice Feltrino el S. Maurizio de Greco no inscribida devoción Francisco Ribata (1595) en Madrid durante 20 años	Juan Sarmiento llega a Valencia después de 5 años en Italia		Concha y Perena Huéctzingo			
1593				El genovés Luca Cambiaso contratado para el Escorial pinturas de la bóveda del coro de la basílica: nobleza y madurez, facilidad de lectura y claridad						Pedro Moya de Contreras
1594						Mateo Pérez de Alesio pasa por Sevilla a Cristóbal (catedral) viene de Roma estilo escultórico	Alonso Franco asociado con Francisco de Zumaya Echave Ordo pintor. Restauración de la catedral de México Nicolás Tercede de Guzmán Concha y Perena retablo mayor			
1595	Italia: Leonard, Meridiano			Muerte de Luca Cambiaso Federico Zuccaro (1542-3-1609) año mayor de la basílica del Escorial		Pablo de Cespedes (tomado en Roma Última Cena (catedral de Córdoba)				Alvaro Manriquez de Zúñiga Sixto V
1596				Pellegrino Tibaldi (1527-95) frescos del claustro (colaborado es) escalera imperial: síntesis de figuras monumentales del renacimiento romano con coloración veneciana		Desde Sevilla a México: 3 cajones de 100 ducados de retablos y pinturas				
1597		Italia: Escorial	Rubens en Amberes (1577-1640)				Entre 1576 y 1587 Andrés de Concha hace los retablos de Dolmanusa, Tanchullan, Tamazulapan y Actulula Juan de Arriaga (Cajón) 1565 vive en México S. Pereyris, S. Cristóbal (catedral) Pereyris y Concha retablo de Huéctzingo			
1598		Federico Zuccari vuelve a Roma		Muerte de Sánchez Coello		En la obra de Alonso Vázquez: influencia italiana (romana) y flamenga (Martín de Vos y Martín van Heemskerck; fuentes romanas) y Cornelis Cort: manieristas nórdicos tardíos ÚLTIMA CENA	Alonso Franco en Sevilla con Echave Ordo (?)			
1599							Muerte Simón Pereyris, estaba haciendo el retablo mayor de la catedral de Puebla			
1600		Eugenio Caros (1574-1604) hijo de Gaspare (Escorial) estudio en Roma		Pellegrino Tibaldi: frescos de la bóveda de la biblioteca en colaboración con Bartolome Caruchio		Nace Francisco de Herrera				Luis de Velasco II Urbano VII
1601							Juan de Arriaga retablo en Santo Domingo de México			Isidoro IX
1602		Caravaggio en Roma (1571-1610)		Pellegrino Tibaldi: año mayor (con obras de Zuccaro) manera romana			Juan de Arriaga: S. Sebastián dominicos de Ocotlán			Gregorio VIII
1603		Guido Reni (1575-1642) alumno de la academia Carracci en Bologna Academia de San Lucas, Roma		La muerte de San Francisco de Bartolome Caruchio (con Zuccaro en España desde 1593): nuevo realismo en los cuadros piosos		Desde Sevilla a México: 10 emperadores romanos, 1 rey Felipe, la infanta y el infante	Alonso Franco y B de Echave iglesia de Santo Domingo de México Echave Ordo Virgen del Rosario- Santo Domingo de México Juan de Arriaga maestro de pintor recibe aprendizaje a Pedro Baez A de Concha retablo para dominicos en Oaxtepec Arriaga trabaja para los indios de Etla e Izucar			
1604							Arriaga: 6 santos para la inquisición Zumaya en España (?)			
1605				Tibaldi: volvió a Roma Bartolome Caruchio Descendimiento: tratamiento intenso de luz y sombra que se difunde rápidamente en España			Entre 1595 y 1599 Andrés de Concha retablo de S. Agustín de México			Gaspar de Zúñiga y Acevedo

1597				Nace Pedro de Oyanguien		Alonso Vazquez: Virgen del pozo santo o Virgen del valle	Actua: retablo mayor de San Francisco en Puebla			
1598	Muerte de Felipe II		Rubens maestro en Amberes	El retrato del rey era Juan Pantoja de la Cruz (asistido de Sanchez Coello)		Nace Francisco de Zurbaran	Echava Ordo: Banderas para la Inquisición. Echava Ordo: Cristo arado a la columna con donante en la catedral de Mexico	Felipe II		
1599					Francisco Robata vuelve a Valencia despues de 20 años en Madrid primeros años de estilo eclectico	Nace Diego Velazquez V. Pereira presidente del gremio de pintores y compañías. Francisco Pacheco (1564-1615) del gremio de pintores: poses rigidas-inconcrencia compositiva finaldas en las expresiones Mercedarios, rescatangos, cautivos	Andres de Concha quiere copien las obras de la catedral de Guadaluara. Pinturas del tumor de Felipe II en Santo Domingo de Mexico. Actua: 2 retablos en Puebla			
1600		3. Ren. en Roma. Caravaggio: Cena de Emmaus (sombras muy acentuadas); San Mateo y el Ange; sin el dibujo "deceho"	Rubens en Italia: al servicio de duque de Mantua hasta 1605; Especialmente Genova y Roma							
1601						Alonso Vazquez: vida de San Pedro Nolascio (con Pacheco)	A de Concha maestro mayor de la catedral de Mexico			
1602		Domenichino (1591-1641) en Roma (con Annibale Carracci, Palazzo Farnesio y Lanfranco (1582-1647))					Concha y Franco: arco de ingreso Arzobispo Garcia de Santa Maria. Pedro Baez- Despedimiento de Moisés en Iluminación en la Cruz			
1603	El 11 de mayo con empuje los miembros de organizan la academia	Caravaggio: La Cuarta de la Virgen		Juan de Roelas pertenece al ciego de Valladolid. Luis Tristán (1590-1624) estudia con el Griego. Rubens visito la corte en Valladolid retratos		Juan de Roelas comienza su actividad en Sevilla. Adopción del nombre de Jesus. Tránsito de San Hermenegildo: colaboración Vazquez - Uceda. Alonso Vazquez pasa a Mexico	Actua: vecino de Mexico		Juan de Mendoza y Luna	
1604							Se casa María de Echava			
1605							Alonso Franco: retrato de Pacheco Arzobispo de Valladolid			
1606							Echava Ordo: retablo de Xoanito. Echava Ordo: Muestra de San Blas. Echava Vazquez: tratado en el retablo de hospital de Jesus			León VI. Pablos V
1607		Caravaggio en Napolis. Luis Tristán en Italia hasta 1611	Rembrandt: nacio en Leiden				Alonso Vazquez: pintor en las Casas Reales y en la Universidad			
1608				Eugenio Cajes pintor del Pardo			Juan de Arriaza: Garabato		Juan de Velazquez II. Calvo	
1609			Rubens regreso a Amberes	Juan Bautista Manso (1578-1649), influido por Caravaggio pinta en Toledo						
1610	Exposición de los mercedarios que tiene grandes consecuencias. Cambio en el ambiente religioso	Caravaggio en Napolis		Vicente Carducho pintor del rey (hasta 1638) estilo escultórico		Muere Vasco de Pereira	Echava Ordo: retablo de Tránsito. Se casa Luis Juárez			
1611		Muerte de Caravaggio		Estilo reformista: llano o prosaico oficial en la corte de Felipe III. Opuso resistencia a Caravaggio. Carracci: realismo atemperado por el decoro		Nace Sebastian Lopez de Arteaga. Diego Velazquez aprendiz de Pacheco	Luis Juárez: (apartado) retablo de Tránsito			
1612						Roelas: la vision de San Bernardo: devoción intensa- realismo. F. Pacheco a Madrid: el Escorial y Toledo	Andrés de Concha: retablo para Santa Domingo de Guzman. Luis Juárez: muestra un arca montía		Eloy Garcia Guerra	
1613				Eugenio Cajes pintor del rey, arte suave y delicado influido por Corregio			Muere Alonso de Concha. Echava Ordo: retablo de San Blas		Diego Fernandez de Centeno	
1614		Domenichino: primer pintor de Roma. Composición en trípode: cuadro trípode					Manuel de Echevarria: retablo			
						Zurbaran aprendiz de Diaz de Villanueva Pacheco: Cristo en la cruz (Granada). Francisco de Herrera: Vision de Constantino, ultima manera: composición espacial: poses elegantes colores discordantes				

1616		Josepe Rivera en Roma												
1616		Josepe de Rivera en Napoles (1651-1652) venecianismo		Vicente Carducho Anunciacion Asimilacion gradual del estilo reformista Juan de Roelas en Madrid hasta 1621 Orrente <u>maestro de S. Leocadia</u> (catedral) realismo italianismo	Pedro Orrente (1580) parte de su formacion veneciana S. Sebastian (catedral)	Francisco Pacheco S. Sebastian curado por S. Irene composicion innovadora con cierto realismo Nace Bartolomé Esteban Murillo	Luis Juárez Feliciano de Medina							
1617				Pedro Ovanguren vecino en Madrid		Velazquez maestro <u>Venia copinando Cristo en casa de Maria y Marta</u>	Echave Ordo contrata retablo para la Compañia de Guajuato Nace José Juárez							
1618	La muerte de Cardenal Sandoval marca el fin de Toledo como centro artistico importante					Pacheco veedor de imagenes sagradas de la Inquisición								
1619		Muerte de Ludovico Carracci Guido Reni primer pintor de Bologna gran taller de pintura religiosa				Adoracion de los Magos de Velazquez naturalismo intenso Francisco Herrera fue obligado a dar su examen premial								
1620				Luis Tristan en Toledo naturalismo violento <u>San Luis rey de Francia</u> repartiendo limosna	F. Ribalta vuelve a Madrid y descubre el naturalismo italianizado de los Carducho S. Ego <u>contornado por angel musico</u> <u>Cristo abrazando a S. Bernardo</u> intenso naturalismo concentración luminica		Pedro de Prado S. Ignacio S. Barbara Tacateopan Echave Ordo Retablo para el convento de monjas de Jesus Maria Echave Ordo <u>Isa Eulogia</u> P. de Ovanguren en Mexico							
1621	Muerte de rey Felipe III. Se inicia el reinado de Felipe IV temiendo como valido al Conde Duque de Olivares. Otorgacion del Palatinado por tropas españolas y austriacas. Fundacion de la Universidad de Estudios de la Compañia Holandesa de las Indias Occidentales	Aberta comenzo a hacer grabados al aguafuerte 1621-22 Guido Reni en Napoles				Velazquez contrata un aprendiz	Atrou Gaspar de Angulo (umulo de Felipe III) En México Gaspar de Angulo	re de IV	Marcos de Gelves	Gregorio XV				
1622						Nace Valdes Leal								
1623					Velazquez en Madrid pintor de rey								Urbano VII	
1624	Membresia del conde duque de Olivares a rey Felipe IV exponiendole su politica centralizadora. Alianza defensiva de los Países Bajos con Inglaterra y Francia						Juan de Uceda (c.1570-1651) estilo italoflamenco retardatario <u>dos trindades</u>	Luis Juárez continua el retablo del convento de Jesus Maria (E. Ordo) Basilio de Sulazar retablos Mexico				Hedros Pacheco y Osorio		
1625	Los tercios españoles en Flandes como guerra y rendición de la ciudad de Breda al mando de Ambrosio de Spinola					Muerte Juan de Roelas		L. Juárez retablo jesuita en Zacatecas Lopez de Herrera dominico Manuel y Belasar de Echave <u>Imaguiada Concepcion</u> Echave Ibaia <u>San Francisco de Paula</u> (Guadalupe)						
1626	El conde duque de Olivares firma con Francia el tratado de Monzen			Carducho 50 cuadros vida de S. Bruno (hasta 1632). Figuras monumentales-emocion moderada rasgos individuales decoro Presencia de Rubens en la corte de Madrid		Herrera colegio de San Buenaventura cambio estético violento realismo Juan del Castillo (c.1550-c1657) estilo aprendiz de Perera-Vazquez-Pacheco <u>Adoracion de los Pastores</u> Zurbaran para los dominicos S. Gregorio intensidad luminica sobriedad superficies suntuosas primer pintor de Sevilla	Basilio de Sulazar negocio del catolico							
1627							Zurbaran pinta el "Cristo Crucificado" del convento de San Pablo hoy en el Instituto de Arte de Chicago							
1628	En Leizbach (Santander) se ponen en	Josepe de Rivera <u>Mano de S. Andres</u>			Velazquez pintor de cámara Los			Bautismo de <u>Ordo</u> de Echave Ibaia						

	funcionamiento dos años nomos	Tierras humanas vulgares		Barrocos Rubens en Madrid realiza copias de Tiziano que renuevan el interés por este artista			(Xochimilco)		
1629	Gran inundación en México. Richeieu concede libertad religiosa a los hugonotes	a 1630 Velazquez en Italia (Roma): Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Domenichino y Giovanni Lanfranco	Rubens regresa a Amberes	Carducho: diálogos de la pintura-Madrid		Zurbarán y Herrera el Viejo pintan la vida de San Buenaventura en la iglesia de este santo en Sevilla			
1630	En esta década comienza la decoración del Buen Retiro. Se advierte a partir de este año una clara disminución de las remesas de plata procedentes de América	Domenichino en Nápoles		Velazquez regresa de Italia influencia de Tiziano y Rubens. Mayor luminosidad, modelada mas suelta empastes para lograr efectos centelleantes. Velazquez pinta "La Fragua de Vulcano"		En la década de 1630 cobra fama y se conoce Josepe de Ribera. Lopez de Arteaga examen. El premio obliga a Zurbarán a dar su examen se nego			
1631	Se intensifica la crisis de la producción agrícola en España		a 1632 Rembrandt en Amsterdam: <u>la Lección de Anatomía</u>	Velazquez pinta el "Cristo de San Plácido"		Zurbarán pinta el "Triunfo de Santo Tomas de Aquino"			
1632							Luis Juárez: Limpia Concepción de la Universidad. Nace Echevarría		
1633	Cervantes es obligado a retirarse por la Inquisición. Lorenzo Bernini termina el Baldacchino de San Pedro de Roma	Lanfranco en Nápoles: influencia romano-polonesa. Abandona del Caravaggismo. Consecuencias en Ribera: se aligera la paleta y abandona los intensos contrastes de luces y sombras		Vicente Carducho <u>Diálogos de la pintura</u> , Madrid		La carrera de Herrera se estanca. 18 de abril. Consta en esta fecha la intención de Murillo de embarcarse hacia América			
1634	Programa ideográfico para el saón de Reims: poder de la monarquía española			Velazquez: 5 retratos ecuestres. <u>La Rendición de Breda</u>			Echevarría con Luis Juárez: retrato de la Tercera orden de San Francisco (México)		
1635	Ricchiello funda la Academia Francesa. Francia declara la guerra a España. Castellan da a conocer "La vida es sueño" y "Tosca de Molina". El condonato por diezetruyón			Pintura religiosa Felix Castello (discipulo de Carducho): <u>Vision de San Francisco</u> . Velazquez termina "La Rendición de Breda"		Zurbarán va a Madrid y regresa el mismo año	Luis Juárez: el Carmen de Valdepol de Michoacán y capilla de la Tercera Orden de San Francisco (México)	Marques de Cabrera	
1636	Decoración de la Torre de la Parada		Rubens y ayudantes trabajan en la decoración de la torre de la Parada				Nace Antonio Rodríguez		
1637	Los portugueses se sublevan en Évora. Motín de Évora contra la dominación española			Zurbarán invitado a Madrid: <u>19 trabajos de Hércules</u>		Alonso Cano se va a Madrid	Basilio de Szozar: <u>Exaltación de San Francisco</u> (Querétaro)		
1638				Muerte de Vicente Carducho y Caes: desaparece la vieja guardia		Pacheco termina el arte de la pintura publicado en 1649. Zurbarán encargos de la Cartuja de Jerez y Guadalupe. Son las ultimas pinturas monásticas			
1639	Victoria de la flota holandesa sobre la española en el Canal de la Mancha			Alonso Cano en la corte. Juan Martínez del Mazo en la corte			16 de marzo muerte de Luis Juárez. Alonso López de Herrera: lámina <u>San Francisco, Santo Domingo, Manerismo, reformismo</u> fiano: valores de la contrareforma		
1640	Comenius jansens da origen al artemiento con su escrito "Agustinus"		Muerte de Rubens: aumenta el número de sus pinturas en España y su influencia			Zurbarán exporta a América . Herrera el Viejo: <u>San José con el Niño</u> , nuevo espíritu de devoción, arte mas tranquilo y emotivo	Arteaga en México en el seguito del marques de Alana. Pedro García Ferrer en Puebla con Parato	Diego Lopez Pacheco. Cabrera y Bobadilla	
1641	René Descartes publica su "Meditaciones de prima philosophia". Los cotiñanes derrotan en Monjuich a las tropas de Felipe IV. Rebelión en Andalucía patrocinada por el duque de Medina Sidonia y el marques de Ayamonte								
1642	Inglaterra se alia con Portugal para sustener la rebelión contra España. Retirada de la política del conde duque de Olivares. Le sustituye su sobrino Luis de Haro. Muere el cardenal Richelieu		Rembrandt: <u>La Ronda Nocturna</u>					Juan de Palafox y Mendoza. García Sarmiento de Sotomayor	

1643	Muere Luis XIII y le sucede como rey de Francia su hijo Luis XIV, ocupándose de la regencia su madre Ana de Austria.					Muere el pintor sevillano Francisco Pacheco	Arteaga y el Santo Oficio: La incredulidad de Santo Tomás			
1644	Rene Descartes publica su "Principia philosophiae"									
1645										Incendio A
1646		Se inicia la sublevación de Sicilia y Nápoles. Juan Lorenzo Bernini esculpe el "Éxtasis de Santa Teresa"		Actividad de Juan Carreno de Miranda (1614)						
1647				Antonio Arias La moneda del César. Antonio de Pereda San José y el Niño			Serie para S. Francisco el Grande. Munillo narra lo milagroso como cotidiano. Munillo fecha el cuadro de "La Cocina de los Angeles", realizado para el convento de San Francisco de Sevilla y hoy conservado en el Museo del Louvre.			
1647	Se inicia una terrible peste en el sur de España									
1648	Termina la guerra de 30 años con Holanda (1618-1648). Comienza la guerra con Francia (1648-1650). Se funda la Academia Real de Pintura y Escultura de París.			Velázquez pinta "La rendición de Breda"						
1648				Velázquez a Italia: Venus y Cupido. Venecia y Roma hasta 1651				Jose Juárez: Apañación de la Virgen a San Francisco.		Marcos de Torres y Poesa
1649										
1650							La peste llega a Sevilla. Muere el escultor Juan Martínez Montañés.			
1651				Francisco Rizi (1614-1669) Virgen con el Niño, San Felipe y San Francisco, técnica más suelta. movimiento colores vibrantes. bocetos			Munillo: Sagrada Familia del Pañito, cuadros placidos alegres.	Arteaga: Estomatización de S. Francisco. Arteaga Juárez: El martirio de S. Lorenzo, Diego de Borja (Amberes) en Puebla		Luis Enríquez de Guzmán
1651		Ribera: La Comunión de los Apóstoles. Muere Ribera en Nápoles								
1652	Revolución social en Sevilla. Guerra civil entre Inglaterra y Holanda.						Resuelta popular del "pendon verde" en Sevilla a causa del hambre			
1653	Después de la ocupación de Barcelona Felipe IV confirma los privilegios de Cataluña y la Generalidad le reconoce como rey. El papa ordena al cardenal de España.									
1654	Inglaterra y Holanda firman la paz de Westminster.									
1655	Inglaterra se une a Francia en la guerra contra España y conquista Jamaica.		Rembrandt: El Buey Desollado							
1656	Guerra fecunda entre católicos y protestantes en Suiza. Los portugueses vencen a las tropas españolas en la batalla de Badajoz.									
1656				Afonso Cano en Madrid hasta 1660. Asociación Rizi-Carreño: techos y retablos (con los italianos Colonna y Mitelli).						
1656				Velázquez pinta "Las Meninas"						
1657	El ejército francocés mandado por Turenna derrota a los españoles en las Dunas de Neerport.			Velázquez pinta "Las Hijas de la Virgen"						
1658	Paz entre España y Francia. Se firma la paz de los Pirineos.			Herrera el Mozo pintor del rey						
1660	Dependencia de Sevilla. Luis XIV casa con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV.							Antonio Rodríguez se casa con la hija de José Juárez. José Juárez pinta el retrato del obispo Pedro Barrantes.		
1660				Muere Velázquez en Madrid						
1661										
1661							Munillo: el nacimiento de la Virgen, pincelada abierta, luz suave. Valdes y Munillo fundan la primera academia de dibujo. 1 noviembre. Munillo junto con otros quince académicos se compromete a pagar el			Carlos II 1661-1700. Juan Francisco de Leiva y de la Cerda, conde de Baños

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1 José Juárez (atrib.) Rey de Burlas. Capilla de las Reliquias. Catedral de México. **Cat.Nº36**
- Fig. 2 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.251
- Fig. 3 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.253
- Fig. 4 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.253-I
- Fig. 5 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.266, f.265-2
- Fig. 6 José Juárez (atrib.) Encuentro de Jesús con las santas mujeres. Capilla de las Reliquias. Catedral de México. **Cat.Nº37**
- Fig. 7 Martín de Vos. La estigmatización de san Francisco. c.1570. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 8 Pedro de Villegas. Santo Tomás de Aquino (detalle) 1575. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 9 Pedro de Villegas. Santo Tomás y Santa Catalina y La Sagrada Familia con San Juanito. Puertas de realejo. 1575. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 10 Francisco Pacheco. San Francisco de Asís. c.1610. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 11 Francisco Pacheco. Santo Domingo de Guzmán. c.1610. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 12 _____
- Fig. 13 _____

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1 José Juárez (atrib.) Rey de Burlas. Capilla de las Reliquias. Catedral de México. **Cat.Nº36**
- Fig. 2 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.251
- Fig. 3 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.253
- Fig. 4 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.242, f.253-I
- Fig. 5 Rey de Burlas. IB, vol. CLXI Supplement, Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, p.266, f.285-2
- Fig. 6 José Juárez (atrib.) Encuentro de Jesús con las santas mujeres. Capilla de las Reliquias. Catedral de México. **Cat.Nº37**
- Fig. 7 Martín de Vos. La estigmatización de san Francisco. c.1570. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 8 Pedro de Villegas. Santo Tomás de Aquino(detalle) 1575. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 9 Pedro de Villegas. Santo Tomás y Santa Catalina y La Sagrada Familia con San Juanito. Puertas de realejo. 1575. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 10 Francisco Pacheco. San Francisco de Asís. c.1610. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 11 Francisco Pacheco. Santo Domingo de Guzmán. c.1610. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 12 _____
- Fig. 13 _____

- Fig. 14 José Juárez (atrib.) La oración en el huerto. Capilla de las Reliquias. Catedral de México. **Cat. N° 38**
- Fig. 14' Alberto Durero. La oración en el huerto. 1508.
- Fig. 15 Luis Juárez. La oración en el huerto. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., INBA.
- Fig. 16 Anónimo. Angel pasionario. Capilla de las Reliquias. Catedral de México.
- Fig. 17 Anónimo. Angel pasionario. Capilla de las Reliquias. Catedral de México.
- Fig. 18 José Juárez (atrib.) Adoración del Nombre de Jesús. Pinacoteca de la Iglesia de La Profesa, México D.F. **Cat. N° 40**
- Fig. 19 Martín de Vos. La Glorificación del Nombre de Jesús. Iglesia de St. James en Amberes.
- Fig. 20 Martín de Vos. San Agustín. 1570. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 21 Martín de Vos. San Pedro. Parroquia de Cuautitlan, Edo. de México.
- Fig. 22 Atribución en proceso de discusión. Santo Domingo. Convento de San Francisco en San Luis Potosí.
- Fig. 23 Santo Domingo(detalle) Convento de San Francisco . San Luis Potosí.
- Fig. 24 Santo Domingo(detalle) Convento de San Francisco. San Luis Potosí.
- Fig. 25 Santo Domingo (detalle) Convento de San Francisco. San Luis Potosí.
- Fig. 26 Santo Domingo (Detalle) Convento de San Francisco. San Luis Potosí.
- Fig. 27 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., INBA. **Cat. N°24**

- Fig. 28 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco (detalle) Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 29 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco (detalle) Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 30 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco (detalle). Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 31 Martín de Vos. San Miguel. Parroquia de Cuautitlan, Edo. de México.
- Fig. 32 Alberto Durero. Virgen con el Niño con ángel músico. 1519. Dibujo a lápiz. Colección del Castillo de Windsor.
- Fig. 33 Hans Schäufelein. Ángel bendiciendo a un cristiano. s.XVI. IB, vol. XI, p.253, f.53
- Fig. 34 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco (detalle) Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 35 _____
- Fig. 36 Grabado de Jan Muller, dibujo de Bartolomeus Spranger. Las hijas de Lot. IB, vol. IV, p.497, f.64. Además de la observación del tratamiento de las sombras en las caras, señalo aquí algo que se repite muchas veces: el dibujo de la espalda y de los brazos es magnífico, cuidado, así como el detalle del cesto de frutas en el primer plano. Sin embargo, el pie derecho es horriblemente defectuoso.
- Fig. 37 Grabado de Jan Muller, dibujo de Bartolomeus Spranger. Venus y Cupido. IB, vol.IV, p. 498, f.65
- Fig. 38 José Juárez. Aparición de la Virgen a San Francisco (detalle). Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 39 _____

- Fig. 40 José Juárez. San Agustín. Museo Soumaya, México D.F.
- Fig. 41 Juan de Roelas. Visión de San Bernardo. 1611. Hospital de San Bernardo, Sevilla.
- Fig. 42 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo. c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F. **Cat. N° 35**
- Fig. 43 Andrés de Concha. Martirio de San Lorenzo. s.XVI, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 44 Juan de Roelas. Martirio de San Andrés. 1610-1615, Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 45 Tiziano y taller. Martirio de San Lorenzo. 1564-1567. Iglesia vieja del Escorial.
- Fig. 46 Tiziano. Martirio de San Lorenzo. 1548-1557, Iglesia de los Jesuitas, Venecia.
- Fig. 47 Cornelius Cort, grabado según Tiziano. Martirio de San Lorenzo.
- Fig. 48 Lucas Vorsterman, retocado por Rubens. Martirio de San Lorenzo. Grabado, Gabinete de Estampas, Amsterdam.
- Fig. 49 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo (detalle). c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 50 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo (detalle). c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig. 51 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo (detalle). c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- 4 detalles de la Fig. 51, Martirio de San Lorenzo
- Fig. 52 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo (detalle).c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.

- Fig. 53 Sebastián de Arteaga, José Juárez. Martirio de San Lorenzo (detalle). c.1650, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.
- Fig.53' Ex-libris XIII Commentariorum in vetera imperatorum. IB, vol. XXX, p.249, f.408 (346)
- Fig.54 José Juárez. San Alejo. 1653, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México D.F. **Cat.Nº 17**
- Fig. 55 Caccini. San Alejo. s. XVI, Iglesia de la Santísima Trinidad, Florencia, fachada.
- Fig. 56 José Juárez. San Alejo. 1653. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig.57 Francisco de Zurbarán. San Jacobo de la Marca. c. 1658-59. Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 58 José Juárez. El martirio de los santos Justo y Pastor. c.1653, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F. **Cat. Nº25**
- Fig. 59 _____
- Fig. 60 Christoffel Van Siche. Adoración de los Pastores en H. Lehmann-Haupt, An introduction to the Woodcut of the seventeenth century, fig.49
- Fig. 61 Juan de Courbes. Procesión del Santísimo Sacramento en Melchor Prieto. Psalmodia Eucharística, Madrid, 1622.
- Fig. 62 A. de Popma. The praising of the Eucharistic. grabado de Melchor Prieto. Psalmodia Eucharística. Madrid, 1622.
- Fig. 63 José Juárez. Martirio de los Santos Justo y Pastor (detalle) c.1653. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., México D.F.
- Fig. 64 Martin de Vos. Tobias y el ángel. s. XVI, Catedral de México.

Sin número: Santísima Trinidad grabado de Phillips Galle según dibujo de Martin de Vos y La anunciación a los pastores, de Las anunciaciones en la Biblia. H. Goltzius inventó y ejecutó, A. y J. Collaert grabó.

- Fig. 65 José Juárez. Martirio de los santos Justo y Pastor (detalle). c.1653, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., México D.F.
- Fig. 66 José Juárez. Martirio de los santos Justo y Pastor (detalle). c.1653, Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., México D.F.
- Fig. 67 José Juárez. Martirio de los santos Justo y Pastor (detalle). c. 1653. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F., México D.F.
- Detalle de la misma pintura, sin número.
- Fig. 68 Juan de Roelas. La circuncisión. s. XVII, Casa Profesa, Sevilla.
- Rubens. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Sin número.
- Fig. 69 José Juárez. El calvario. Iglesia Profesa, México D.F. **Cat. N° 27**
- Fig. 70 José Juárez. El calvario (detalle). Iglesia Profesa, México D.F.
- Fig. 71 Anónimo. La crucifixión. IB. Xilografías alemanas en hojas sueltas anteriores a 1500, vol. CLXII, p.92, f.472-1.
- Sin número: dos xilografías alemanas anónimas anteriores a 1500. IB, vol. CLXII, p.110, f. 486-1 y p. 98, f. 477
- Fig. 72 José Juárez. El calvario (detalle). Iglesia Profesa, México D.F.
- Fig. 72' Baltasar de Echave Ibia. El calvario (detalle) 1637. Colección Particular.
- Fig. 73 José Juárez. El calvario (detalle). Iglesia Profesa, México D.F.
- Fig. 73' Baltasar de Echave Ibia. El calvario (detalle) 1637. Colección particular.
- Fig.73" La Caridad de la serie Las virtudes y los vicios. IB, vol.III, p.80, fig.80.

- Fig. 74 Baltasar de Echave Ibia. El calvario. 1637. Colección particular.
- Fig. 75 Lucas de Leyden. El calvario. 1517. IB, vol.XII, p.206, fig.74.
- Fig. 76 José Juárez. El calvario (detalle) Iglesia de La Profesa, México D.F.
- Fig. 76' José Juárez. El calvario (detalle) Iglesia de La Profesa, México D.F.
- Fig. 77 José Juárez. El calvario (detalle) Iglesia de La Profesa, México D.F.
- 4 detalles de la Fig. 69. El calvario
- Fig. 78 José Juárez. Adoración de los pastores. Pinacoteca de la Universidad de Puebla. **Cat. N° 28**
- Fig. 79 Pedro Ramírez. Adoración de los pastores. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 80 Francisco de Zurbarán. Adoración de los pastores. 1638. Museo de Grenoble.
- Fig. 81 José Juárez (atrib.) Rey de Burlas. Pinacoteca de la Universidad de Puebla. **Cat. N° 36**
- Fig. 82 José Juárez. Adoración de los reyes. 1655. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F. **Cat. N°18**
- Fig. 83 Francisco de Zurbarán. Adoración de los reyes. 1638. Museo de Grenoble.
- Fig. 84 Lucas Vorsterman. Adoración de los reyes, según Rubens. Colección Metropolitan Museum of New York.
- Fig. 85 Schelte a Bolswert según Rubens. Adoración de los reyes. Metropolitan Museum of New York.
- Fig. 86 Francisco de Zurbarán. D. P. Bustos de Lara. Antigua Colección Julius Weitzner.
- Fig. 87 Francisco de Zurbarán. D. Diego Bustos de Lara. Colección particular. Madrid.
- Fig. 88 _____

- Fig. 89 Virgil Solis. La adoración de los reyes magos. s. XVI de una serie de Durero. IB, vol. XIX, parte 1, p. 402, fig. 2.16
- Fig. 90 Hendick Goltzius. Adoración de los magos. 1594. Siguiendo el modelo de Lucas de Leyden. Catálogo 320 de la obra de Goltzius, editada por W. Strauss.
- Christoffel Van Sichem. Adoración de los magos. 1629. IB, vol. III, p. 23, f.019 C 6
- Fig. 91 Diego Velázquez. Adoración de los magos. 1619. Museo del Prado. Madrid.
- Fig. 92 Baltasar de Echave Orio. Adoración de los magos. Primer tercio siglo XVII. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México D.F.
- Fig. 93 Juan del Castillo. Adoración de los magos. c. 1634-36. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 94 José Juárez. Adoración de los magos (detalle) 1655. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 95 José Juárez. Adoración de los magos (detalle) 1655. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 96 José Juárez. Adoración de los magos (detalle) 1655. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 97 José Juárez. Sagrada Familia con paloma 1655. Pinacoteca de la Universidad de Puebla. **Cat. N° 19**
- Fig. 98 Guido Reni. La sagrada familia. IB, vol. XLII, p.133
- Fig. 99 Alberto Durero. Cabeza de viejo. 1521. Albertina, Viena.
- Fig. 100 José Juárez. Dolorosa. 1655. Colección particular, México D.F. **Cat. N° 20**
- Fig. 101 Luis Juárez (atrib.) Dolorosa. Primer tercio siglo XVII. Catedral de México.

- Fig. 102 Seguidor de Tiziano. Dolorosa. siglo XVI, ubicación desconocida (Wethey, vol I, cat.78)
- Fig. 103 Tiziano. Mater dolorosa. c. 1555, Museo del Prado, Madrid
- Fig. 104 Tiziano. Mater dolorosa 1554, Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 105 Bertelli. Mater Dolorosa 1564, grabado según Tiziano.
- Fig. 106 José Juárez. San Francisco confortado por un ángel. Paradero desconocido. **Cat. N°33**
- Fig. 107 Sebastián de Arteaga. La estigmatización de san Francisco. c. 1640-50. Museo de la Villa de Guadalupe, México D.F.
- Fig. 108 Lucas Vorsterman. La estigmatización de san Francisco.
- Fig. 109 Francesco Vanni. San Francisco confortado por un ángel. s. XVI, IB, vol. XXXVIII, p.18, 3(196)
- Fig. 110 Francesco Vanni. San Francisco consolado por un ángel. Vanus inventor, Agostino Carrai fe. IB, Vol. XXXIX, p.110, f.67(70)
- Fig. 111 José Juárez. San Francisco confortado por un ángel (detalle).
- Fig. 112 Rafaello Schiaminossi. San Francisco soportado por dos ángeles. s.XVI, IB, vol. XXXVIII, p. 108, f. 86(229)
- Fig. 113 José Juárez. San Francisco recibiendo la redoma. 1658. Colección particular. **Cat. N°21**
- Fig. 114 José Juárez. San Buenaventura. Museo Soumaya. **Cat.N°23**
- Fig. 115 José Juárez. San Buenaventura (detalle)
- Fig. 116 José Juárez. San Buenaventura (detalle)
- Fig. 117 José Juárez. San Buenaventura (detalle)

- Fig. 118 Francisco de Zurbarán. Obispo Gonzalo de Illescas. 1639. Sacristía del Monasterio de Guadalupe.
- Fig. 119 José Juárez. Pedro Barrientos Lomelin. 1659. Catedral de Durango. **Cat. N°22**
- Fig. 120 José Juárez. La comunión de san Buenaventura (atrib.) Museo Nacional de Arte, México D.F.
- Fig. 121 Francisco de Zurbarán. La comunión de san Buenaventura. Palazzo Bianco, Génova
- Fig. 122 José Juárez. Milagro de san Francisco (atrib.) Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F. **Cat. N°29**
- Fig. 122' José Juárez. Milagro de San Francisco (atrib) En proceso de restauración. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 123 Gregorio Fernández. Inmaculada Concepción. Museo de la Catedral de Astorga.
- Fig. 124 José Juárez. Milagros del Beato Salvador de Horta (atrib). En proceso de restauración. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México D.F.
- Fig. 125 M. Van der Goes. The miracles of St. Francisco Javier. Grabado según Rubens.
- Fig. 126 Rubens. Study of a nude man raising his body from a recumbent position. Dibujo, Museo Victoria y Alberto, Londres.
- Fig. 127 José Juárez. Nuestra Señora de Constantinopla (atrib.) Catedral de México. **Cat. N° 32**
- Fig. 128 José Juárez. Nuestra Señora de Constantinopla (detalle) Catedral de México.
- Fig. 129 Andrés Pérez. David ante Achimelec. c.1720. Museo de Bellas Artes de Sevilla. **Cat. N° 2**
- Fig. 130 Anónimo. Martirio de Santa Ursula. c.1540. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 131 Marcelo Coffermans. Virgen con el Niño. c.1560. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

- Fig. 132 Gerard David. La virgen de la Sopa. XVI. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 133 _____
- Fig. 134 Alejo Fernández. Adoración de los Magos. 1508. Catedral de Sevilla
- Fig. 135 Anónimo. Inmaculada Concepción. s.XVII, Hospital de Jesús. México D.F.
- Fig. 136 Anónimo. La Flagelación. s. XVI. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Fig. 137 Francisco de Herrera el viejo. El triunfo de San Hermenegildo (detalle) c. 1638. Museo de Bellas Artes de Sevilla
- Fig. 138 Cornelis Cort. Entierro de Santa Catalina. 1575. Biblioteca Nacional, Paris.
- Francisco de Zurbarán. Entierro de Santa Catalina. c.1630-1640. Colección Conde de Ibarra, Sevilla.
- Fig. 139 Sebastián de Arteaga. Incredulidad de Santo Tomás. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F.
- Fig. 140 _____
- Fig. 141 José Juárez. San Lorenzo (atrib). Colección INBA. **Cat.Nº 34**
- Fig. 142 José Juárez. San Felipe Neri (atrib). Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F. **Cat. Nº 41**
- Fig. 143 Juan de Sáenz. Alegoría guadalupana. S. XVIII, Parroquia de San Miguel, Miguel Auza, Zacatecas. **Cat. Nº44**
- Fig. 144 Baltasar de Echave Orio. El cenáculo. s.XVI, Catedral de Texcoco. **Cat.Nº 45**
- Fig. 145 José Juárez. La anunciación. s.XVII, colección particular. **Cat.Nº55**
- Un detalle de la firma

- Fig. 146 Sebastián de Arteaga. Los desposorios. Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, D.F. **Cat.Nº4**
- Fig. 147 José Juárez. El taller de Nazareth. Colección particular. **Cat.Nº 56**
- Dos detalles de la Fig. 147
- Fig. 148 José Juárez. San Cristóbal. Iglesia de San Bernardino, Xochimilco, México D.F. **Cat. Nº 57**
- Fig. 149 Luis Juárez. Santa Teresa. Museo de Davenport. **Cat.Nº 60**
- Fig. 150 José Juárez. El tránsito de San José. 1656. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. **Cat. Nº 54**
- Fig. 151 Andrés Pérez. Melchisedec ante Abraham. c.1720. Museo de Bellas Artes de Sevilla. **Cat. Nº 2**
- Fig. 152 Anónimo. San José con el Niño y la Virgen. Colección particular. **Cat. Nº48**