

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**EL PINTOR NOVOHISPANO JOSÉ DE IBARRA:
IMÁGENES RETÓRICAS Y DISCURSOS PINTADOS**

T e s i s

que para obtener el grado de

Doctora en Historia del Arte

presenta

PAULA RENATA MUES ORTS

Comité tutorial:

Dr. Jaime Cuadriello Aguilar

Dra. Alicia Mayer González

Mtro. Rogelio Ruiz Gomar

México, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice general

Tomo I

Introducción.....	1
I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra.....	23
II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista.....	81
III. José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.....	151
IV. Liderazgo pictórico y búsqueda por el reconocimiento social del arte en tiempos de José de Ibarra.....	223
V. El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico, o nexos entre la imaginación y la pincelada.....	279
VI. Epílogo.....	369
VII. Conclusiones.....	375
VIII. Bibliografía.....	385

Tomo II

Imágenes de los capítulos

Tomo III

Anexos documentales

Tomo IV

Catálogo de la obra del pintor José de Ibarra

Introducción

Explicar por qué y desde dónde realicé esta tesis *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, implicaría poder resumir, en espacio breve y tiempo corto, el por qué mi interés en la pintura novohispana del siglo XVIII se ha incrementado con el paso de los años, así como transmitir en palabras los pensamientos y las emociones que llegan por la vista y se traducen en gusto, comprensión, o incompreensión, empatía, duda o placer. Mientras el primer propósito me parece quizá posible, el segundo lo dejo para la imaginación recreativa del lector, ya que el primer objetivo es racional, ligado a la necesidad de preguntar y contestar acerca de los mecanismos y fenómenos de la estructura vital de una sociedad, de un grupo de personas, los posibles anhelos de los artistas y sus capacidades; mientras el otro deviene en experiencia y recepción, tanto intelectual como sensorial, por lo que las palabras serán siempre menos que la vivencia. Me concentraré pues, en la explicación racional y académica de las preguntas, ideas y propósitos que me llevaron a escribir este trabajo.

Desde mis primeras investigaciones sobre la pintura novohispana al terminar la licenciatura en Historia del Arte, me interesé profundamente en la historiografía de la pintura del siglo XVIII. Para mí era claro que existía una incompreensión hacia este arte por parte de muchos estudiosos (como se verá adelante), que no lo veían como digno de ser estudiado, aunque a mis ojos se revelaba como un momento pictórico sumamente rico e interesante. Este desprecio fue la causa, en mi opinión, de que durante mucho tiempo prevaleciera un desinterés hacia casi todo el arte del pincel de la centuria, mientras que se profundizaba en el conocimiento de la anterior. En mi reflexión terminal de la licenciatura en Historia del Arte (1997) planteaba ya la necesidad de ver las obras de entonces con una óptica adecuada a sus creadores, buscando reconstruir parte de sus motivos, expectativas y modelos visuales, antes que juzgarla.

Al realizar mi tesis de Maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana (2001), continué con ese propósito, buscando comprender los valores que le habían dado origen y sustento a la pintura novohispana, en particular del siglo XVIII. Me centré entonces en los argumentos novohispanos a favor de la pintura como un arte liberal, buscando profundizar en el ambiente específico que vivieron sus más orgullosos defensores. Al finalizar la investigación me quedaba claro que una figura fundamental en

este proceso, y no suficientemente destacada en la historiografía del arte en México, era el pintor mulato José de Ibarra, del que no se tenía idea clara de sus alcances como pintor ni del tamaño de su producción plástica.

Intuía que el pintor de Guadalajara, presidente de una academia de pintores hacia 1754, y reconocido desde su época por autores como el más famoso artífice del XVIII Miguel Cabrera, tenía un papel central en la pintura de entonces, lo que coincidía con la calidad de su pincel, visible en aquellas obras (no muchas) a las que se había presentado atención. La casi total ausencia de textos específicos sobre el artífice estaba en plena concordancia con la poca bibliografía sobre pintores del siglo XVIII, en particular monografías y catálogos de su obra, lo que en principio hacía interesante concentrarme en un autor importante del periodo y ensayar un catálogo de su creación.

Sin embargo varias circunstancias me llevaron a dejar pasar bastante tiempo entre la terminación de mi tesis de maestría y un planteamiento de investigación sobre Ibarra más específico, durante el cual se publicaron algunos trabajos que ratificaban el importante papel del pintor de Guadalajara, pero todavía no se adentraban en su actuación o su capacidad plástica. Finalmente en el año de 2004 concreté el proyecto de doctorado sobre el pintor, investigación que me ha ocupado los últimos cinco años.

Si bien José de Ibarra no era un artífice desconocido, las referencias acerca de él no habían logrado individualizarlo como artista a cabalidad. De hecho quedaban pendientes muchas interrogantes sobre su vida, formación, importancia, personalidad artística, estilo individual y papel entre los otros artífices. Para explicar el principio de la indagación y al final de la misma poder ponderar sus alcances, quisiera detenerme ahora en este panorama historiográfico existente al comenzar el trabajo y clarificar las preguntas y objetivos que le dieron origen.

José de Ibarra es mencionado en la mayoría de los estudios generales de la historia del arte de la Nueva España, pues su nombre se asocia con un periodo de cambio en el rumbo pictórico virreinal, así como con fenómenos sociales en general poco comprendidos, como la fundación de academias pictóricas.¹ Es común que se le interprete

¹ Sin la voluntad de hacer un estudio historiográfico exhaustivo de los juicios que se han hecho acerca de la obra del pintor, quisiera dejar ejemplificados algunos, emitidos por importantes investigadores del arte virreinal. El orden que usaré será principalmente cronológico.

como un artista de transición, aunque de dos maneras distintas: un grupo de investigadores lo considera como un pintor a caballo entre los grandes maestros del siglo XVII, como Juan Correa o Cristóbal de Villalpando, y los del siglo XVIII como Miguel Cabrera;² en tanto que en una interpretación cronológica más fina, lo ven como un paso entre la labor plástica de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera.³ En ambos casos la personalidad artística de José de Ibarra parecía quedar presa entre dos modos diferentes de ver, componer, e incluso concebir el arte pictórico, pero sin ser explicada ni atendida en sus particularidades.

Desde su propia época se consideró a José de Ibarra como un pintor líder y destacado. Uno de los testimonios de ello es de Cayetano de Cabrera y Quintero, quien confió al artífice la realización del dibujo del frontispicio de su libro *Escudo de armas*, trabajó con él en varios proyectos pictóricos y posiblemente participó en la traducción de un tratado pictórico italiano al lado del artífice. El sacerdote además hizo una referencia directa al artista al describir las rogativas que se hicieron a infinidad de imágenes para detener la peste de matlazáhuatl que asoló a las ciudades de México y Puebla entre 1736 y 1737, pues entre estas efigies o pinturas, estaba una pintura realizada por Ibarra. La importancia de la cita no se debe a la simple identificación de la pieza, ni al hecho de que se considerara casi divina a una obra pintada por un artista vivo, sino que además el autor del libro, con su farragosa prosa, hace una declaración acerca de la falta de aprecio que se le tenía a la pintura local:

Quedó empero en este [templo] más bella, lucida y airosa [...] y si aún sin salir de su casa, peregrina (como lo es realidad, su Pintura) *no tanto, como afirman algunos noticiosos aviesos, entre quienes hay quien alterque haberla visto desencajonar cuando la trajeron de Roma (como que solo haya de ser bueno y peregrino lo romano)* pues cuando fuese tal mi desgracia, que se me hubiese borrado la especie que supongo impresa, en cuantos *la vieron pintar habrá seis, o siete años al celebrado Ibarra, Murillo, de la Nueva España hasta en su fisiognomía, y estatura, y que no diré Apeles, porque no me riña su pericia, ignorante de los que él hace, e hicieron los Príncipes de la Arte; me hace acordar la fatiga, y graciosa acolutia con que desaparecido el día, y que lo era de la entrega del lienzo, vi acabar, sino a la de Cleanthes, a otra antorcha, y encendida candela, los candiles pintadas luces, que penden ante la misma Imagen. Pareció acaso a los que de otra manera discurren no estar tan sólido para nuestra*

² Opinión, por ejemplo, de Virginia Armella. Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Fomento Cultural Banamex, 1993, p. 137.

³ Guillermo Tovar de Teresa. *Repertorio de artistas en México*, México: Grupo Financiero Bancomer, tomo II G-O, 1996, p. 180.

protección este escudo, sino le daban, *en la fama de su Artífice, este golpe, haciéndola Broquel, y Ancil Romano; no es empero sino labrado, con este, y otros golpes, bien del Pincel de nuestra México...*⁴.

La identificación de José de Ibarra con Bartolomé Esteban Murillo para los tiempos del artista era sumamente favorable. De manera paradójica cuando la fortuna crítica del sevillano cayó a en la primera mitad del siglo XX, este tópico se volvió en contra de Ibarra, repitiéndose sin hacerse un análisis verdadero que cotejara la obra de ambos pintores de cada lado del océano.

Por el contrario otra referencia que se hizo en el siglo XVIII, también por un sacerdote, reconoce al pintor, pero vincula su arte a la tradición italiana y no española. La cita además es una evidencia clara de cómo se valoraba a la pintura del artista como parte de la educación de los jóvenes bien acomodados. Juan Luis Maneiro destaca de la vida de su correligionario Agustín Pablo Castro el siguiente pasaje:

Nacido en Córdoba el 24 de enero del año de 1728, y ya desde niño manifestó una inteligencia nada común y que claramente parecía iba a sobresalir entre los sabios de su patria [...] Su padre fue muy activo y diligente tanto en las otras cosas, como especialmente en esta parte de la educación de sus hijos. Porque siendo un hombre rico en bienes de fortuna y muy culto en las letras, hizo que le pintaran y colocaran por toda su casa, en orden determinado, unos grandes cuadros que presentaran ante los ojos tan clara como magníficamente, toda la historia contenida en los Sagrados Libros, desde el Génesis hasta el Apocalipsis; y separaba estos grandes cuadros otra serie de cuadros más pequeños, en que podían verse los retratos de aquellos varones que habían expuesto más perfectamente la historia ahí junto representada. Y para estas obras, ciertamente de inmenso costo, utilizó el famosísimo pincel de Ibarra, que era entonces en México lo que en otro tiempo Correggio en Italia. [...]

De este modo, pues, a cualquier parte de su casa a donde volvía los ojos, Agustín, tierno aún, venía a dar a una enseñanza sacra; y su padre, extraordinariamente atento a todos los dichos y hechos de sus hijos, no dejaba pasar ninguna ocasión para explicar, al alcance de ellos, la historia sagrada que contemplaban con sus ojos. [...] Así siempre, en cualquier situación de la vida, Francisco Castro educaba a sus pequeños hijos en aquella como escuela de historia sagrada en pintura.⁵

Por su parte el también pintor Miguel Cabrera le dio a Ibarra un estatuto de hombre sabio en su arte y conecedor de las tradiciones locales. En su *Maravilla americana* le cedió la pluma para que hablase de cómo no se podía imitar a Guadalupe, introduciéndolo

⁴ Cayetano Cabrera y Quintero. *Escudo de Armas de México*, México: edición facsimilar del Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981, [1746], p. 163. Las cursivas son mías.

⁵ Manuel Fabri y Juan Luis Maneiro. *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, México: UNAM, 1989, pp. 52-53.

de esta manera: “Hable aquí D. Joseph de Ibarra, bien conocido por lo acreditado de su pincel: conoció este artífice, no solo a los insignes Pintores, que en este siglo han florecido, y de los que no alcanzó tiene noticias individuales, y seguras: por todo esto, y por la respetable edad, a la que ha llegado, autoriza mucho lo que dice en este asunto...”.⁶

Obtuvo el reconocimiento de clientes y colegas, lo que sin duda se debió tanto a la calidad de su pintura, como a su personalidad, pues logró congregarse a los artífices en búsqueda de mayor reconocimiento de su facultad y su estatus social. No por casualidad Ibarra fue presidente de la academia pictórica que hacia 1754 buscaba ser reconocida en España, contando con el aval de los artífices más importantes de la ciudad de México.⁷

José Bernardo Couto, hacia mediados del siglo XIX, ubicó a Ibarra como un seguidor de los Rodríguez Juárez, en especial de Juan. Este gran conocedor de arte lo consideraba un artífice de buena calidad, con “pericia y gusto”,⁸ aunque en sus juicios se deja sentir una opinión reservada de Ibarra por lo “desigual” en la calidad de sus lienzos, así como que constituyó un antecedente de Cabrera, al que en su opinión no lo pudo igualarse.⁹

La idea de que fue seguidor de Juan Rodríguez Juárez aparece nuevamente en los textos de Manuel Revilla¹⁰ quien, sin embargo, consideró que con la pintura de finales del siglo XVII, y en especial con la del XVIII, ya se palpaba una decadencia pictórica que duraría el resto del virreinato. Revilla era consciente del origen de ésta en la obra de

⁶ Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Editorial Jus, 1977, [1756], p. 9.

⁷ Xavier Moysén. “La primera academia de pintura”, en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/ IIE, Núm. 34, 1964, pp. 15-29; Mina Ramírez Montes. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 78, 2001, pp. 103-128; Paula Mues Orts. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 2008, capítulo IV.

⁸ José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México: Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 89.

⁹ *Ibid.*, pp. 88-92.

¹⁰ Manuel Revilla publicó por primera vez su libro *El arte en México* en 1893, pero fue reeditado con revisiones y fotografías en 1923, edición que usaré aquí: Manuel Revilla. *El arte en México*, México: Librería Universal Porrúa, 1923.

Correa y Villalpando, que en su opinión se acentuó en la de Rodríguez Juárez aunque “...en sus manos se sostuvo a cierta elevación la pintura mexicana, impidiendo que descendiese al grado que en las de Ibarra y Cabrera”.¹¹ En realidad con este autor se inauguraron los prejuicios acerca de la pintura del siglo XVIII, que no han cedido del todo incluso hoy.

Según Revilla, José de Ibarra quiso diferenciarse de Juan Rodríguez Juárez, por lo que “...procuró dar soltura a su pincel, si bien a costa de otras cualidades que hacían estimable a su antecesor, pues en el modelado fue más suave que éste y menos variado y armonioso en el colorido. Dióle al color viveza sacrificando el claroscuro y alcanzó la soltura a costa de la corrección de la forma”.¹² Por lo general, Revilla opinaba que las obras de mayor calidad de Ibarra eran las que usan el claroscuro, mientras que las que acusaban mayor influencia de Murillo, en sus colores y soltura del pincel, eran menos dignas.¹³ La insistencia en el supuesto parecido con Murillo también fue uno de los juicios del estudioso que se repetirían posteriormente.

Entre las opiniones de Couto y Revilla hay un cambio fundamental en la apreciación de la pintura virreinal: mientras el primero creía que el mejor pintor de la época era Miguel Cabrera, Revilla opinaba que éste, por influencia de Ibarra, era quien había personificado mejor la “decadencia del arte”, así como la falta de buen gusto entre el público que se conformaba con artistas como Cabrera, quien solo “pintó bonito”.¹⁴

A partir de entonces, el juicio negativo hacia la pintura novohispana dieciochesca fue haciéndose cada vez más extendido y común, identificándose a la pintura del XVII como rigurosa y a ésta como “dulce”, y por lo a tanto la primera como de mayor vigor que a la segunda. En autores posteriores a Revilla, incluso llegó a identificarse la pintura del XVII con una intención austera, mientras que la del XVIII con una más débil, fácil, y hasta podría decirse frívola,¹⁵ interpretaciones basadas en analogías sensibles y naturalistas.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Ibid.*, pp. 135-136.

¹³ *Ibid.*, pp. 136-138.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 138-140. En especial p. 139.

¹⁵ En palabras de Agustín Velázquez Chávez, por ejemplo: “La escuela de Ibarra y Cabrera tiene estrechas ligas con la pintura sentimental y popular de Murillo, más accesible al mexicano del siglo XVIII que la lúcida inteligencia, la frialdad aparente y la maestría infalible de Velázquez, cuyas obras no parecen haber impresionado a los pintores de entonces, entusiasmados con el colorido

Manuel Toussaint, a quien se le debe el establecimiento universitario de los estudios de arte virreinal en México, logrando que se le analizara de forma cada vez más objetiva y profunda, tenía un desagrado cada vez más acusado por la obra de Ibarra y sus contemporáneos. Seguramente su juicio se relacionó con las ideas imperantes de su tiempo en contra del arte académico y del gusto “dulce” de las estampas religiosas del siglo XIX.¹⁶ No debe olvidarse que escribió en un ambiente de hispanoamericanismo que consideraba como su base el arte del Siglo de Oro español y en particular de Diego Velázquez.¹⁷

Toussaint dedicó un capítulo entero de su libro *Pintura colonial en México* a lo que él llamó “La decadencia”, mismo que comienza nuevamente haciendo un parangón biológico:

A la gran floración pictórica que llena de esplendor los primeros tres cuartos del siglo XVII, floración que podría enorgullecer a cualquier país, sigue un periodo de decadencia que abarca los últimos veinticinco años del 1600 y todo el resto de la época llamada colonial. Las causas que motivan esta decadencia son múltiples y no sólo de índole artística, sino también social y antropológica. Los motivos puramente artísticos deben buscarse en el movimiento que se conoce con el nombre de barroquismo. El arte barroco, en efecto, parece llevar en sí mismo el germen de su propia destrucción, pues, nacido de la mezcla de varias tendencias, se lanza en una carrera ascendente en que su único afán es irse sobrepujando en exuberancia, hasta caer exhausto de debilidad e impotencia.¹⁸

Adelante el autor profundiza en su concepto de decadencia, que debe describirse por la gran vigencia entre varios estudios de pintura virreinal. Además de su opinión de que la decadencia pictórica se debió al “barroquismo”, señala otros factores como la competencia artística y la presencia de los indios en el panorama pictórico que los llevó a reformular las ordenanzas gremiales; el gusto del público “...que admitía esa pintura

del maestro de ‘La Asunción’ y con los modelos del Correggio y el Domenichino”. Agustín Velázquez Chávez. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México: Polis, 1939, p. 13.

¹⁶ Por cuestiones de espacio y de tiempo no abordaré a todos los autores que establecieron la decadencia pictórica, así como tampoco a los que la han rebatido. He tratado, sin embargo, de ejemplificar algunos de las ideas más significativas para clarificar el caso de Ibarra. Para una revisión historiográfica más completa deberían agregarse las ideas de Justino Fernández, Abelardo Carrillo y Gariel, Jorge Alberto Manrique y Jaime Cuadriello, ente otros.

¹⁷ Aunque hay varios textos dedicados a Manuel Toussaint, creo que aún falta profundizar en las circunstancias que pudieron influir en su gusto y por lo tanto en la organización y jerarquización de sus estudios. Pienso, por ejemplo, en el cambio de juicio respecto al arte barroco que puede apreciarse entre la escritura de sus dos obras fundamentales: *Pintura colonial en México* y *Arte colonial en México*.

¹⁸ Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, México: UNAM/IIIE, 1990, [1934], p. 136.

ordinaria lo mismo que la de los maestros...”, y factores como la pobreza general, la religiosidad, la decadencia en la arquitectura religiosa y la moda de hacer retablos solo escultóricos y ya no pictóricos.¹⁹

Una vez explicado su concepto de decadencia, y habiendo señalado que existió un cambio pictórico provocado por los Rodríguez Juárez hacia el “murillismo”,²⁰ Toussaint se centró en la vida y la obra de José de Ibarra. En varias ocasiones el autor opinó que el talento de Ibarra se perdió por efecto de esa decaída:

Don José de Ibarra nos da un ejemplo clarísimo de cómo un talento pictórico, en un medio precario, se malea y acaba por producir, no aquellas obras que acrediten sus facultades, superándose siempre a sí mismo, sino pinturas mediocres, en que la facilidad con que fueron hechas no vence a su falta de valentía, de carácter, de originalidad, de mérito, en fin. Comparado en sus tiempos a Murillo y al Correggio, en este cuadro de nuestra pintura vemos que es inferior no digamos a los Echave y Arteaga, sino a sus antecesores inmediatos, los Correa, los Villalpando y, sobre todo, a los Rodríguez Juárez.²¹

Señala adelante que el mismo fenómeno les ocurría a pintores españoles de su momento histórico:

Ibarra, en otro medio, como decíamos al principio, hubiera sido un gran pintor. Tenía facultades, destreza de manos, ojo para agrupar personajes y soltura de pincel. Estas cualidades que, como en algunos de los pintores de su tiempo, fueron ahogadas por las exigencias del medio, no son muy frecuentes. Pero si pensamos en la pintura europea de este siglo, sobre todo en la española, en los Maella y Carmona, en el mismo Mengs, comprendemos que no podía haber sido de otra manera. Más estimable que sus sucesores tiene aún alguna nobleza de ejecución: si no podemos tributarle los homenajes exagerados de que fue objeto en su tiempo, lo estudiamos, al menos, con cierta simpatía.²²

Sin embargo, la simpatía que señaló Toussaint no es fácil de detectar en los juicios que hizo de su pintura, pues si bien aceptó que en composición y en el manejo de los

¹⁹ *Ibid.*, pp. 136-137. Algunos de los conceptos señalados, como las nuevas ordenanzas, son desarrollados por el autor en las páginas siguientes.

²⁰ Cuando Toussaint habla de Nicolás Rodríguez Juárez señala: “De menos fuerza que su hermano Juan, pero más interesante que muchos [...] merece un estudio detenido [...] Él parece continuar la severa pintura del siglo XVII, sin dar oídos a las doradas fragilidades de Correa y Villalpando, y sólo cuando el murillismo se apodera por completo de su hermano Juan, él se doblega y sigue el nuevo estilo que, a fuerza de buscar suavidad y gracia, se vuelve completamente deleznable”. *Ibid.*, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 156.

²² *Ibid.*, p. 159. Llama la atención la analogía que hace el autor con estos artistas, pues sus fechas los delatan como de generaciones mucho más jóvenes: Antonio Rafael Mengs nació en 1728 y murió en 1779, Manuel Salvador Carmona vivió entre 1734 y 1820, mientras que Mariano Salvador Maella entre 1739 y 1819. Ibarra nació en 1685 y murió en 1756.

rostros Ibarra era relativamente bueno, cuando apuntó sus defectos se olvidó esa intención positiva:

Contrastando con estas virtudes, sus defectos son bien visibles. Ha perdido el sentido de la forma basado en la realidad; adopta una serie de convenciones con que realiza todo su trabajo; el modelado es débil porque huye de los contrastes que *afeaban* la pintura anterior; sus manos, una de las convenciones de que antes se hablaba, son todas iguales, todas carecen de construcción.

En sus colores busca aparatosos contrastes; pero su paleta se va reduciendo y hay colores obligados que nunca faltan: el rojo y el azul. Huye de los verdes claros y busca mortecinos y sucios; abomina del amarillo que casi nunca se encuentra fuera de los casos obligados; los cafés y ocreos no tienen vida; ese rosado vinoso que nos descubrió la pintura veneciana no abunda, y en cambio vemos reinar el gris en todos sus tonos, la mezcla de blanco y negro que no es color, ni existe en la naturaleza, y da a esta pintura ese aspecto ceniciento y sucio a pesar de otros colores detonantes.

Las actitudes de sus personajes son un poco teatrales. Para él, como para todos los de su tiempo, el arte no podía reproducir la humilde sencillez de la vida cotidiana. La grandilocuencia, en el arte, es para ellos el ademán forzado, los paños en revuelo, la inquietud, el frenesí. Debemos ver en ello una manifestación del barroquismo imperante, llevada a la exageración como lo hizo, casi en todo, nuestro siglo XVIII íntegro.²³

Si me he extendido en los juicios de Toussaint es porque considero que poco cambiaron en los años venideros y que muestran el establecimiento de la concepción de la pintura de Ibarra como decadente en un periodo largo representado por estudiosos que siguieron el sendero abierto por este autor. Incluso quizá posteriormente, don Manuel reforzó su creencia en que el medio artístico era el culpable de la decadencia pictórica,²⁴ y sus juicios acerca de la pintura de Ibarra no variaron prácticamente en nada hasta su muerte.²⁵

Por su parte su discípulo Francisco de la Maza no se sintió alejado de estas opiniones e incluso señaló como uno de los defectos de Ibarra su falta de originalidad, ya no sólo en correspondencia con su ambiente pictórico, sino dentro de su propio desarrollo.²⁶ También el autor comparó desfavorablemente a Ibarra con Cristóbal de Villalpando en la monografía que hizo de este pintor, al notar que Ibarra, escribiendo en

²³ *Ibid.*

²⁴ Manuel Toussaint. *Arte colonial en México*, México: UNAM/IIE, 1990, [1948], p. 170.

²⁵ *Ibid.*, p. 171.

²⁶ Francisco de la Maza. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964, p. 18.

1756 "...de los pintores que habían florecido antes que él [...] no se acuerda de Villalpando. ¿Era mucho pintor para el dulcísimo José de Ibarra?".²⁷

Xavier Moyssén y Elisa Vargas Lugo siguieron en lo fundamental la idea de que los pintores como Ibarra y Cabrera fueron ejemplos e incluso causantes de la decadencia pictórica. Por ejemplo, Moyssén reconoció en la pintura del siglo XVIII, de la cual Ibarra fue uno de sus representantes más importantes, las siguientes características generales:

La monotonía es uno de sus graves problemas, del cual difícilmente escapan los propios maestros mayores. Ello se manifiesta en las dulces tonalidades y a veces en la escasa gama de colores; se abusó de los rojos y de los azules, error que se observa en las telas de los maestros sobresalientes como en las de sus seguidores, incluyendo los anónimos. Lo repetitivo de los temas y sus soluciones formales fatigan el gusto exigente por la ausencia de un carácter expresivo y una nota de originalidad que permita satisfacer el requerimiento de lo creativo. El tamaño mismo de los cuadros contribuyó a acentuar la monotonía. En ocasiones los temas representados son trasuntos de la pintura del siglo XVII pero sin los valores de ésta...²⁸

Por su parte Elisa Vargas Lugo también ha considerado a la pintura del XVIII en general, y la de Ibarra, como "decadente".²⁹

El estudioso norteamericano Marcus Burke, quizá por estar alejado de la ya tradicional concepción de la pintura del siglo XVIII como "decadente", ha propuesto una visión muy diferente pero no exenta de ideas polémicas, como la de que en la época existió un "barroco internacional" cuyos representantes europeos fueron, entre otros, Carreño, Coello, LeBrun y Maratta; así como la que señala que este estilo, pleno de elementos "proto-rococó" en un tratamiento particular de Murillo y Giordano, fue compartido por los Rodríguez Juárez e Ibarra.³⁰ El autor no explica por qué medios cree que los pintores novohispanos pudieron estar al tanto del "barroco internacional", o cómo llegaron a compartir dicho estilo.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ Xavier Moyssén. "La pintura del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Salvat, 1986, [1982], p. 1063.

²⁹ Para el concepto que tiene la autora de la decadencia pictórica ver, en especial Vargas Lugo, Elisa. *México barroco*, México: Salvat, 1993, pp. 129 y ss. Además ver: Elisa Vargas Lugo. "Comentarios sobre pintura novohispana", en *La colección pictórica del Banco Nacional de México*, México: Banamex, 1990, p. 41.

³⁰ Marcus Burke. *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, Italia: Grupo Azabache, 1992, p. 133.

Respecto a la obra de Ibarra, Burke opina que "...no se ha podido separar con éxito de la de Juan Rodríguez Juárez y de la de Miguel Cabrera. Obras extensamente documentadas, pertenecientes al final de su carrera, lo muestran como un artista sensible a los valores de diseño rococó, mientras que mantiene el vigor barroco de la pincelada".³¹ Así, el pintor novohispano no es concebido como decadente o representante de un gusto "fácil" y "débil", sino como un hombre que comparte con otros, incluso en el ámbito internacional, una modernidad plástica que expresa en su obra por medio de características pictóricas como el colorido, o un estudio anatómico más naturalista en sus retratos.³² Estas afirmaciones no comprobadas en el estudio de Burke, fueron tomadas como interrogantes a desarrollar, pues concuerdo con el autor en que los cambios de la pintura del siglo XVIII son parte de una modernidad artística y no de una decadencia.

Por su parte Rogelio Ruiz Gomar ha declarado que la valoración de la pintura novohispana del siglo XVIII como decadente es "injusta",³³ pues señala que sus características son simplemente diferentes a las de la centuria anterior y no necesariamente de menor calidad. El autor ha compartido, en parte, la idea de que existió una importante influencia del pintor sevillano Bartolomé Murillo, que gustó especialmente a los hermanos Rodríguez Juárez,³⁴ pero también señala la compleja relación entre las innovaciones y la tradición del taller y de sus contemporáneos.³⁵

A diferencia de las interpretaciones que igualan la pintura de Ibarra, Cabrera y sus contemporáneos, el autor señala con razón "...se ha concedido tanta importancia a la figura de Cabrera que aún no se supera la falsa opinión de que todos los pintores que vienen a continuación pueden ser como 'cabrerianos'...".³⁶ Esta afirmación parece

³¹ *Ibid.*, p. 149.

³² *Ibid.*, p. 149.

³³ Rogelio Ruiz Gomar. "La pintura del período virreinal en México y Guatemala", en Gutiérrez, Ramón. (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500- 1825*, Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1995, p. 113, 131.

³⁴ Rogelio Ruiz Gomar. "El aire se serena", en Fernández Félix, Miguel. (coord.) *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. La vida y obra en la Nueva España*, México: Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/ Bancomer/ Joaquín Mortíz, 1988, p. 131.

³⁵ Rogelio Ruiz Gomar "La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez" en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 151-172.

³⁶ Ruiz Gomar, "La pintura...", *op. cit.*, p. 135.

especialmente importante no sólo con los artífices posteriores a él, sino también respecto a la obra de Ibarra.³⁷

Otros autores que habían estudiado la pintura del siglo XVIII no se dedicaron a los rasgos específicos de José de Ibarra, por lo que aunque se haya avanzado grandemente en la conceptualización de la pintura de dicha centuria como diferente y no por ello decadente, un estudio detallado acerca de un autor clave en los cambios estilísticos había quedado pendiente. Me propuse entonces realizar la singularización de la obra de José de Ibarra, así como una interpretación más detallada de su personalidad artística, tan ignorada y necesaria, para contribuir también a una mejor comprensión del arte que del siglo XVIII, así como reunir el catálogo de este autor para poder analizar con fundamento aspectos como si su obra era o no, repetitiva, monótona o desigual.

Tomé en cuenta, por supuesto, que entre los dos acercamientos a la pintura de José de Ibarra, por un lado oscurecida por un halo de incompreensión al llamarla “decadente”, y, por el otro, la idea de que su actuación se situaba entre dos generaciones, su singularidad no se había definido y por lo tanto no se contaba con una interpretación clara del “cambio” pictórico que recibió o bien impulsó Ibarra.

El primer problema, el de calificar como “decadente” a la pintura del artífice de Guadalajara, pareciera desaparecer conforme las herramientas de valoración tanto disciplinares (de la historia del arte) como interdisciplinares, varían hacia los terrenos más antropológicos de relativización cultural, así como los estudios del arte virreinal se profundizan, permitiendo comprender las enormes variaciones que tuvo el periodo colonial y en especial los diferentes factores que pudieron influir en los cambios pictóricos del siglo XVIII. Entre aquellos que consideré importantes abarcar, fueron: la identidad del autor, su diversificada clientela, el mercado artístico cada vez más amplio, la recepción artística también en constante cambio, la asimilación (y su consiguiente adaptación) de la teoría del arte que influyó a los artífices novohispanos, las influencias plásticas que llegaron por medio de estampas, pinturas originales o referencias escritas, la circulación del arte, así como otros factores socioculturales también relevantes y complejos.

³⁷ Como ejemplo de esta asimilación véanse las citas 28 y 29.

El segundo problema, el de la definición de las características plásticas de la obra de José de Ibarra, así como de su personalidad artística, apenas comenzaba a plantearse al inicio de la investigación. Ya que los datos conocidos de su vida eran relativamente completos por la labor acuciosa de muchos estudiosos de la pintura,³⁸ busqué completarlos e interpretarlos en sus contextos particulares o bien generales, a la luz de una visión inclusiva de la pintura y la sociedad del siglo, de sus patrocinios artísticos, y sus afinidades plásticas. Me propuse atender las formas de relación con sus principales clientes, así como con sus pares, en especial a partir de los vínculos establecidos con ellos en el liderazgo que ejerció en la academia de los pintores de 1754. Me importaba también establecer su actuación en el terreno plástico, situándolo en el lugar que le correspondiera en la renovación plástica que en mi opinión fue plenamente consciente y que se relacionó con los movimientos artísticos al otro lado del océano, en especial, del modelo de la academia de San Fernando de Madrid que recibió el patronato real tan solo dos años antes, así como con la asunción teórica de modelos artísticos italianos y franceses.³⁹

El problema de la academia fue de fundamental importancia en mi investigación, ya que las interpretaciones que había de ella eran en una aplastante mayoría negativas, y contrarias a mi convencimiento de que había sido un fundamental en el desarrollo de la pintura del XVIII y en especial de Ibarra. Para la mayoría de los autores, presas del prejuicio que les llamaba “decadentes” a sus fundadores,⁴⁰ la académica fue sólo un “intento” que no tuvo logros,⁴¹ pues consideraban que ésta no tuvo la fuerza ni la

³⁸ Al comenzar la investigación se sabía ya que Ibarra había nacido en Guadalajara hacia 1685 (aunque había discrepancias en la fecha de su nacimiento, señalada por algunos como 1685 y por otros como 1688), pero era claro que su familia se mudó a la ciudad de México recién despuntado el siglo XVIII, donde estudió con el pintor Juan Correa y probablemente después con los Rodríguez Juárez, quienes fueron testigos respectivamente de dos de sus tres matrimonios. También se conocía que con ellos participó en una academia artística hacia 1722 y que en 1754, Ibarra ostentaba el título de presidente de otra academia de pintores que buscó el reconocimiento real. Así mismo, era se tenían noticias de que fue albacea del arquitecto Pedro de Arrieta y de la viuda de éste, y que sostuvo un pleito con un hijo. Se habían publicado dos testamentos del artista.

³⁹ Para comprender el proceso de reconocimiento de la academia madrileña ver: Claude Bédat. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria/ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

⁴⁰ Moyssén, “la primera academia...”, *op. cit.*, p. 16; Armella, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹ Clara Bargellini. “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México: INAH, 1998, (Colección Biblioteca del INAH), p. 91.

importancia en la formación o concepción plástica,⁴² pues no “sobrevivió” al paso de los años.⁴³

En este sentido, busqué relacionar la obra de Ibarra con el funcionamiento de dicha academia, para intentar comprobar si los movimientos académicos fueron solamente propiciados para conseguir un mejor estatuto social o si, en efecto, podía verse una contraparte plástica en estos argumentos teóricos que los pintores formularon como base para su agrupación.⁴⁴

Mi principal hipótesis de trabajo fue que José de Ibarra se constituyó como un agente activo en el cambio de rumbo de la pintura del siglo XVIII que conllevó a una redefinición incluso teórica de la misma y que estuvo acorde con sus propuestas plásticas. Para comprobarla reuní la mayor cantidad de obra posible del autor y la relacioné con la actuación del pintor, vinculando los datos de su vida con su obra y la actuación de otros artífices.

El marco teórico que utilicé para realizar la investigación, fue variado, buscando complementar varias propuestas metodológicas para lograr contestar mis preguntas y dilucidar mis objetivos. Creo que el estudio biográfico de un artista implica, desde una perspectiva contemporánea, ubicar al biografiado dentro de su contexto, relacionando sus actos y su personalidad con la sociedad que, al mismo tiempo que limita la cantidad de respuestas que el individuo puede dar a partir de una situación determinada, permite también a éste elegir opciones de acción dentro de un marco cultural concreto. En este sentido, la idea que el historiador Robert Darnton expresa al hablar de cómo un enfoque cultural no debería ser contrario, necesariamente, al estudio de las actividades o ideas de individuos concretos, me pareció una guía al trabajo:

El género antropológico de la historia tiene su propio rigor [...] Esto se apoya en la premisa de que la expresión individual se manifiesta a través del idioma general, y que aprendemos a clasificar las sensaciones y a entender el sentido de las cosas dentro del marco que ofrece la cultura. Por ello debería ser posible que el historiador descubriera la dimensión social del pensamiento y que entendiera el

⁴² Moyssén, *op. cit.*, p. 21.

⁴³ Burke, *op. cit.*, pp. 148-149, 159; Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México: SEPSetentas, 1976, (I. Fundación y organización), pp. 36-38.

⁴⁴ Traté estos problemas en mi tesis de maestría *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, recientemente publicada por la Universidad Iberoamericana.

sentido de los documentos relacionándolos con el mundo circundante de los significados, pasando del texto al contexto, y regresando de nuevo a éste hasta lograr encontrar una ruta en un mundo extraño.⁴⁵

A la propuesta de Darnton hay, por supuesto, que sumar la complejidad propia de la historia del arte, por la naturaleza ambigua de su objeto de estudio, así como por que su lenguaje no verbal, sino plástico, es mucho más difícil (sino imposible) de codificar en términos de significados unívocos. De cualquier manera, desde mi intención de realizar un estudio biográfico, consideré correctas las coordenadas de acción del individuo, así como la interpretación de documentos propuestos por el historiador. Por ello ensayé una biografía de José de Ibarra tomado en cuenta los parámetros culturales en los que vivió el pintor novohispano, en el que los cambios políticos, económicos y religiosos que se dieron en la primera mitad del siglo XVIII fueron ejes o marcos en el seguimiento de la actividad del pintor, en donde Ibarra se movió como artífice, como promotor de su pintura y de su facultad, estableciendo para ello relaciones y vínculos con otros artífices, y con algunos de sus clientes e interlocutores más cercanos.

Para ello tomé en cuenta el análisis de grupos sociales e interacciones entre ellos, prestando atención especial a la manera como Ibarra transitaba entre comitentes y colegas. Esta propuesta de estudiar a Ibarra desde la perspectiva de las redes o relaciones sociales se siguió en términos generales, no siempre por los canales más ortodoxos, pero sí inspirados en las propuestas de esta metodología,⁴⁶ que se basa en la detección de relaciones entre grupos, instituciones y otros grupos, de una forma cercana a la microhistoria. Se trata de desvelar e interpretar las relaciones establecidas por ciertos grupos, por ejemplo laborales o familiares, con otros, descubriendo las formas de comportamiento de los individuos en diferentes ámbitos, así como las maneras en que se vinculan dichos individuos o sus congregaciones con otros círculos. En el análisis es importante detectar cómo ciertos individuos se convirtieron en eslabones fundamentales para relacionar distintas esferas de actuación individual e instituciones.

⁴⁵ Robert Darnton. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, México: FCE, 1987, p. 13.

⁴⁶ Véanse, por ejemplo, los siguientes artículos: Zacarías Moutoukias. "Narración y análisis en la observación de vínculos y dinámicas sociales: el concepto de red personal en la historia social y económica", en María Bjerg y Hernán Otero (Coomps.). *Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna*, Tandil: CEMLA-IEHS, 1995, pp. 221-241; Michel Bertrand. "Historia social y análisis micro histórico", en *Cuadernos digitales: publicación electrónica en historia, archivística y estudios sociales*, Universidad de Costa Rica. Escuela de Historia, Vol. 6, Núm. 17, Agosto 2002.

Esta perspectiva permite encarnar los comportamientos tanto individuales como grupales y comprender cómo se establecen las relaciones de poder, influencia, liderazgo o bien la flexibilidad de las intenciones o agrupaciones. Debido a que es un enfoque mayoritariamente colectivo, para el estudio de José de Ibarra sólo fue tomado en cuenta en aquellos casos, en que quedaban claros los eslabones de relaciones, así como los puntos en donde el pintor ejerció su influencia. Las corporaciones, por supuesto, fueron determinantes en este análisis.

En otros casos, la metodología histórica empleada fue la social, tratando de comprender la manera en que Ibarra respondió a las exigencias de su labor, respondiendo a ellas de forma tradicional o bien innovadora. Sin embargo, la obra de arte nunca fue vista como un anexo a un comportamiento social nacido de situaciones meramente ideológicas, sino que el análisis plástico, de las intenciones y modelos artísticos, siempre fueron una guía de trabajo, incluso en ocasiones adelantándose a la comprobación documental o circunstancial.

Por otro lado, la relación entre la interpretación de la personalidad artística de Ibarra y su obra pictórica, en la medida de lo posible, no fue vista como una dependencia lineal y directa, sino que intenté establecerla dentro de los cánones de la recepción artística de su época. Richard Spear, al reflexionar acerca de esta compleja relación entre la interpretación biográfica individual, la actuación pública del artista, su reconocimiento y su obra, dice:

...I believe that, for the historian to take up such important task as analyzing cultural codes or criteria of what constitutes merit for certain audiences, and exposing the institutionalized structures and processes of power that create canonicity in the first place, is not equivalent to putting the author/ artist posterior to the text/ image. To paraphrase Griselda Pollock, I do not presume to know what Guido Reni really thought, but I still want to try to reconstruct what she calls "the public field of probabilities that are not based on ideological fabrications of the private individual but on historical research into conditions of existence of both the subject and the text". The person remains my referent because I want to explore the institutional and social frameworks that bred and canonized his imagery⁴⁷.

⁴⁷ Richard E. Spear. *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Hong Kong: Yale University Press/ New Haven and London, 1997, p. 4. El autor se refiere al caso específico del pintor italiano del siglo XVII Guido Reni, mucho más documentado que cualquiera de los artistas novohispanos. Por lo tanto, las propuestas del investigador a lo largo de su excelente estudio biográfico de Reni, difícilmente podrían llevarse a cabo sin adaptaciones.

Es importante no perder de vista la distinción que hace Spear acerca de la voluntad o intencionalidad individual del artista y su actuación pública, guiada por las propias motivaciones y necesidades de quienes interactuaron con él y de las posibilidades plásticas con las que contaba el artífice. Estas distancias fueron tomadas en cuenta especialmente al analizar el patrocinio artístico de Ibarra, tomando en cuenta que también la propuesta del artífice pudieron influir en el gusto y necesidades plásticas de sus comitentes.

Para poder realizar el análisis de la interacción de Ibarra, su sociedad, y su obra, se realizó trabajo de archivo en varios repositorios de la ciudad de México. Creo que las fuentes documentales fueron fundamentales para cumplir los objetivos propuestos, pues sin ellas no hubiera podido acercarme al autor ni a los receptores de su obra. Como se percatará el lector, la investigación en archivo fue guiada en los criterios sociales arriba explicados, lo que influyó en que hubiera gran diversidad de procedencias y tipos de documentación, además de la parroquial que tradicionalmente es utilizada para reseñar la trayectoria vital de los artífices. Así mismo en los protocolos notariales pudo extraerse mucha información relativa a estrategias de constitución del entorno social de Ibarra, incluyendo su actividad académica. Parte del estudio de la obra de Ibarra fue documentado mediante archivos institucionales siendo el más fértil de noticias el del cabildo metropolitano de la Catedral de México. Las noticias de archivo en este sentido pudieron complementarse por medio de fuentes impresas y manuscritas de época, incluyendo gacetas, descripciones de arquitecturas efímeras, relaciones de fiestas, poesía, etc. Esta última clase de fuentes brindaron además otros elementos de interpretación al aportar datos sobre la significación cultural de las obras. En contraste, no fue posible documentar la actividad de Ibarra para patrocinadores privados.

Aunque creo se respondieron muchas de las preguntas planteadas en el proyecto de tesis, también estoy segura quedan abiertas aún múltiples posibilidades de análisis, al que espero haber contribuido con herramientas conceptuales y puntuales. Por ejemplo queda pendiente el análisis del total de las obras de Ibarra conjuntadas en el catálogo para seguir reflexionando acerca de sus aportaciones y particularidades. Así mismo, hay que abordar con mayor profundidad, probablemente de manera colectiva, la utilización de modelos como el de Charles Le Brun, propuesto en el último capítulo de la tesis.

Sin embargo estoy convencida de que es imposible abarcar todos los aspectos de la actuación de un artífice en su sociedad, así como sería una quimera la idea de recrear todos los detalles de cómo se comisionaron sus piezas, o conjuntar la totalidad de la obra del autor. Como plantea Jorge Luis Borges en varios de sus cuentos o ensayos, como “Del rigor de la ciencia”, “Funes el memorioso” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, no sólo sería imposible la recreación exacta de las condiciones u objetos, procesos, formas de pensamiento, o creaciones artísticas, sino que también sería absurdo, pues en realidad la búsqueda está en la interpretación de los fenómenos, situaciones u obras, así como en los pensamientos, sentimientos y conocimientos derivados de esas búsquedas.

* * * * *

* * * *

*

En el trascurso de la tesis y los cinco años que duró la investigación, múltiples factores, mezcla de la vida cotidiana y la académica, influyeron enormemente en su realización y resultados. De las enseñanzas y aprendizajes de vida, enormes, pero tan difíciles de cuantificar o incluso relatar en una introducción a un trabajo de tesis, no hablaré ahora, pero me es fundamental agradecer de corazón a las muchas personas que hicieron posible su continuación, varias veces en riesgo, y la culminación de la misma. Muchos colegas que han pasado por este proceso me han dicho que es al mismo tiempo disfrutable y angustiante, y han utilizado, incluso, la metáfora de la batalla: escribir una tesis doctoral es como ganar una lucha o batalla campal, saliendo triunfante. Así pues, en esta batalla, múltiples amigos, colegas, encargados de colecciones y templos, fueron parte del ejército que hizo posible declararla victoriosamente finalizada. A todos, en mi larga lista o no, les agradezco infinitamente.

En primera instancia agradezco, más de lo que mis palabras puedan expresar, a mis tutores y lectores, el Dr. Jaime Cuadriello Aguilar, la Dra. Alicia Mayer, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, la Dra. Nelly Sigaut y el Dr. Antonio Rubial, verdaderos guías académicos, pero también baluartes sin los que la batalla no hubiera sido superada. Agradezco la fundamental guía académica de Jaime Cuadriello, con su insistencia en la teoría, las posibilidades simbólicas, la lectura fina, las certeras recomendaciones en la

estructura y la bibliografía, los detalles, la escritura, así como su erudición; todo ello siempre a la par de su entereza, rectitud, apoyo, presencia y amistad. Sr. Director: te agradezco infinitamente tu guía y compañía en esta guerra. Rogelio Ruiz Gomar y Alicia Mayer también estuvieron siempre a mi lado, siempre fuertes y lúcidos, brindándome sus conocimientos indispensables y estrategias que ayudaron enormemente a que terminara la tesis de la mejor manera posible, sin dejarme retroceder ante las dificultades. A ustedes debo mi constancia. Tienen toda mi admiración y respeto, que se me merecen de igual manera Nelly Sigaut y Antonio Rubial, quienes también jugaron un papel importantísimo en todo el proceso, académica, y humanamente. A los cinco les ofrezco mi corazón.

A Rita Eder le agradezco infinitamente su fortaleza, integridad y su capacidad para saber inspirar y guardar los verdaderos valores académicos. A Luis Adrián Vargas Santiago y Silvia Zárate, antes compañeros, ahora amigos, por haber estado, valerosos, en la primera línea de fuego. A ustedes tres, que me permitieron continuar en la batalla, les doy gracias eternas. Junto con ellos a mis compañeros del posgrado que hicieron visible y material el compromiso.

De igual manera a Jorge Guadarrama y su equipo del Museo de la Basílica de Guadalupe, entonces Iván Martínez, Martha Reta y Lenice Rivera, por conservar su voz y su lealtad, por el apoyo y la compañía en las buenas y las malas, y por seguir conmigo y ayudándome todo el tiempo que duró esta campaña militar. Este agradecimiento se extiende a aquellos que formaron parte de este escuadrón dirigido desde el baluarte del norte, en especial a Monseñor Diego Monroy Ponce y Héctor Bustamante. Nunca lo olvidaré. A Martha, y en especial a Iván, por el último impulso.

La experiencia de escribir la tesis me permitió conocer, o conocer mejor, a varios miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas que honran a su comunidad académica y a la Universidad a la que pertenecen. A ustedes les agradezco infinitamente su solidaridad. En espera de no olvidar a nadie en este momento, a Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Arroyo, Clara Bargellini, Gustavo Curiel, Patricia Díaz Cayeros, Deborah Dorotinsky, María de la Luz Enríquez Rubio, María José Esparza, Tatiana Falcón, Laura González, Renato González Mello, Eumelia Hernández, Peter Krieger, Cuahemec Medina, Diana Magaloni, Louise Noelle Gras, Danilo Ongay, Fausto Ramírez, Durdica

Ségota, Leticia Staines Cicero, Angélica Velázquez Guadarrama, María Teresa Uriarte y Sandra Zetina.

El honor obliga mi gratitud a Miguel Ángel Granados Chapa, Rosario Granados Salinas, María Teresa Suárez y Marta Penhos, también armadas atalayas que generosamente aportaron luz en el proceso más escabroso de la batalla. Por su auxilio, especiales, y desinteresadas contribuciones a mi trabajo, a Solange Alberro, Pablo Amador, Luisa Elena Alcalá, Pedro Ángeles, José Luis Barrios, Perla Chinchilla, Sergi Domènech, Concepción García Saíz, Francisco Montes González, Nuria Salazar, Ilona Katzew, Gabriela Siracusano, y Manuel Zavala, mi gratitud sincera.

Durante todo el tiempo que duró la batalla mis amigos cercanos (algunos también brillantes académicos) estuvieron conmigo y me brindaron su sabiduría, soporte, consejos, compañía, paciencia y amistad. No hubiera podido lograrlo sin la fiel presencia de Elizabeth Álvarez, Fernando Álvarez, Alejandro López Rumayor, Ruth y Dana Méndez Ontiveros, Adán Méndez, Gabriela Mustarós, Nora Nava, Elda Pasquel, Guadalupe Rodríguez Luévano, Berenice Pardo (y su refrigerador), Ruth Ontiveros, Ana María Vita, Pilar Villela, y Lorena y Verónica Zaragoza. Les agradezco también recordarme que hay otras cosas en la vida.

Debo un especial y profundo agradecimiento a mi padre, Hans Mues García, quien al lado de mi madre me enseñó a luchar por lo que quiero, ser consecuente, ética, y comprometida. Además de sus incontables e inmensurables enseñanzas de padre, en esta ocasión tuve también la oportunidad de admirar su labor como profesional, sin la cual no hubiera sido posible continuar con la tesis. Padre, sin ti y tus colegas, hubiera sido una derrota, por ello mi más hondo reconocimiento y gratitud. A mis hermanos Frida, Walter, Erika y Verónika Mues Döring y a Hans Mues Orts, les agradezco ser mis compañeros, y a Erika y Vero, además, ser las nanas ocasionales de mi niño.

A los amigos y colegas que me han ayudado dándome su apoyo, opinión, algún dato, ayuda o han contribuido a mi tesis de alguna forma, muchas gracias. Entre ellos se cuentan María Concepción Amerlinck de Corsi, Guillermo Arce, Arturo Camacho, Omar Escamilla González, Cony Márquez, Álvaro Rodríguez Luévano, Valeria Macías, Mónica Pulido, Gabriela Sánchez Reyes, Jimena Saltiel y Mina Solé.

A las siguientes personas que me ayudaron desde sus instituciones y templos, a revisar sus catálogos, archivos y a fotografiar las obras: a la Madre María Isabel Saldaña Ledesma, Madre Superiora, y a la madre Natividad Sarabia López, ambas del Convento de Clarisas Capuchinas de Santa María de Guadalupe y Santa Coleta; al párroco Pablo Salas de San Pablo Apóstol; al padre Luis Eduardo Valenzuela González, de Santa María la Redonda; al padre Miguel Ángel Anrana, Párroco del Templo de San Bartolomé, Oztolotepec, Villa Cuauhtémoc; al padre Antonino López Sánchez, Encargado de la Catedral, Basílica Catedral de Puebla de los Ángeles; a Adalberto González González del templo de Santa María Gracias, Guadalajara, así como al padre Javier Andaluz Aguilar, encargado de Las Rosas, Morelia y a Don Pascual Guzmán de Alba, del archivo y la Catedral también de Morelia.

También agradezco a Xavier Cortés Rocha, director de la Dirección General de Sitios y Monumentos de Patrimonio, Cultural de CONACULTA; a Guadalupe Lozada León, Coordinadora de Patrimonio Histórico Artístico y Cultural de la Secretaría de Cultura Del DF. y a Fernando Ricardo Navarrete Vega, encargado del Salón de Cabildos; a Dafne Cruz y Ana Celia Villagómez, del Museo Nacional de Arte; a Paco de la Peña, director del Museo Regional de Guadalajara; y a Cecilia Genel Velasco y Ana San Vicente, directora y subdirectora técnica, del Museo Nacional del Virreinato.

A las autoridades de la Universidad Iberoamericana, Javier Prado Galán, Alejandro Mendoza Álvarez y Francisco López Ruiz, no tengo palabras para agradecer su apoyo. Gracias por el tiempo que me dejaron destinar a esta investigación.

Sin la ayuda de Hugo Martínez tampoco hubiera sido posible concluir en tiempo y forma esta tesis. Le agradezco infinitamente su entusiasmo, profesionalismo, compromiso, responsabilidad, generosidad, y, sobre todo, la amistad que me ha brindado. Hugo, estoy en deuda contigo. A Fernanda Fernández también por su trabajo, apoyo y ayuda, por la importante tarea de darle forma a esta tesis a mi lado, por estar y aguantar hasta el último minuto, muchas gracias.

A mis dos amores. A Iván Escamilla González, sin quien nada hubiera logrado. Salí adelante por tu amoroso aliento. Te agradezco todo tu apoyo, más de lo que pudiera imaginar, y tu enorme conocimiento. A Patricio Escamilla Mues, por su sonrisa, su presencia, por hacerme ver que en la vida hay cosas mucho más importantes. Te

agradezco haberme regalado a Ponderota y los “pondos”, que me recuerdan que en algún lugar “todo es posible”. Y por compartirme con José de Ibarra, o con la tesis, hermana celosa, odiosa, latosa y horrible de papel. A ustedes especialmente dedico este esfuerzo, pues gracias a su compañía, nunca será orgullo sólo mío. Vaya esta dedicatoria también a mis padres, igualmente presentes e importantes en mi vida.

I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra

El aprendizaje de un oficio, o la elección de un destino, fuere cual fuere, planteaba en tiempos de José de Ibarra (1685-1756), tanto como hoy, múltiples posibilidades y desafíos, destinados a alcanzar una meta concreta. Según las posibilidades culturales específicas de cada individuo, así como de su capacidad de acción, dichas metas podían variar desde las humildes, hasta las más ambiciosas, permitiéndose con estas variantes el ensanchamiento de las posibilidades, apenas imaginadas en un principio. La elección de obtener un saber especializado, o aspirar a ser pintor en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII, significaba elegir la posibilidad de obtener un conocimiento particular —manual, técnico y conceptual—, y que, a la larga, supondría el sustento individual y quizá familiar. La apuesta en el cumplimiento de este destino, muchas veces hecha por los padres de un niño en su transición a la pubertad, se hacía en plena conciencia de que las retribuciones no serían inmediatas, sino que había un largo camino que recorrer, que implicaba varios años de esfuerzo y trabajo cotidiano.

La elección, posible entre varios estratos de la sociedad novohispana, radicaba en la capacidad de tomar en cuenta una facilidad de un individuo hacia una labor, la predilección por seguir un oficio familiar, o la apuesta hacia otra actividad. Ya fuera por tradición familiar, por cuestiones altamente prácticas o bien porque los padres o tutores del joven hubieran visto en él inclinación a determinado oficio, lo cierto es que ingresar a algún taller implicaba la elección de un campo laboral distinto del hábito religioso, el comercio, o el servicio personal, las otras actividades que las personas de familias humildes, o medianamente respetables, podían también seleccionar en los ámbitos urbanos de la Nueva España, en contraposición al ocio o la mendicidad, que según cuentan todas las descripciones de las ciudades a inicios del siglo XVIII, era común, y se consideraba parte de los vicios de las urbes.

James Paul Gee, lingüista y especialista en los llamados nuevos “literacy studies”,¹ ha reflexionado acerca de la diferencia entre adquisición y aprendizaje del

¹ Los “literacy studies” se han definido como un campo interdisciplinario que se aboca al estudio del lenguaje, aprendizaje, alfabetización y literatura, abarcando sus implicaciones cognitivas, sociales y culturales. En español no existe una palabra que traduzca adecuadamente “Literacy”, que se refiere tanto a la habilidad de leer, como de escribir “...pero también a los discursos y prácticas en que estas habilidades tienen sentido y cobran relevancia, así como al conocimiento y dominio de dichos discursos y prácticas”. José Ramón Jouve Martín. *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud y colonialismo en Lima (1650-1700)*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005, p. 14.

conocimiento, de una manera que creo muy adecuada para pensar en lo que significaba la elección de un oficio:

“Adquisición” es el proceso de adquirir algo (normalmente de forma inconsciente) mediante la exposición a modelos y prácticas que se dan dentro de grupos sociales en un proceso continuo de prácticas y errores. Se da en contextos naturales que están dotados de significado y que son funcionales en el sentido de que los aprendices saben que necesitan adquirir aquello a lo que están expuestos para actuar correctamente. Así es como los individuos llegan a dominar su primera lengua. “Aprendizaje” es un proceso que supone un conocimiento consciente que se ha obtenido mediante la enseñanza (aunque no necesariamente a través de alguien designado oficialmente como “profesor”) o a través de experiencias vitales que motivan una reflexión consciente. Esta enseñanza o reflexión conlleva explicaciones y análisis, esto es, la separación de lo que se quiere aprender en sus partes constitutivas. Supone inherentemente obtener junto con lo que se aprende cierto grado de meta-conocimiento sobre la materia que se aprende.²

En otras palabras, podía pensarse que el aprendizaje sería tener idea y aprender los conceptos, de un ramo peculiar de las actividades sociales. Así, el aprendizaje en un taller implicaba la voluntad del aprendiz (o de sus padres), por comprender o practicar, a distintos niveles según su meta, los procesos del oficio. Éste podía dedicarse a actividades concretas en dicho proceso, o bien desarrollarse hasta alcanzar el último eslabón: convertirse en un maestro y estar a cargo de nuevos aprendices.

En el caso específico de un taller de pintura, el aprendiz pasaría por distintos etapas, desde la limpieza de las herramientas y utensilios (brochas, pinceles, etc.) la molienda de colores, o la preparación de bastidores; hasta las tareas más alejadas de la parte manual de la pintura, como serían el estudio de las historias sagradas para su representación, o la lectura de textos teóricos propios del arte. En cualquiera de estos niveles, el pintor estaba sujeto a un aprendizaje específico, en toda la extensión del planteamiento de Gee. Por ello, y a diferencia de lo que sucedía en otras opciones laborales, la cotidianidad de los artífices del pincel, entre ellos Ibarra, estaba estructurada con base en actividades prácticas y teóricas encaminadas a un adiestramiento singular: la producción de imágenes.

Por lo común, este proceso de enseñanza y aprendizaje, estaba bastante estructurado y guiaba la vida dentro de los talleres. Una serie de prácticas sociales enraizadas en la jerarquización y el paternalismo de los oficios, daba forma a las relaciones entre los maestros, sus oficiales asalariados y sus aprendices, e incluso a aquéllas con los otros maestros o cabeza de talleres similares, tanto del mismo oficio como de otros. El trato, la división de tareas, la dificultad y especificidad de las mismas, y hasta la relación contractual entre los integrantes de un taller, se organizaba

² Citado en Jouve, *op. cit.*, p. 120.

a partir de estos usos, a veces escritos y en ocasiones, solamente sancionados por la costumbre.

Estas prácticas comúnmente incluían también la reglamentación detallada de los oficios, que por medio de la formación de gremios controlaban las relaciones entre los miembros de un taller y entre distintos talleres. Los gremios eran registrados y legislados en los ayuntamientos (en la capital novohispana hasta por el mismo virrey), autoridades que aprobaban sus “ordenanzas” y regulaban la vida entre agremiados: número de maestros, votaciones de sus funcionarios, tipos y dificultad de los exámenes, cuotas, multas y pagos, eran sancionados por el cabildo de la ciudad, a cambio de los impuestos que se pagaban para el funcionamiento de la corporación. La injerencia de estas autoridades, se contrastaba de alguna manera por el hecho de que las ordenanzas casi siempre eran creadas, o por lo menos propuestas, por los mismos maestros del oficio, pero siempre estaban sujetas a la aprobación de las autoridades civiles.³ Las autoridades gremiales, elegidas entre los mismos maestros cada año, eran los alcaldes y veedores, que se encargaban de velar por el buen funcionamiento de la corporación.

En el caso de los pintores novohispanos, el gremio controló las actividades de los talleres desde 1557, agrupando también a los doradores. Aunque no se ha explicado exactamente por qué se juntaron ambos oficios, pues en Sevilla, de donde se tomaron las ordenanzas pictóricas, estaban separados, parece muy posible que se pensara conveniente reunir a los artífices que usualmente trabajaban en la hechura de los retablos, tan necesarios para el culto en una sociedad que redefinía su religiosidad. Como he dicho antes, creo que la idea generalizada de que la formación de un gremio presupone una concepción del oficio pictórico como algo sólo artesanal, cuando no mecánico, debe ser por lo menos revisada. En otros ámbitos como en Flandes o España, las prácticas gremiales incluso llegaron a defender la liberalidad del arte

³ Los gremios novohispanos han sido bastante estudiados, y en particular el de pintores ha recibido por lo menos dos tratamientos específicos y muy iluminadores, por Rogelio Ruiz Gomar y Susan Deans-Smith. Ver: Manuel Carrera Stampa. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*, México: E.D.I.A.P.S.A., 1954; Felipe Castro. *La extinción de la artesanía gremial*, México: UNAM, 1986; Brígida von Mentz. *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, México: CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa, 1999; Paula Mues Orts. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana/ Departamento de Arte, 2008; Susan Deans-Smith. "This Noble and Illustrious Art: Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City." en Susan Deans-Smith and Eric Van Young (eds). *Mexican Soundings: Essays In Honor of David A. Brading*, London: Brookings Institute Press, 2007, pp. 67-98; Rogelio Ruiz Gomar. "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM/ IIE, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III), pp. 205- 222.

pictórico,⁴ sin desligar por ello el aprendizaje de la adquisición de habilidades. Además, considero que en la ciudad de México, los tiempos de ejercicio estricto del gremio de pintores y doradores, esto es, con designación de funcionarios, pagos al ayuntamiento por los exámenes, y denuncias por el incumplimiento de ordenanzas, debe acotarse a fechas concretas, pues por lo menos se puede hablar de dos periodos de receso en dichas prácticas legales, aunque el taller reprodujera de manera informal las mismas prácticas o muy similares.⁵

La formación de José de Ibarra como pintor, por lo tanto, implicaba que él y sus padres, o por lo menos su progenitor Ignacio de Ibarra,⁶ eligieron una educación laboral específica, además diferente de la propia, pues era barbero de oficio.⁷ Este hecho, así como el estatus étnico del futuro pintor, hijo de padre morisco y madre mulata, en mi opinión pueden estar relacionados con la elección del oficio de pintor, y el ingreso al taller de su maestro Juan Correa, como discutiré adelante. Por el momento me interesa insistir en que la posible entrada de José de Ibarra al taller de Correa (1635/1646-1716) al que el mismo Ibarra llamó “mi maestro”,⁸ se relaciona con la voluntad de obtener un aprendizaje especializado, que además estaba, en ese momento, regulado gremialmente, y contaba sin duda con amplio reconocimiento y respeto, dada la posición de Correa como pintor de la catedral y dignidades.

1.1. Momentos de transición: familia, ciudad, oficio y monarquía

Si se considera que un aprendiz de pintor ingresaba al taller de su maestro en una edad promedio entre 12 y 14 años,⁹ quizá el periodo de aprendizaje de José de Ibarra, o bien empezó, o bien se completó en la ciudad de México, ya que existen algunos datos que permiten afirmar que Ibarra llegó con su familia desde su ciudad natal, Guadalajara, en Nueva Galicia, a principios del siglo XVIII, más o menos a los quince años.

⁴ Paula Mues Orts. *La libertad...*, *op. cit.*, pp. 171-238.

⁵ *Idem.* El primer periodo del funcionamiento del gremio puede situarse entre 1557 y aproximadamente 1600, y el segundo entre 1687 y 1717, por lo menos para los doradores.

⁶ No he podido averiguar la fecha de muerte de la madre de José de Ibarra, por lo que no sé si estaba viva aún cuando José empezó su formación pictórica. Su padre, por el contrario, contrajo nupcias por tercera vez en 1710, cuando José tenía 25 y por lo tanto ya una primera formación.

⁷ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Confirmaciones y matrimonios. proyecto OAH, caja 7859, rollo 1581, ubicación O5.

⁸ Esta declaración aparece dentro del texto de Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Editorial Jus, 1977 [1756], p. 10.

⁹ Ruiz Gomar señala que era la edad común de ingreso a los talleres pictóricos. *Op. cit.*, p. 206.

Virginia Armella de Aspe, basada en la información documental provista por Augusto Vallejo, afirma que Ibarra “A los dieciséis años de edad [1701], dejó dicha ciudad por la de México y se colocó en casa del bachiller don Jacinto de la Vega, en la calle de la Canoa”.¹⁰ En el acta matrimonial de la hermana de José, Josefa de Ibarra, se dice que la novia era vecina de “...esta [ciudad de México] de tres años a esta parte...”,¹¹ lo que confirma la fecha de llegada proporcionada por Armella.¹² El propio pintor, en la velación de su primer matrimonio, señaló que era vecino de México “desde niño”.¹³

Esta afirmación de José de Ibarra de haber llegado a la ciudad siendo “niño” se antoja un tanto extraña, pues a sus 16 años ya no se hallaba en verdad en una edad infantil. De hecho, entonces era normal que los jóvenes ingresaran al mundo laboral gremial por lo menos un par de años antes.¹⁴ Debido a estas fechas, queda la duda de si José habría comenzado a aprender algún otro oficio en Guadalajara, o los primeros rudimentos de la pintura, así como tampoco se sabe si en México ingresó directamente al taller de Correa, aunque pareciera que sí.¹⁵

El paso familiar de la ciudad natal a la capital, seguramente implicó cambios muy profundos y experiencias innovadoras para sus miembros. Si además se considera, como parece posible, que por esas fechas José empezó o continuó su aprendizaje pictórico, cambiando además la residencia familiar por la de su nuevo maestro, quizá esta mudanza fue aún más profunda. A ello todavía debe sumársele otro factor de transición, de carácter profesional y del cual se ahondará adelante: hacia

¹⁰ Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Fomento Cultural Banamex, 1993, p. 137. Por su parte Guillermo Tovar de Teresa señala: “El primero en advertir que Ibarra nació en Guadalajara fue Agustín Fernández Villa; posteriormente esto se pudo confirmar gracias a los empeños de Enrique A. Cervantes y la ayuda que le dio José Cornejo Franco en el archivo parroquial de la catedral de Guadalajara [...] hijo de Ygnacio de Ibarra y María de Cárdenas; su familia se avecinda en México desde 1703”. Tovar de Teresa. *Repertorio de artistas en México*, México: Fundación Cultural Bancomer, tomo II G-O, 1996, p. 180.

¹¹ El matrimonio de Josefa de Ibarra se realizó el 13 de abril de 1704. ASM Libro de amonestaciones de españoles, 1701-1706, f. 69.

¹² Sin embargo, el arribo familiar a la casa de Jacinto de la Vega en esas fechas, no cuenta con una referencia documental puntual, sin que tampoco pudiera ser constatada por otras fuentes. La relación de Ibarra con De la Vega sí está documentada, pero años más tarde, pues en 1718 el pintor se casó en casa de dicho bachiller. ASM. Libro 17, Amonestaciones de españoles, f. 116v. Agradezco al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar su generosidad al proporcionarme este dato, el de la boda de la hermana de Ibarra, y el de la segunda boda del pintor.

¹³ ASM. Libro 17, Amonestaciones de españoles, f. 116v.

¹⁴ Von Mentz, *op. cit.*, pp. 113.

¹⁵ No se han encontrado su contrato de aprendizaje con Juan Correa, ni ningún otro documento, además de la declaración de Ibarra en la *Maravilla Americana*, que corrobore su estancia en el taller de Correa. Sin embargo, no creo probable que Ibarra se refiriera a él como su maestro, de no haber existido esa relación entre ellos.

1700 se hizo más patente una renovación pictórica, quizá lenta en sus inicios, pero que ya empezaba a dejar huella entre los artífices del pincel, mudando algunas de las soluciones plásticas comunes y buscando nuevos efectos visuales y gestuales.

Aunque perteneciente a otra esfera de la vida del pintor, debe recordarse que además de estos cambios en su vida privada, se daba un radical cambio en la vida pública de la sociedad novohispana, que si bien es difícil de calificar, es también patente: el cambio de casa reinante en España. En marzo de 1701 llegaron las noticias a Veracruz de la muerte del monarca Carlos II, sin heredero, y de que la sucesión apuntaba hacia la rama francesa. Aunque desde hacía algunos años en la Nueva España se rumoreaba la posibilidad de la muerte del rey, y se discutía la dificultad de la sucesión, la concreción de estas noticias debió causar distintas interpretaciones y ansiedades en la población. Al tiempo que el difunto rey era celebrado con las piras funerarias que se levantaron en su honor, Felipe de Anjou era jurado en villas y ciudades como Felipe V.¹⁶ A la larga, parece poder constatar que el cambio dinástico fue también un factor que de alguna manera influyó en los ánimos de los pintores de la capital con los que Ibarra tenía o tendría relación. En especial en los ámbitos que podían interactuar con la corte metropolitana, o sus representantes en la Nueva España, los cambios de gusto y costumbres debieron sentirse más rápido, por lo que, siguiendo los nuevos gustos artísticos, los pintores novohispanos al servicio de los virreyes y las autoridades, tuvieron que adoptar poco a poco algunos aspectos de sus obras, adaptándolos también a sus gustos y capacidades.

Pero antes de hablar del maestro de José de Ibarra, del cambio pictórico que vivió en sus años de aprendiz y oficial, y de cómo se aderezaron con el cambio de monarquía, quisiera plantear un breve panorama, por ahora con más preguntas que respuestas, de la situación familiar de Ibarra en Guadalajara y su elección por la capital como nueva residencia.

I.1.1. De la capital de Nueva Galicia a la capital del virreinato

Pocos son los datos que se han podido recuperar de la familia de José de Ibarra. Nació el 14 de abril de 1685, y fue bautizado en la catedral de Guadalajara el 26 del mismo mes, hijo de Ignacio de Ibarra, barbero y morisco, y de María de Cárdenas, mulata. Ambos padres eran libres, y los padrinos fueron Ignacio de la Cruz y su

¹⁶ Para el ambiente tenso y dividido que se generó con la sucesión, véase: Iván Escamilla. "Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: Poderes, conflictos y consensos en la oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V", en Alicia Mayer y Ernesto de la Torre Villar (eds.). *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México: UNAM, 2004, pp. 179-204.

esposa María Rodríguez.¹⁷ En el acta bautismal el párroco anotó que José era hijo legítimo, aunque sus padres se velaron casi cinco meses más tarde, el 16 de septiembre del mismo año, quizá para cumplimentar los requerimientos o amonestados por el cura.¹⁸

Tal como Tomás Calvo ha señalado, en la ciudad de Guadalajara había una fuerte tendencia a la ilegitimidad: hacia mediados del siglo XVII cerca de un 50 por ciento de los nacimientos fueron de hijos ilegítimos, en una población en su mayoría femenina, de cerca de 5,000 habitantes.¹⁹ En el caso de la familia de Ibarra, el matrimonio llegó después del hijo, pero es de destacarse que decidieron casarse, no obstante que en la ciudad era frecuente no hacerlo, quizá para facilitarse un ascenso social al no sumar otro estigma, el incumplimiento de los preceptos religiosos.²⁰

Quizá estas cifras, así como las posibles causas de la salida de la familia de Ibarra de la ciudad, puedan explicarse mejor si se caracteriza la ciudad de Guadalajara en el siglo XVII. La capital de Nueva Galicia fue cabeza de audiencia, que también ejerció en Zacatecas, lo que hoy es Jalisco, Nayarit, Aguascalientes, parte de San Luis Potosí y Culiacán. Guadalajara fue "...el centro organizador de occidente y uno de los más dinámicos del siglo XVII", pues otorgaba estabilidad, como centro comercial, a las ciudades mineras del norte.²¹ Aunque tuvo un crecimiento importante a principios del siglo XVII que se sostuvo hasta duplicarse, fue en el periodo posterior a 1700 cuando se sextuplicó su población. Guadalajara, en el siglo XVII, debió su riqueza y crecimiento a sus actividades comerciales y ganaderas.

La ciudad se había fundado en una locación difícil, pues

...la geología daría a los tapatíos quebraderos de cabeza. Algunos manantiales, activos en octubre de 1541 (a finales del tiempo de aguas, pues), resultaron ser intermitentes, y es que el suelo del valle, formado por una sucesión de capas de cenizas basálticas y arena aluvial, es particularmente permeable. Por ésta y otras razones, el problema del agua potable sería una de las grandes preocupaciones de los tapatíos a lo largo de todo el siglo XVII.²²

¹⁷ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., proyecto OAH, caja 7817, rollo 1513, ubicación O4.

¹⁸ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Confirmaciones y matrimonios, proyecto OAH, caja 7859, rollo 1581, ubicación O5.

¹⁹ Para este capítulo basaré parte importante de mi análisis en las obras de Calvo: Thomas Calvo. *Guadalajara y su región en el siglo XVII. Población y economía*, Guadalajara, Jal.: Ayuntamiento de Guadalajara, 1992, pp. XII, 40, 45; y Thomas Calvo. *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992.

²⁰ Manuel Miño Grijalva. *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, México: FCE/ Colegio de México, 2001, (Hacia una Nueva Historia de México), p. 85.

²¹ *Idem.*, p. 82.

²² Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, p. 6.

Esta falta de agua de la ciudad sería mucho más tarde motivo para que José de Ibarra, en una faceta bastante desconocida aún, realizara unos versos satíricos acerca del agua negra y el agua salada, en los que además hacía mofa de la etnia de la primera.

Por si fuera poco, en la zona había escasez de materiales constructivos, por lo que la mayoría de las casas se edificaron con ladrillo y madera, decisión también tomada por la frecuencia de fuertes temblores. Así, casi todas de las casas eran de una sola planta, y de materiales poco nobles. Al estudiar los inventarios de difuntos, Tomás Calvo advierte que era común la posesión de imágenes religiosas, aunque por lo general en cantidades modestas, mismas que casi nunca fueron descritas puntualmente a excepción de algunos de sus temas.²³ Tampoco era común que en ellas hubiera un mobiliario rico y variado, tendiéndose a la parquedad, así como eran muy escasas las bibliotecas.²⁴

En efecto, aunque la ciudad de Guadalajara creció de forma continua, no tuvo un gran apogeo arquitectónico o artístico en el siglo XVII. Por ejemplo, es de notarse el estado precario de uno de los monumentos más importantes de la vida de la ciudad, la catedral, que en plena medianía del siglo (1651), causaba quejas indignadas del obispo por su pobreza, llegando al extremo de no tener aún ni puertas, ni ventanas. Todavía en 1664 "...el presidente [de audiencia] Álvarez de Castro hace hincapié en que la fachada por fin tenía un reloj [...] [pero que] por falta de torres sólo había tres campanas en activo, mientras las otras yacían en el suelo". En efecto, no fue sino hasta el último tercio del XVII que se terminó en su exterior.²⁵

A mediados del siglo, la población de religiosos era de aproximadamente del cuatro por ciento (respecto del cálculo de 5,000 habitantes). Entre los franciscanos, agustinos, jesuitas, dominicos, mercedarios, juaninos y carmelitos descalzos (que tuvieron una presencia intermitente en la ciudad), se contaron 110 religiosos en 1652, según un reporte que dio el obispo al Consejo de Indias. Entonces sólo existía un convento femenino, Santa María de la Gracia, que un año antes tenía 97 mujeres, incluyendo a las sirvientas.²⁶ Hacia 1690 se fundó el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa; en 1694, la congregación de sacerdotes oblatos; y ya en

²³ Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, p. 7; y *Poder, religión...*, *op. cit.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 354 y ss.

²⁵ Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Muchísimos años más tarde, José de Ibarra pintaría una serie de obras para este convento, de las que se conservan tres en el Museo Regional de Guadalajara. Se trata de pinturas con escenas de la vida del fundador de la orden, de gran tamaño, y una enorme calidad. Héctor Antonio Martínez González, *Templos virreinales de Guadalajara*, México: Gobierno del Estado de Jalisco/ Secretaría de Cultura, 2006, pp. 64-65.

pleno siglo XVIII, en 1722, el de las dominicas de Jesús María, que hasta entonces había sido beaterio.²⁷ Seguramente el porcentaje crecería de contarse la rama secular.

Llama la atención que hasta más o menos 1650, hubiera sólo un médico en la ciudad recibiendo salario de la audiencia. Quizá otros atendían en las boticas o en sus casas particulares, ayudados por cirujanos y barberos, como el padre de Ibarra. Entonces, había sólo tres hospitales: el de san Miguel, que tenía su propio médico y cinco esclavos que le auxiliaban, el Hospital Real, y el de la Santa Veracruz, que se destinaba a las enfermedades de fiebre y era atendido por los juaninos.²⁸

Los españoles habitantes de Guadalajara, para mantener sus privilegios, tendieron a la endogamia, consolidando un grupo de poder que obtenía casi todos los beneficios de una autonomía regional respecto a México. Esta búsqueda por mantenerse libres de mezcla racial, en realidad se daba en sus relaciones sociales “oficiales”, puesto que en la práctica tenían hijos con otras castas, sin reconocerlos en muchas ocasiones. Era común, por ejemplo, que los españoles o criollos tuvieran esclavos, casi siempre mujeres, que por lo general se quedaban solteras pese a que un gran número de ellas eran madres. Ya que los hijos de las esclavas heredaban su condición de esclavos, incluso los mulatos y negros libres preferían casarse con indígenas y mujeres libres.

Un amplio sector de la población citadina era fundamentalmente mestiza, aunque la de extracción negra, llegada en principio para el trabajo de minas, también representó un grupo extenso, a diferencia de los indígenas que trabajaban en zonas más bien rurales. Los negros, mulatos y demás mezclas, tanto esclavos como libres, ocupaban muchos puestos de trabajo, en su mayoría en servicios personales, aunque también un número importante se dedicó al comercio, vocación principal de la ciudad en el siglo XVII.²⁹ Respecto a la dificultad de contabilizar étnicamente a los habitantes de Guadalajara, Calvo advierte que no siempre las nominaciones étnicas fueron claras y confiables, pues “...la gama [en la nomenclatura] es aún más amplia para el mulato, que aparece en cualquier encrucijada, ya que puede ser producto del blanco y el negro, del amarillo y el negro y de todas las medias tintas existentes”. Adelante señala que:

...nos parece que podemos quedarnos con dos grandes reglas: cuando el neófito está en una encrucijada étnica, casi siempre se ve “desclasado”, encasillado en el grupo inferior; así los retoños de un mulato y una española, de un mestizo y de una india serán muy probablemente mulatos o indios, nunca españoles, rara vez

²⁷ Calvo, *Poder, religión...*, *op. cit.*, pp. 82-83.

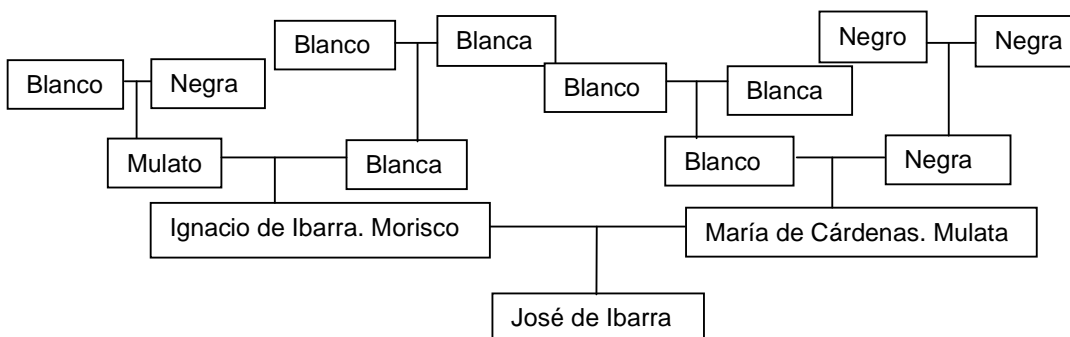
²⁸ Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, pp. 72-75.

²⁹ Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, pp. 97, 144 y ss; y *Poder, religión...*, *op. cit.*, pp. 258, 319 y ss.

mestizos. Y luego, cuando la sangre negra entre en contacto con las otras, esto es casi siempre lo que guía al clérigo. Por lo tanto, el número de mulatos, de *castas de pardos*, ha sido relativamente sobreestimado en relación con los otros grupos.³⁰

Muchos esclavos compraron su libertad o la de sus hijos, y otros tantos fueron liberados, por lo que un grupo significativo de la población era perteneciente a las castas con sangre negra, pero vivía en libertad. De hecho, la esclavitud urbana fue decreciendo a lo largo del siglo XVII, y muchos de ellos fueron aclarando su tez, al punto de ser llamados por Calvo “mulatos blancos”, quizá producto de la convivencia entre castas.³¹

No se sabe si los padres de Ibarra nacieron en Guadalajara u otras regiones de Nueva Galicia más agrícolas o mineras, ni si serían “mulatos blancos”. Tampoco se tienen noticias de si su libertad se debió a su esfuerzo personal o al de sus padres, o si fue obtenida por alguna gracia. Su condición de libertad, así como su condición étnica, parecen indicar que la mezcla cultural y racial se remontaba a algunas generaciones, y quizá por ello sus padres habían adoptado ya las formas de vida, creencias y labores dominantes. Su padre, morisco, hijo de sangre blanca y mulata, aportó entonces a José, tres bisabuelos y un abuelo blancos, por una bisabuela negra y un abuelo mulato. En el caso de su madre, María de Cárdenas, al ser mulata, tuvo mayor peso la sangre negra: solo dos bisabuelos y un abuelo fueron blancos, por dos bisabuelos y un abuelo negro. Así, José de Ibarra tendría en su pasado suficiente herencia blanca (de 12 antepasados entre abuelos y bisabuelos, siete eran blancos) para que a lo largo de su vida fuese borrada de los registros documentales, como en efecto sucedió, cualquier referencia a su condición étnica de moreno.



³⁰ Calvo, *Poder, religión...*, op. cit., pp. 240-241.

³¹ Calvo, *Poder, religión...*, op. cit., pp. 168 y ss; 333 y ss.

El médico casi siempre era español o criollo, mientras que el cirujano en mayor medida podía ser criollo, aunque a veces también lo eran de otras castas. Ignacio de Ibarra “de oficio barbero” todavía estaba en una escala menor, pero ligado aun a los criollos. Presumiblemente su actividad podía ser ejercitada por clases de más baja extracción social,³² pero que al parecer los barberos trabajaba muy estrechamente con los cirujanos. Las actividades que generalmente realizaban los barberos, eran: la extracción de muelas, realizar sangrías, poner ventosas, y, por supuesto, hacer barbas (recortar y arreglar) y pelucas.

Como en otras ciudades del virreinato, aunque en la vida cotidiana prevaleciera la mezcla racial, en Guadalajara también hubo prácticas de segregación étnica. Por ejemplo en el templo de San Francisco, había lugares de culto separados para criollos indios o mulatos, que fueron llevados hasta el lugar de sepultura. Así mismo existieron cofradías como la de San Antonio, también en el convento franciscano, especiales para mulatos.³³

No obstante el crecimiento de la ciudad que se ha mencionado, hacia finales del siglo XVII se vivió en Guadalajara un periodo de grandes dificultades, que además se relaciona con un fenómeno de inmigración entre 1691 y 1700. La sequía asoló la zona (al parecer causada por los mismos fenómenos climáticos que causaron la de la ciudad de México y que la llevaron al tumulto de 1692), y por lo tanto las cosechas desde 1691 fueron muy malas. Para una ciudad ganadera y abastecedora de las zonas mineras, que además tenía problemas frecuentes de abasto de agua, la recuperación fue muy difícil. Al poco tiempo esta mala situación se reflejó en hambrunas, que culminaron el siglo con varias epidemias y pestes, en particular hacia 1700.³⁴

Como puede verse, la supuesta llegada a la ciudad de México de la familia de Ibarra hacia 1701, se puede relacionar fácil con estos hechos de crisis económica y de salud, que tal vez fueron la causa de su inmigración. Para entonces, la ciudad de México tenía cerca de 85,000 habitantes, lo que contrasta mucho con la población de Guadalajara (5,000). En la capital del virreinato con seguridad había muchas

³² Acerca de las profesiones que tomaban los españoles, Tomás Calvo señala que éstos preferían las liberales, como la de “médico” o cirujano, en “menor medida, barbero”, dejando la entrada a ese oficio de barbero a otras castas más bajas. *Poder, religión...*, *op. cit.*, p. 257. Sobre de la ciudad de México, Douglas Cope, señala que los cirujanos de la ciudad tuvieron un pleito, en el siglo XVII, en contra de los filipinos que querían practicar su oficio. Douglas Cope. *The Limits of Domination. Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1994, p. 17.

³³ *Ibid.*, pp. 186, 226-227.

³⁴ Calvo, *Guadalajara...*, *op. cit.*, pp. 63-70.

oportunidades laborales para un padre con un oficio, sin descartar la posibilidad de que tuvieran a algún familiar o conocido en ella. Al irse de la ciudad de Guadalajara, los Ibarra ya no vivieron su recuperación y ulterior crecimiento durante el siglo XVIII, en donde también un pintor hubiera podido desarrollarse, aunque quizá no con los vuelos que llegó a tener José de Ibarra en su vida adulta, que lo llevaron también a trabajar para clientes tapatíos.

I.1.2. Secretos de oficio ¿de mulato a mulato? Posible estadía de Ibarra en el taller de Juan Correa

Aunque se sabe muy poco todavía de José de Ibarra y su familia, parece que la etapa más oscura respecto a su vida, es justo la que corresponde a sus primeros años en la capital. Podría ser posible que, como ha propuesto Armella, la familia de Ibarra hubiera llegado a vivir en la casa del bachiller Jacinto de la Vega,³⁵ quizá en alguna de sus accesorias o de las habitaciones que rentaba a inquilinos.

Por documentación posterior, se tiene noticia de que Jacinto de la Vega tenía una casa de buen tamaño en la calle de Canoa, misma en la que muchos años después José de Ibarra sería dueño también de una casa. La morada del bachiller, suya al parecer desde 1702, fue motivo de varios arreglos ulteriores, gracias a los cuales existe documentación precisa de su aspecto: tenía doble altura por lo menos en una de sus partes, la escalera estaba un poco deteriorada, contaba con dos patios, varias habitaciones y, muy importante, su propia pila de agua, además de accesorias.³⁶ En ella se casaría, varios años más tarde José de Ibarra (1718), siendo uno de sus testigos el propio bachiller de la Vega. Al parecer en esta casa y en esta calle, Ibarra conocería o conviviría con muchos de sus futuros amigos, clientes, o

³⁵ Como se señaló ya, es la propuesta que hace Virginia Armella de Aspe con información proporcionada por Augusto Vallejo, misma que no se respalda en datos comprobables.

³⁶ En un avalúo que hizo el arquitecto Manuel de Herrera en 1717, se puede leer una descripción bastante detallada de la casa: "...en la calle de la Canoa a la parte que mira a el sur, y tuvo veynte y tres varas de frente, de oriente a poniente y de fondo cinquenta varas de norte a sur, y sobre este sitio se compone la dha. casa de el saguan y patio a la mano ysquierda Dos quarttos grandes y uno pequeño, una caballeriza y entrada a el segundo patio en que estan tres aposentos = La caja de la escalera y corredores se hallan desbaratados parte de ellos y en parttes fabricado de nuevo [...] La sala principal Dormitorio y otras tres piezas se hallan oy techadas con vigas y enladrilladas las asoteas, todos los quarttos con sus puertas y llaves y su pila corriente y haviendo hecho regulazon. por menor de cada cossa de por si vale y monta en el estado presente ocho mill novezs. y cinquenta ps., los tres mill quatrozs. y cinquenta que vale el sitio, a tres ps. cada vara, y los cinco mill pesos que vale la cassa, y los quinientos restantes de la pila y merced de agua". AGN, Bienes Nacionales, vol. 491, exp. 49. Años después se dice de forma explícita que la casa tenía accesorias. AGN, Tierras, vol. 3549, exp. 3.

socios, pues aunque en algún momento vivió en las calles de la Acequia y de la Palma, más tarde regresó a Canoa, cerca de la casa de De la Vega.³⁷ [Figuras 1, 2]

Todo parece indicar que José de Ibarra ingresó a algún taller de pintor al poco de haber llegado a la ciudad, pues contaba ya con 16 años. Una vez más, pueden hacerse más inferencias que afirmaciones, pues no existe documentación que constate nada de José hasta su primer matrimonio. Sin embargo, en 1756, un par de meses antes de su muerte, el propio José de Ibarra hizo un breve recuento del panorama pictórico novohispano para reflexionar acerca de las representaciones de la Virgen de Guadalupe. En éste, Ibarra se declaró discípulo de Juan de Correa. En su opinión los pintores (tanto del virreinato, como metropolitanos) que habían intentado copiarla, sólo habían conseguido pintarla imperfecta, pues su extraña belleza, producto de su origen sobrenatural, no se los permitía. Aunque este pasaje se ha citado muchas veces, vale la pena leerlo nuevamente, en el contexto de la primera educación de Ibarra. Señala que era notorio

...que en Mexico han florecido Pintores de gran rumbo [...] y ninguno de los dichos, ni otro alguno pudieron dibujar, ni hazer una Imagen de nuestra señora de Guadalupe perfecta; pues algunas, que he visto de aquellos tiempos, están tan deformes, y fuera de los contornos, que tiene nuestra Señora, que se le conoce que quisieron imitarla; mas no se consiguió, hasta que se le tomó perfil a la misma Imagen original, *el que tenia mi Maestro Juan Correa, que lo vi, y tuve en mis manos*, en papel azeytado del tamaño de la misma Señora...³⁸

No parece lógico pensar que José de Ibarra hablara en esos términos de Correa si no hubiera sido su discípulo (destacando además su experiencia directa con la calca que pertenecía al pintor mulato, la cual "...vi, y tuve en mis manos..."), y más aún en un documento que tenía aspiraciones legitimadoras o dictaminadoras como era

³⁷ Aunque en varios documentos Ibarra se refiere a su morada, es difícil precisar con exactitud a qué casa se refiere. Sin embargo, la calle de Canoa era sólo de una cuadra, por lo que tampoco hay demasiadas opciones, como se verá adelante. Al morir Jacinto de la Vega, se vendió su casa, que después de un juicio compró el médico José Guerrero en 1732. Pedro de Arrieta fue uno de los valuadores de la casa de De la Vega, y de forma curiosa, terminó viviendo en ella o muy cerca de ella. Por su parte Ibarra declaró en varios papeles, que vivía en la casa que había sido del arquitecto, por lo que no parece imposible que Ibarra volviera a la casa de De la Vega o a una vecina. En el acta de defunción de su primera esposa, se dice vivía en la Calle de la Acequia, y en la de matrimonio del discípulo de Ibarra, José Patricio Morlete Ruíz, en la calle de Palma.

³⁸ *Maravilla Americana*, p. 10. Las cursivas son mías.

la *Maravilla Americana*. Sin embargo, no se ha localizado su carta de aprendizaje,³⁹ ni de examen de oficial, ni de maestro. Tampoco puede decirse que existe una continuidad evidente entre la obra de Correa e Ibarra, por lo que se ha señalado en varias ocasiones que su estilo es tan distinto, que si en verdad Ibarra fue su aprendiz, poco conservó de las maneras de su maestro.⁴⁰ En efecto, la obra de José de Ibarra es mucho más cercana a la de los hermanos Nicolás (1665/66- 1734) y Juan (1675-1728) Rodríguez Juárez, con quienes fue oficial de pintor durante muchos años. Estos hermanos fueron promotores de una serie de innovaciones plásticas que cambiaron el rumbo de la pintura del siglo XVIII, y que abanderó el propio Ibarra, como será discutido adelante. Sin embargo, creo que sí es necesario detenerse en esta primera formación de Ibarra y tratar de trazar algunas características que pudo aprender en el taller de Correa, quizá más en el nivel humano, en que Ibarra fue realmente discípulo suyo.

La primera cuestión que quisiera poner a consideración para reflexionar acerca de la relación Correa-Ibarra es la étnica. Aunque pareciera una reflexión algo obvia, en mi opinión es necesaria, pues profundizar en ella podría dar lugar a un análisis social más amplio, en busca de subsanar la falta de documentación de los primeros años de Ibarra e insertar al artífice en un contexto menos estrecho que el de los pintores.

Mucho se ha dicho acerca de la condición racial de Juan Correa: mulato libre,⁴¹ e incluso se ha propuesto que su etnicidad fue motivo de reflexión pictórica llegando al

³⁹ Existen localizadas y publicadas varias cartas de aprendizaje para el taller de Juan Correa en el maravilloso tomo de documentos de la vida y obra del pintor. Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel (coords.). *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM/IIE, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III).

⁴⁰ Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, México: UNAM/IIE, 1990, [1934], p. 157 y Manuel Toussaint. *Arte colonial en México*, México: UNAM/IIE, 1990, [1948], p. 171, en que dice "...pero debe haber recibido la influencia de los más importantes pintores de principios del siglo XVIII, de Villalpando, el amigo de Correa, y de los Rodríguez Juárez"; Rogelio Ruiz Gomar. "Unique Expressions", en: Donna Pierce; Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini. *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Introduction by Jonathan Brown, USA: Denver Art Museum, 2004, p. 71.

⁴¹ Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (coords.). *Juan Correa. Su vida...* (Documentos), *op. cit.*; Elisa Vargas Lugo. "Niños de color quebrado", *Juan Correa. Su vida...*, Repertorio pictórico,

extremo de afirmar que él mismo pintó al Niño Dios y varios ángeles, con rasgos mulatos.⁴² Si bien esta última propuesta me parece un tanto arriesgada y difícil de sustentar,⁴³ creo que Correa sí se comportó de acuerdo a formas distintivas de su condición, mismas que posiblemente tuvieron un efecto en Ibarra y que serán analizadas a continuación.

A principios del siglo XVIII, la ciudad de México era una urbe compleja, rica y variada, que buscaba superar los efectos del tumulto y la hambruna de 1692. Vivían en ella personas de todas las etnias y condiciones, por lo que la convivencia era obligada en calles, mercados, lugares de oración y recreación. En un plano ideal, cada etnia tenía un lugar establecido, que se ligaba además a unas formas de comportamiento que incluso llegaban al exterior, la vestimenta, reglamentada en cada caso. Sin embargo, la vida día a día distaba de transcurrir entre reglas tan claras. En palabras de Douglas Cope, más que ser dadas, las categorías raciales se construían para cumplir necesidades vitales, llegando al extremo de que una “raza” tomara el nombre que le habían impuesto los españoles cuando quería referirse a ellos, mientras que a sí misma se nombraba de otra manera: “The existence of such ‘double boundaries’ points to a broader principle: ethnic status is not fixed permanently at birth, by official fiat, but constitutes a *social* identity that may be reaffirmed, modified, manipulated, or perhaps even rejected –all in a wide variety of contexts. In short, ‘the use of ethnic identity is free,[...] flexible’, and strategic”.⁴⁴

Es cierto que había una necesidad impuesta desde arriba, en aras del control de la población, del autorreconocimiento, y de organización social y cultural, que tendía a la separación racial, a la designación explícita de la condición étnica, e incluso a la separación de espacios de acción, tanto mentales como físicos. Por ello los

Tomo IV, pp. 55-60; Elisa Vargas Lugo. “Juan Correa” en María del Consuelo Maquívar. (Coord.). *El arte en tiempos de Juan Correa*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 1994, pp. 173-184; María Elisa Velásquez. *Juan Correa, mulato libre, maestro de pintor*, México: CONACULTA, 1998.

⁴² Vargas Lugo, *Juan Correa, su vida...*, (Repertorio pictórico, Tomo IV, Primera Parte), *op. cit.*, 41-42 y 55-60; así como de la misma autora, “Juan Correa”, *El arte en tiempos...*, *op. cit.*, p. 180, Elisa Velásquez, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴³ Creo que los casos que analiza Vargas Lugo no son siempre claros. En mi opinión, gran parte del efecto visual que hace que el Niño Dios presente un tono más oscuro, por ejemplo en la Virgen del Apocalipsis, se debe al manejo de luces y sombras que Correa utiliza de forma constante para señalar profundidad, oscureciendo por ello las tintas que están en un plano más profundo que lo representado al principio, por ejemplo la Virgen en este caso. En cuanto a los rasgos faciales, también me parece cuestionable que se trate claramente de características “negroides”.

⁴⁴ Cope, *op. cit.*, p. 5.

prejuicios raciales fueron manifiestos siempre, pues la denigración formaba parte de las estrategias que buscaban sostener los valores dominantes. Sin embargo, por la misma complejidad de la tarea y las evoluciones sociales de cada día, se dieron múltiples posibilidades de convivencia entre los “dominantes y los dominados”, conformados en su mayoría por las castas. Esta convivencia no siempre facilitaba el pretendido orden establecido, que también se basaba en teoría sobre valores inamovibles.

En el sistema jerárquico, la raza negra estaba en el extremo más bajo, siendo la que más prejuicios tenía que cargar. El estigma de la esclavitud y de la sangre era casi tan grande como el miedo que se les tenía a los africanos, por lo que muchas regulaciones estaban encaminadas al orden que debían guardar como clase. Se buscaba que los indios no se mezclaran con los negros y mulatos, y que el número de mestizos fuese reducido, pues se creía que las castas, esto es las mezclas étnicas, traían más perjuicios que beneficios a la sociedad. Sin embargo, en la práctica existió una enorme dificultad para su control o segregación ya que, por ejemplo, los negros no pertenecían ni a la república de españoles, ni a la de indios, teniendo que ocupar alguno de los dos sitios como agentes extraños.⁴⁵

Indios, negros y mulatos pagaban tributo, a diferencia de los españoles, una carga impuesta también en vías del control, que asimismo mantenían más lejana la posibilidad de cambiar de estatus social. Además, había algunas prohibiciones que intentaban no permitir a los negros y mulatos practicar ciertas actividades, como por ejemplo ingresar a determinados gremios o alcanzar algunos puestos de trabajo. Ciertas leyes estuvieron encaminadas a intentar disminuir el riesgo de sublevación de todos estos grupos, por lo que, en teoría, no debían llevar armas, ni circular en la calle después de determinadas horas nocturnas, ni reunirse públicamente en grupos de más de cinco individuos. Incluso los mulatos libres debían vivir en casa de algún hombre conocido.⁴⁶ En la práctica, las castas se introdujeron en todo tipo de oficios y comercio, no obstante los españoles trataran de evitarlo. Por ejemplo: “During the seventeenth century [...] Spanish surgeon-barbers fought a fifty-year battle to stop Filipinos from practicing this profession. Yet in the end, they settled for restricting Filipinos to eight shops within the city and requiring them to make an annual contribution to the barbers’ *cofradía*”.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18. Estas últimas leyes fueron tomadas desde la conspiración de 1612.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21. El caso se documentó en el Archivo General de Notarías (AGNot) hacia 1660.

Llama la atención este ejemplo preciso de los cirujanos barberos en contra de los filipinos, pues el padre de Juan Correa, del mismo nombre, fue justamente un reconocido cirujano. Al parecer el ascenso de Juan Correa padre, reputado como español pero quizá con algún antepasado materno de ascendencia africana,⁴⁸ fue lento aunque a la postre exitoso, pues en los empleos a los que aspiró tuvo que presentar varias veces información sobre su origen, sus méritos y sortear algunas trabas. Trabajó para las cárceles de la Santa Inquisición, realizó la primera disección anatómica en Nueva España como ministro de la Cátedra de Anatomía (1646), escribió un libro sobre las cualidades medicinales del mercurio (1648), y fue el encargado de llevar a cabo las disecciones dentro de una cátedra en la Real Universidad, llamado “Ministro de Anatomía”, en la cual llegó a ser nombrado más tarde “Ministro Mayor” de la misma. El cirujano pidió que se le confirmaran sus nombramientos de la Inquisición y de la Real Universidad, para lo que elaboró una petición dirigida al Rey en el Consejo de Indias (1651), pues los inquisidores de México pusieron reparos ante la audiencia gobernadora para que se le otorgara el nombramiento de médico propietario de la Universidad, en esencia por parecer mulato.⁴⁹ Sin embargo, el duque de Alburquerque, en obediencia a lo dispuesto por el Consejo de Indias, al final concedió su ratificación en 1653, reconociéndosele su antigüedad en la Universidad y su pericia.⁵⁰

⁴⁸ El pintor Juan Correa señala que su padre llevaba el mismo nombre y era “natural de la Villa de Albacete, en la mancha”, mientras que su madre era “Juana María, natural de la ciudad de Cádiz”. Señala como sus abuelos paternos al “capitán Martín Fernández Correa, natural de la dicha villa de Albacete, y María Fernández Puche”, del mismo sitio. Sus abuelos maternos fueron “Pedro de Ayala natural de Salamanca y de María Gutiérrez” también de Cádiz. En el mismo documento se asentó que él había nacido en la ciudad de México. Vargas Lugo y Curiel, (coords.). *Juan Correa. Su vida...*, (Cuerpo de documentos), *op. cit.*, Doc. IV, p. 32.

⁴⁹ Además de la bibliografía de Juan Correa ya señalada, ver: Francisco Fernández del Castillo. *La facultad de medicina según el archivo de la Real y Pontificia Universidad de México*, México: Consejo de Humanidades, 1953; y Vargas Lugo y Curiel, (coords.). *Juan Correa. Su vida...*, (Cuerpo de documentos), Doc. XIX, p. 41. La fecha del documento en que se presenta ese reparo es un tanto incierta: aparece con toda claridad el año 1650, pero no así el día, pues se dejó en blanco el espacio que debía señalarlo; en tanto que se indica el mes de julio. La audiencia gobernó del 22 de abril de 1649 al 28 de junio de 1650, por lo que parece que la petición de que se revisara la pretensión de tener nombramiento en propiedad, llegó a la audiencia cuando el virrey conde de Alba Liste empezaba ya su cargo. Los opositores del cirujano, Estrada, Mañozca e Higuera, señalaron que “al parecer” era mulato, y aunque no les constaba, tenía “el color de ellos”, palabras que por alguna causa fueron tachadas quedando “dicen ser mulato, que no nos consta”. El tratamiento de “alteza” se le daba a la audiencia, no al Rey (como se ha señalado), por lo que las peticiones y reparos son a la audiencia y no a Felipe IV. Quizá esta circunstancia temporal ayudó al cirujano, pero al siguiente año los mismos señores estaban tratando de nuevo el tema con el virrey.

⁵⁰ El proceso, con el intento de los inquisidores de despojar a Correa de su nombramiento en la Universidad queda bastante claro en Fernández del Castillo, *op. cit.*, pp. 160-163.

Me gustaría tratar con un poco más detenimiento el ascenso del cirujano para ejemplificar la carga con que los hombres “pardos” o con sangre negra, así como los que desempeñaban un oficio manual, lidiaban en estas fechas. En 1641 Juan Correa pidió que se le reconocieran los más de seis años que llevaba trabajando para la Inquisición como barbero y cirujano, que se le diera nombramiento oficial para su honra y el sueldo merecido, para lo que se ofreció a pagar los trámites correspondientes.⁵¹ Muy pronto fueron admitidas sus pretensiones, por lo que se mandó se hicieran las pruebas de su limpieza de sangre. La audiencia de la Inquisición admitió que, atenta a “...la necesidad que hay en las cárceles secretas de persona que haga los dichos oficios y que el susodicho acude y ha acudido a lo que se ha ofrecido con mucho amor y puntualidad; en el ínterin que se hacen las dichas pruebas le nombraran y nombraron por barbero y cirujano de este Santo Oficio....”.⁵²

Aunque la resolución mandaba que el nombramiento fuera temporal, sí le fue concedido. Por el contrario, otras peticiones al Santo Oficio no le fueron dadas. Al parecer en 1647 Juan Correa pidió “...un luto...”, (un traje de luto), quizá por la muerte del príncipe Baltasar Carlos, pues se le había otorgado a todos los ministros de la Inquisición.⁵³ No obstante que el cirujano señaló que estaba muy pobre y por ello no podía comprarlo, el arzobispo de México y visitador del Santo Oficio, Juan de Mañozca, no lo concedió, aunque no se explica por qué.⁵⁴ Para basar su petición, Correa hizo una relación de méritos y servicios, que me interesa reproducir, para dar una idea más exacta de sus labores:

...atento a que ha más de cinco años continuos que sirvo [a] este Santo Tribunal en todo aquello que se me es mandado, con la puntualidad, cuidado y acierto, que a vuestra señoría es notorio; y que en dicho tiempo he hecho cuatro mil setecientos y noventa y dos barbas, mil ducientas cincuenta y tres sangrías, he sacado treinta y siete muelas, he echado noventa pares de ventosas, he abierto y curado treinta y dos fuentes, he curado veinte y ocho atormentados y curas entre ellos, de más de cinco meses de trabajo continuo, he curado veinte y siete azotados y cuatrocientos y noventa y ocho enfermos de diferentes achaques y

⁵¹ Vargas Lugo y Curiel, (coords.). *Juan Correa. Su vida...*, (Cuerpo de documentos), *op. cit.*, Doc. I, p. 31.

⁵² *Ibid.*, Doc. III, p. 32.

⁵³ Esta fecha tampoco es clara, pero parece ser que el cirujano, en su petición, se refiere a la labor realizada cinco años después de su nombramiento de 1641, lo que daría como fecha 1646-1647. En ella menciona dos lutos, uno pasado y el de ese año, quizá el de Isabel de Borbón (que murió en 1644) y el del príncipe Baltasar Carlos (la noticia llegó a la Nueva España en abril de 1647). El documento está en *Ibid.*, Doc. VI, p. 33, pero se propone como fecha 1641.

⁵⁴ Uno de los inquisidores que hacia 1650 sería opositor de las pretensiones de Juan de Correa para obtener el cargo de médico propietario, fue primo del arzobispo visitador de la Inquisición en 1647, Juan Sáez de Mañozca. Ver nota 48.

enfermedades; habiéndome hallado en todas las *espectiones* y en ello con tanto cuidado, y acierto y estudio.⁵⁵

Llama la atención que el cirujano haga hincapié en su cuidado, puntualidad, acierto y estudio, pues estas cualidades sin duda serían las que lo llevarían a escribir un libro, y a pedir la cátedra de anatomía en la Universidad.

Correa volvió a presentar sus méritos, por lo menos en dos ocasiones, para pedir un salario fijo y más alto, pues pasaba tantas horas en las cárceles haciendo de todo, que había perdido "...muchos parroquianos..." de su tienda, que ya no podía atender por falta de tiempo, y esto ocasionaba que tuviera muchas necesidades económicas.⁵⁶ En 1646, después de haber pedido a la audiencia el cuerpo de un ajusticiado para realizar su disección, el cual le sería concedido, el virrey Conde de Salvatierra ratificó su nombramiento como ministro de anatomía de la Universidad, para suplir a Andrés de Villaviciosa en sus faltas. Con ello se le permitió traer una gualdrapa (tela larga y fina para adornar las ancas del caballo o mula) y por su puesto, se mandó que se le "...guarden y hagan guardar todas las honras y privilegios [...] como a tal ministro de la dicha real Universidad..."⁵⁷

El cirujano, de manera estratégica, pidió a un notario que testificara la disección anatómica que hizo en el Hospital de la Limpia Concepción (Jesús Nazareno), a la cual concurrió mucha gente entre cirujanos, médicos, personas ilustres y curiosas, la cual fue realizada por Correa y su ayudante. En ella demostró su sabiduría, utilizando variado e impresionante instrumental médico, explicando sus procedimientos por medio de autores en latín y castellano, señalando los nombres del cuerpo humano y hasta reflexionando lo importante que era complementar la teoría o doctrina con la experiencia, que "...daba conciencia a la manual operación..."⁵⁸ Más tarde este testimonio notarial sería utilizado por Correa para defender y pedir la ratificación de

⁵⁵ Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa...*, *op. cit.*, Doc. VI, p. 33.

⁵⁶ El ayudante de Correa, oficial barbero Alonso de Estévez, había pedido también dinero extra por no tener un sueldo. En sus solicitudes Correa dijo estar pobre y haber tenido incluso que empeñar "para comer". En los documentos no se dice si entonces ya tenía hijos, pero es posible que así fuera, pues además insiste en la gran necesidad que tiene de mejoría económica. Me parece importante destacar que aunque su situación económica no estuviera estable o en buenas condiciones, Juan Correa prefería servir a la Inquisición que a particulares, tal vez por la dignificación social de su cargo. Correa obtuvo por las peticiones, dinero extra, así como un ajuste anual por otras cantidades. *Ibid.*, Docs. VII, IX y X, pp. 34, 35 y 36.

⁵⁷ *Ibid.*, Doc. XVI, pp. 38-39.

⁵⁸ *Ibid.*, Doc. XVII, pp. 39-41.

sus cargos en la Universidad, cuando se le pretendió quitar su puesto y se pusieron objeciones raciales para fundamentar dichos reparos.⁵⁹

En 1648 Correa publicó un libro que contiene una reflexión similar respecto de la práctica y la teoría, que también me gustaría citar por ser un ejemplo sumamente preciso de las discusiones del estatuto social que tenían las actividades manuales, en su caso —del cirujano—, respecto de las intelectuales —del médico—, pues a los cirujanos se les tenían prejuicios muy similares a los que se les guardaba a los pintores por la parte de su labor correspondiente a la ejecución manual o corporal, considerándose por supuesto de menor jerarquía que las actividades mentales o teóricas.

En su *Tratado de la calidad manifiesta, que el mercurio tiene; pruevase ser frio, y humedo en segundo grado; con graves autores y quarenta y ocho razones*, el “Maestro” Juan de Correa, firmó además como cirujano del Santo Oficio y como ministro de anatomía de la Universidad. El tratado incluye también el “discurso” de una enfermedad que trató Correa con mercurio, y apareció dedicado, de manera un tanto sorpresiva por su muy temprana fecha, a la Virgen de Guadalupe (fue aprobado entre agosto y septiembre de 1648).⁶⁰ Apenas unos meses antes (enero y junio del mismo año), se había aprobado el libro de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, primer y fundamental texto guadalupano. Sánchez fue autor, en el libro de Correa, de un elogioso soneto dedicado al cirujano, en donde a la par de exaltarlo como devoto de la Virgen, lo llama “ingenioso artífice profundo”.⁶¹

En su libro, Correa discute las propiedades del mercurio ligadas a la cura del morbo gálico o sífilis, y señala que hay tan pocos textos (además contradictorios), dedicados a las cualidades del mercurio, que el suyo, aunque pudiera ser blanco de detractores malintencionados, por lo menos sería considerado curioso por tratar una

⁵⁹ Juan de Correa pidió al virrey la ratificación de sus nombramientos y mandó al Consejo de Indias un expediente con documentos probatorios de sus méritos, entre los que estaba la relación de la disección anatómica. Al parecer se dieron discrepancias pues el cirujano pidió que el virrey utilizara su patronato para sus nombramientos, y que el virrey pidió al Consejo que le dijera si podía hacerlo. Al final de lo que parece ser un pleito poco estudiado aún, Juan Correa logró sus pretensiones y el virrey ratificó sus títulos.

⁶⁰ Lo imprimió Hipólito de Ribera, en 1648. Lo aprobaron el señor Virrey, obispo de Mérida Marcos de Torres; el Dr. Alonso Fernández Ossorio, decano del protomedicato; el Dr. Francisco de Siles racionero de la Catedral y el provisor Pedro Barrientos Lomelín.

⁶¹ Consultado en Cervantes virtual:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593630657812704118813/index.htm>

novedad.⁶² Pero antes de pasar a su argumentación, dedica cuatro fojas a la Virgen de Guadalupe, muy reveladoras de la concepción que tenía de su arte:

La Naturaleza provida madre nuestra nos dà instrumentos para obrar, las manos a el cuerpo, y el entendimiento a el alma: *Vtatur exterioribus instrumentis, corpori quidem manum, animae intellectum.* [Aristóteles] Mas no usamos de las manos para obrar, ni del entendimiento para discernir menos que perficionándonos con el tiempo en que la naturaleza nunca dispensa, antes guarda los fueros inviolables, aguardando por los tiernos á que las manos hábiles se desaten, y el entendimiento experimentado conozca procediendo con esta paridad, lo superior del entender, y lo manual del obrar...⁶³

Y adelante abunda:

Y axial aunque la naturaleza es madre que nos favorece retarda sus beneficios. Vos si, ò sacratisima señora sois verdadera madre, q sabeis en instantes habilitar manos, y alumbrar entendimientos, pues vemos, y sabemos que a un Indio Juan disponeis para que os conozca, para que corte flores de milagro, y recogidas en su manta las ofrezca a otro Juan Prelado de la Iglesia, descubriendo pintada la Imagen milagrosa de nuestro Guadalupe...⁶⁴

Con esta dedicatoria a la Guadalupe, Juan de Correa plantea la necesidad de actuar con entendimiento y experiencia, que nacen de la naturaleza y que son regalos del cielo por medio de la Virgen. Los “instrumentos” de la naturaleza, como los propios del cirujano, son dos: las manos que actúan en el cuerpo (obviamente en alusión a la parte manual), y el entendimiento, que procede del alma (la parte intelectual). Pero para ello, la naturaleza requiere de la experiencia, que se “desata” por las manos, y que sólo así lleva al superior entender. Adelante equipara estas dos cualidades a los dos Juanes, el indio que recoge con sus manos la materia prima (las flores), que ofrece al prelado, quien descubre la imagen o idea (la pintura).

Parece sorprendente que los argumentos usados magistralmente por el cirujano fueran de la misma naturaleza y lógica que aquellos que los pintores usaban en esa misma época para defender la nobleza de su arte, que no dependía del material ni de las manos, sino de la conjunción de éstos con el intelecto o la idea del diseño, por medio del dibujo. Así, alguien que no supiera que estas ideas fueron escritas por Juan Correa el cirujano acerca de su oficio, podría imaginarse que su hijo,

⁶² Juan Correa cuenta que parte de su experiencia con el mercurio se la debía a que cuando era niño, “gramático”, veía a los negros robar mercurio en un molino de metales en Zacatecas. Los esclavos que trabajaban en la separación de la plata con azogue lo robaban bebiéndolo y vomitándolo más tarde, para poder venderlo.

⁶³ Juan Correa, *Tratado de la qualidad manifiesta, que el mercurio tiene; pruevase ser frio, y humedo en segundo grado; con graves autores y quarenta y ocho razones*, México: Hipólito de Ribera, 1648, fs. VIIIr-VIIIv.

⁶⁴ *Ibid.*, f. IXr.

el pintor también llamado Juan Correa, las hubiera podido pensar para enaltecer la pintura.

Inmediatamente se plantean varias preguntas ¿el pintor habrá hecho esta relación entre su arte y el de su padre?, ¿habrá conservado una copia de su libro?, ¿él u otros pintores se habrán inspirado en su argumento?, ¿el guadalupanismo del cirujano se vio reflejado en la pintura de su hijo?, ¿porqué los estudios anatómicos del padre no se vieron reflejados en la forma de representar los cuerpos del pintor?

Estas preguntas, que merecerían un estudio mayor sobre Correa, serán sólo esbozadas en tanto puedan alumbrar la relación que establecieron José de Ibarra y el pintor Juan Correa. Para ello debe destacarse que la actitud del Correa cirujano ante las trabas sociales impuestas por su condición étnica y por su formación manual, no fue de pasividad, sino por el contrario, de lucha por medio de estrategias intelectuales concretas y, en su caso, muy inteligentes, que le dieron victorias importantes, y que remiten a la capilaridad social mencionada por Douglas Cope.

Para lograr su ascenso social, Correa utilizó, como plantea Jouve en su iluminador libro sobre la esclavitud en Lima, estrategias de la cultura letrada que serían herramientas fundamentales utilizadas en esa ciudad para lograr una mejoría social de esclavos, negros y mulatos. Las prácticas escriturales o letradas, fueron estratégicamente adoptadas, adquiridas y aprendidas por los esclavos o libertos, para acceder a condiciones sociales mejores, en ocasiones en una franca capacidad de adaptación de su medio y en otras, de reconocer que éstas, aunque en principio les eran ajenas, les proporcionarían ante otras clases sociales mejores posibilidades de vida.⁶⁵ De manera similar el cirujano Juan Correa recurrió a estas prácticas letradas: además del conocimiento, e incluso la sabiduría, se valió de la escritura legal y la escritura intelectual, así como la fijación de ideas y prácticas culturales por medio de notarios y tribunales. Todas ellas, en conjunto, le permitieron una notable mejoría social a él y a su familia. Esas mismas estrategias serían usadas por su hijo pintor y, en mi opinión, por José de Ibarra, quien además logró desterrar toda duda en su contra causada por el color de su piel.

Los padres de José de Ibarra debieron nacer incluso después de la muerte, en fecha desconocida aún, del cirujano Correa. No obstante esto, no sería imposible que la fama del mismo hubiera sido conocida por el padre de Ibarra, Ygnacio, de oficio barbero, al llegar a la ciudad de México. De no ser así, de cualquier manera la condición étnica del pintor Correa, registrada en varios documentos en que se le

⁶⁵ Jouve, *op. cit.*

denomina “pardo”, quizá hubiera influido para su elección como maestro de José en la capital.⁶⁶

Juan Correa pintor, quien generó una importante cantidad de documentos que permiten rastrear sus actividades pictóricas, familiares, y económicas, tuvo una relación constante, al parecer de mucha solidaridad, con mulatos, negros y otras castas.⁶⁷ Su primera obra data de 1666 y el primer testimonio escrito de 1667, justamente una carta de aprendizaje en que se le llama “pardo”. Al parecer debido a estas fechas se ha calculado su nacimiento, restándole 20 años, edad considerada por muchos investigadores como una edad promedio para llegar a ser maestro, por lo que se ha considerado que nació en 1646.⁶⁸ Sin embargo, en mi opinión, podría haber nacido antes, pues en 1669 firmó un poder para testar en que declaró estar casado en segundas nupcias y tener cuatro hijos, lo que llevaría a pensar que su primer matrimonio debería haberse efectuado hacia los 17 años, lo cual no era imposible, pero tampoco necesariamente probable.⁶⁹

En algunos documentos, como en este poder para testar, se dice que fue hijo natural, mientras que en otros se dice que fue legítimo. De cualquier manera, Correa fue hijo del cirujano y de Pascuala de Santoyo, negra, que antes de casarse con el cirujano tuvo cuatro hijos ilegítimos como esclava, al parecer de un caballero de Santiago llamado Alonso de Santoyo, tesorero de la Real Hacienda. Al morir éste, hacia 1630, le dejó a ella y a su madre una muy considerable fortuna (6,000 pesos a censo), con la que compró su libertad, la de sus hermanos y madre, y que todavía alcanzó para ayudar a pagar la de su nuera y su nieto, esposa e hijo de José Correa.⁷⁰

En la carrera ascendiente del cirujano, quizá esta unión y posterior matrimonio que le dio dos hijos, José y Juan, también fuera motivo de dificultades. Sin embargo, ya Pascuala y Alonso de Santoyo habían logrado colocar a uno de sus hijos, Nicolás

⁶⁶ No deja de llamar la atención que ambos padres tuvieran hijos que no siguieran su oficio, y se dedicaran a otro, el de pintor, que también conjuntaba lo manual con lo mental.

⁶⁷ No obstante tener muchos documentos, hay algunos datos muy importantes de su vida que son en su totalidad desconocidos, y que por lo mismo, están abiertos a conjeturas importantes.

⁶⁸ Vargas Lugo y Curiel, *op. cit.*, Doc. XXI, p. 42. Por otro lado, la primera pareja de la madre de Correa, Alonso de Santoyo, murió hacia 1630, por lo que pudo casarse con Juan Correa cirujano en cualquier momento después de ese año. Aunque fuera cierto, como parece, que el hermano del pintor Juan, llamado José, fuera mayor que él, todavía así Juan pudo haber nacido fácilmente entre 1635 y 1646.

⁶⁹ La edad de 20 años como la promedio para alcanzar el grado de maestro y entonces empezar a firmar, tampoco puede corroborarse del todo. Mientras que al parecer algunos pintores sí pudieron comenzar su producción independiente a esa edad, otros, como Juan Rodríguez Juárez empezaron más temprano (17 años), mientras otros más, como José de Ibarra, mucho más tarde (a los 40 años).

⁷⁰ Vargas Lugo y Curiel, (coords.). *Juan Correa. Su vida...*, (Cuerpo de documentos), *op. cit.*, Doc. XXVII, p. 47.

de Santoyo, en el convento de San Francisco, y a su hija María de Santoyo como monja en Santa Isabel, no permitiendo que el color de la piel pesara más que el prestigio del padre. Por los documentos, también parece que la madre del pintor utilizó las herramientas de la escritura para estabilizar su condición social (aceptando poder para testar, escritura de bienes, haciendo testamento), no obstante haber declarado no saber escribir.

Pascuala y Correa padre compraron unas casas en la calle del Águila, a sólo una cuadra de distancia de la calle de la Canoa, en donde al parecer llegó a vivir Ibarra. Éstas más tarde fueron repartidas entre los hijos del matrimonio y la madre, aunque al parecer Juan Correa las rentaba, pues vivía en la casa familiar de su segunda esposa, Úrsula de Moya. Por lo tanto, es factible pensar que en esa calle Correa pasaría muchos años de su vida, y que también ahí estuvo el taller donde estudió Ibarra.

Con Juan de Correa, José de Ibarra debió vivir de cerca los modos y ventajas de esta cultura letrada que mencioné antes. En efecto, Juan fue usuario a menudo de escribanos y demostró de otras maneras su participación en ésta: hizo contratos de aprendizaje y de retablos, fue funcionario de su gremio, pagó alcabalas, dio recibos, fue albacea de varios personajes (además al parecer muy hábilmente), testó, e incluso libró por lo menos un pleito en tribunales, por la pérdida de las casas de su hermano José.⁷¹

En algunas de sus obras Correa también dio muestras de su afinidad con los conocimientos humanistas y de la “alta cultura”, e incluso parece poder afirmarse que quizá argumentó a favor de su arte, en un pleno manejo y conocimiento de las teorías eruditas del momento, como lo haría Ibarra muchos años después en otras trincheras. Este es el caso del *San Lucas pintando a la Virgen* [Figura 3], obra muy singular en que el pintor mulato completó una imagen existente de la *Virgen de las Nieves*, que había sido traída de Europa a devoción de los jesuitas.⁷² La *Virgen de las Nieves* de la

⁷¹ El hermano del pintor, al no pagar los réditos correspondientes a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del templo de Santo Domingo, ocasionó que su parte de las casas fuera requisada. En este conflicto, en proceso hacia 1703 (cuando Ibarra posiblemente ya estaba en su taller), Juan Correa fue acusado por sus sobrinos, pero defendido por la madre de ellos, que pedía que en lugar de pelear con él, Juan fuese tratado como padre. Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa...*, Cuerpo de documentos) *op. cit.*, p. 109. El pleito todavía no se resolvía a su muerte, en 1716.

⁷² Al mismo tiempo llegaron a la Nueva España cuatro imágenes iguales, para los recintos jesuitas más importantes, según una inscripción, por gracia de Francisco de Borja. Una se quedó en el colegio de San Pedro y san Pablo, otra pasó a Puebla, otra a Oaxaca y una más a Pátzcuaro. Autrey Maza, Lorenza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Pérez Lizaur. *La Profesa en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico y artístico*, México, Tesis para optar por

iglesia de Santa María la Mayor, en Roma, se reputaba como un retrato original pintado de la mano de San Lucas, por lo que además de preciarse como un “retrato”, esto es, como la verdadera imagen de la madre de Cristo, también se valoraba por la calidad que confería al estatuto de la pintura el que su autor fuera uno de los cuatro evangelistas. La imagen traída por los ignacianos, era copia fiel de su original, y fue por ello patrona de la primera congregación de la Anunciata en la provincia mexicana, en el altar donde se reunían los estudiantes de estudios mayores.⁷³

Juan Correa, seguramente encargado por los mismos jesuitas, renovó la imagen añadiendo al santo pintor. En su tamaño y forma originales, sólo aquellos que reconocían al ícono evocaban la figura de san Lucas, el evangelista, pero al reentelarse y añadirse al santo pintando a María, el mensaje se hacía evidente y se le imprimía fuerza. Lucas no sólo había pensado y escrito sobre la Virgen, sino que la había pintado. El intelecto guía, en la obra de Correa, el momento que ha quedado plasmado, en el cual el pintor mira extasiado a su obra en progreso, en lugar de dirigir su vista al lugar en el que está pronto a dar una pincelada. “La composición es sumamente eficaz por el cuidado que el artista tuvo al unir las dos imágenes, efecto logrado principalmente por el manejo de los colores en perfecta armonía: los dorados, amarillos y naranjas parecen emanar del retrato de María, bañando el obrador de una cálida luz”.⁷⁴

El San Lucas pintor fue uno de los tópicos más importantes de la defensa de la pintura como arte noble, y sin duda esta obra es una, sino es que la mejor, de las novohispanas del tema. Por su hechura y contexto, el cuadro alcanzó vuelos simbólicos, estéticos e intelectuales. Juan Correa, al pintar esta hermosa pieza, se sumó a una tradición de artistas reputados de la talla de Rafael, que reflexionaron acerca tanto de la dignidad del arte, como la de sus creadores. Esta tarea fue, como es bien sabido, continuada por José de Ibarra.

En el contexto laico, Correa dio por lo menos otra muestra de su capacidad intelectual y plástica ligada a la cultura letrada. Me refiero al biombo de *Las artes*

el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973, pp. 433- 436. De esta obra se ha escrito ya en varias ocasiones. Ver, sobre todo el señalamiento que ha hecho Jaime Cuadriello en cuanto a la importancia de que la Virgen de las Nieves compartiera su altar con la Virgen de Guadalupe, debido a las implicaciones simbólicas de la factura sobrenatural de las mismas. Cuadriello, Jaime. “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en Cuadriello, Jaime (ed.). *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 118-128.

⁷³ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco mariano*, Introducción de Antonio Rubial, México: CONACULTA, 1995 [1755], p. 145.

⁷⁴ Mues, *La libertad del pincel...*, *op.cit.*, pp. 16-17.

liberales y los cuatro elementos, pieza que ha sido motivo de análisis también de varios autores y que queda aún falta de una interpretación cabal, pues la pieza está fragmentada.⁷⁵ Puede afirmarse que Correa, en el biombo, reflexionó acerca del estatuto de las artes liberales, entre las que posiblemente incluyó a la pintura, pues su composición sugiere que faltan varias hojas que pudieran haber servido para plasmar a la pintura, la escultura y la arquitectura. El patrono de la pieza, el arzobispo virrey fray Payo Enríquez de Ribera, hijo ilegítimo del Duque de Alcalá, quien fue reconocido mecenas del arte en Sevilla, debió alentar a un grupo de pintores novohispanos, entre ellos Correa, para que su arte fuese dignificada al lado de las otras artes nobles.⁷⁶ Juan Correa posiblemente fue uno de los artífices que figuraron un carro triunfal para celebrar la mayoría de edad de Carlos II durante el periodo de virreinato de fray Payo, en el que la pintura, como matrona, aparecía como soberana entre las otras artes liberales, exhibiendo los atributos de las artes matemáticas y coronando a un fingido rey Carlos.⁷⁷

Parece más difícil encontrar las similitudes o dependencias de los aspectos plásticos entre maestro y discípulo, que de estos aspectos conceptuales entre su arte y la forma de enfrentar la vida gremial, así como el tipo de relaciones sociales que creaban. Sin embargo es importante establecer, aunque sea brevemente, líneas generales sobre el estilo de Correa, para después relacionarlo y contrastarlo con el de Ibarra y con el de los Rodríguez Juárez, en tanto éstos fueron los segundos formadores del pintor de Nueva Galicia. Cabe la posibilidad de que Ibarra, como un pintor aventajado, se hubiera formado con Correa pero que mantuviera, hasta cierto punto, una independencia estilística personal, pero no existe manera de probarlo.

Juan Correa debió de hallarse en su apogeo plástico al momento de aceptar a Ibarra como aprendiz (tendría quizá cerca de 60 años). Aunque con seguridad ya había establecido un taller bien definido e identificado con características particulares, el pintor mulato participaba de un estilo que se desarrolló con plenitud a partir de la década de 1670. Aunque es común que a Correa se le asocie o compare (siempre en

⁷⁵ Ver principalmente: Marita Josefa Martínez del Río de Redo. "Dos biombos de tema profano", en Vargaslugo y Victoria (coords.). *Juan Correa...*, Repertorio pictórico, Tomo IV, pp. 453-467, Marita Martínez del Río de Redo. "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México: Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 133-145.

⁷⁶ Presenté estas ideas en una ponencia titulada: "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano" en el V *Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, Ciudad de México, 30 de enero de 2004, en prensa.

⁷⁷ *Idem*.

detrimento de Correa) con Cristóbal de Villalpando, la obra de otros pintores parece haber compartido también características con el mulato, como las de Rodríguez Carnero, Hipólito de Rioja, Echave y Rioja, Pedro Ramírez, y quizá las de Juan Sánchez Salmerón.

En aspectos formales se ha ligado a Correa con el taller de Antonio Rodríguez, pero tampoco son concluyentes los análisis al respecto. Al parecer los artífices un poco mayores que Correa, justamente de la edad de Rodríguez y Juan Sánchez Salmerón, hicieron evidente una serie de características plásticas que desarrollaron los pintores más jóvenes como él. En general, puede afirmarse que algunas de estas características de la pintura de finales del XVII y principios del XVIII, son: composiciones bien estructuradas ya en retícula, ya en diagonal; figuras humanas con poco interés en la verosimilitud anatómica (o dibujo anatómico), aunque en pequeños detalles con guiños de verismo; un fuerte valor de la línea (que no del dibujo) que proporciona contornos claros a los personajes y objetos; volúmenes obtenidos por matices suaves que no abarcan más allá de una figura, y efectos de profundidad logrados por el intercalado de luz-sombra-luz. El color en este periodo tiende a ser variado y contrastante, y en ocasiones tiene la función de generar emoción en las pinturas.⁷⁸

Es difícil definir el estilo personal de Juan Correa. Se ha supuesto que tuvo un amplio taller, habida cuenta de su enorme y desigual producción, pero hasta ahora no se ha hecho, o por lo menos publicado, un estudio plástico o formal (ni documental) de cuántos aprendices u oficiales pudo llegar a tener, ni de la división de las tareas entre los miembros del taller.⁷⁹ Estas circunstancias dificultan la tarea de pretender relacionar las características plásticas entre Correa e Ibarra, pero sin duda puede pensarse que el taller de Correa sancionó unas soluciones plásticas particulares que

⁷⁸ Algunos pintores añadieron toques personalísimos a su repertorio individual, como Cristóbal de Villalpando su vibrante y golpeada pincelada.

⁷⁹ Elisa Vargas Lugo planteó que, hasta 1994, se calculaban cerca de 400 pinturas firmadas y 40 atribuciones. De éstas, cerca de 60 lienzos los considera de su mano ("o al menos en ellos domina su oficio"), otros 50 le parecen con una fuerte intervención del taller pero de "buena calidad" mientras que el resto para ella, "son pinturas mediocres, producidas en su mayoría por los oficiales y aprendices". Elisa Vargas Lugo, "Juan Correa", *op. cit.*, p. 177. (En otras publicaciones estas cifras varían un poco) Además de las obras que se hayan sumado al catálogo de Correa desde entonces, creo que falta la argumentación extensa que explique más detalladamente los números dados por la investigadora. Quizá un estudio para Correa y Villalpando, como el que hizo Benito Navarrete para Francisco de Zurbarán, sería de mucha utilidad para entender los círculos de influencia del maestro en su taller o talleres vecinos.

consideró el estilo del maestro, y que a grandes rasgos, pueden ser comparadas con las obras de ambos pintores.⁸⁰

Al parecer Correa trabajó en todos los formatos, dimensiones y temas. Hay obras en que aparece sólo un personaje o dos, casi siempre frailes o santos, cuya intención es concentrar toda la atención en ellos, pero también hay muchas obras que presentan a las figuras principales rodeadas por múltiples personajes o entornos muy detallados, quizá hasta saturados. En efecto, parece que los detalles fueron importantes en su pintura, así como en piezas de grandes dimensiones se tendió a la multitud de elementos representados. Su colorido es generalmente variado y las capas pictóricas generan sensaciones de densidad, incluso atmosférica, dando la impresión de que sus personajes se ubican frente a un telón de fondo. Los cuerpos son frecuentemente desproporcionados, ya presentando un torso muy corto o muy largo respecto al largo de las piernas (en mayor medida quizá la primera opción). Los antebrazos tienden a presentar un abultamiento marcado después del estrechamiento del codo, y las manos, muchas veces abiertas, presentan una anchura muy particular en la base de la palma. Los rostros de sus figuras son puntiagudos en la barbilla de los hombres y muy redondeados en mujeres, ángeles y niños. En ambos casos los párpados son pesados. Las narices, muchas veces, son bulbosas en sus puntas.

Casi todas estas características de Correa serían olvidadas o descartadas por Ibarra en su madurez, como se verá en detalle más tarde. Por ello valdría la pena preguntarse si, como se ha supuesto por la lógica, se mantuvo como oficial en su taller hasta la muerte de Correa (1716), o si más bien ingresó antes al taller de los Rodríguez Juárez. Parece difícil que un pintor pudiera descartar, casi desterrar, lo aprendido y reproducido por cerca de 15 años, si se acepta que Ibarra entró a su taller en fechas tempranas de su llegada a México. Sería obvio pensar que como aprendiz avanzado u oficial, Ibarra hubiera tenido que haber sido uno de los responsables de las obras “de taller”, por lo menos en partes importantes de su ejecución, y que por ello fuera “copista” del estilo del maestro. Por otro lado, debería también cuestionarse la utilidad, para los Rodríguez Juárez, de contratar a un oficial que pintara en un estilo

⁸⁰ En su comentario a *La expulsión del paraíso* de Correa, custodiada en el Museo Nacional del Virreinato, para la exposición *Esplendores de 30 siglos*, Elisa Vargas Lugo señaló que el pintor había cambiado de estilo más o menos hacia 1680, siendo esa primera etapa más detallada, en tanto que la siguiente más enfocada a conseguir un efecto dinámico general. Elisa Vargas Lugo. “Comentario a la Expulsión del paraíso de Juan Correa”, en *México. Splendors of thirty centuries*, Italia: The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 338-339. Por su parte, Marcus Burke señaló que Correa tenía un estilo “...personal un tanto idiosincrático...”, pero no explica a qué se refiere. Marcus Burke. *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, Italia: Grupo Azabache, 1992, p. 105.

tan distinto (el cual estaban, conscientemente dejando atrás) o que tuvieran que reeducar.

Sin embargo, aunque muy pocas, pueden rastrearse algunas coincidencias entre las obras de ambos pintores mulatos, casi todas ellas quizá producto de la utilización de un mismo repertorio visual como base de sus obras, y que por lo tanto no tendría que ser por fuerza un factor dependiente de una relación de aprendiz-maestro. No obstante, me referiré en primera instancia a una característica compartida entre Correa e Ibarra, que no es resultado del uso de estampas: en mi opinión, ambos desarrollaron un tipo de expresividad gestual particular y que sí se relacionaría quizá con un sello personal que pasara de maestro a discípulo.

Me refiero en específico a que Correa se valió de un amplio repertorio de movimientos manuales, con alta carga expresiva, que concentra parte importante de la gestualidad de sus personajes, y que después sería retomado por Ibarra y llevado hasta otro nivel. En varias de sus mejores obras, Correa buscó dotar a las manos de sus figuras de una carga emotiva, y no solamente de una “función” práctica. Así, es común ver en esas obras que las manos guían la mirada, son el punto focal de atención, o presentan efectos de movimiento.⁸¹ El maestro mulato solía presentar, además de las dos manos con las palmas hacia el cielo en ademán de sorpresa o súplica, contraste entre ambas extremidades en una misma figura: una mano abierta y otra cerrada; y/o una mostrando la palma mientras otra el dorso; y/o una hacia arriba y la otra hacia abajo, así como también solía concentrar ambas en el pecho.

Aunque quizá sea difícil detectar una similitud entre los sistemas gestuales de Correa e Ibarra, este último pintor se valdría del mismo tipo de expresividad. La dificultad de reconocer el origen de este modelo, deriva de la gran diferencia con la que ambos artífices pintaron las manos. Correa con frecuencia las delineó de manera precisa (incluso utilizando un contorno negro o rojo oscuro); así como pintó sus palmas gruesas en su base, los dedos con falanges muy marcadas y terminaciones puntiagudas, o bien muy alargadas y huesudas. Ibarra, por su parte, pintó manos que tienden a ser alargadas, delgadas, y con los nudillos marcados más por sombras que por su forma abultada evidente, o bien sin marcas de la estructura ósea. No obstante

⁸¹ Con esto no quiero decir que otros pintores no utilizaran las manos de sus figuras para expresar sentimientos, sino que, además de los ademanes retóricos comunes, Correa, y luego Ibarra, las volvieron un punto expresivo que añadió juegos visuales, de composición y de emoción, a los repertorios epocales. Por ejemplo, aunque Villalpando pintó las manos de manera similar a Correa, por ejemplo en el abultamiento de las palmas o la delineación de los huesos, en un amplio número de sus obras “ocupo” las manos en tareas utilitarias, por ejemplo recogiendo un manto o cargando una vara, sin volverlas un punto de contraste o de transmisión sentimental. Villalpando, como dije ya, prefirió expresar por medio del color y de la pincelada.

las diferencias, en ambos casos las manos otorgan a las obras gran expresividad y juegos visuales de contraste. [Figuras 4 y 5]

Por otro lado, Ibarra parece haber usado algunos repertorios grabados también presentes en la obra de Correa, lo que quizá sea la causa de que algunos personajes o posturas pintados por ellos guarden similitudes. Por supuesto podría suponerse que un aprendiz heredaría composiciones y repertorios visuales del maestro, estampas o dibujos, así como modelos físicos y temáticos del taller. Pero tampoco puede afirmarse que dichas similitudes no fueran resultado de que los pintores compartieran una cultura visual, e incluso material (si se habla de las estampas disponibles en determinados momentos), lo que haría perfectamente posible que varios artífices llegaran a soluciones plásticas muy parecidas sin tener contacto directo entre ellos.

Como las dos posibilidades son factibles, me gustaría proporcionar algunos ejemplos de composiciones y acentos plásticos en que Correa e Ibarra tienen características comunes. Dentro de éstos, destaca, en mi opinión, la similitud que tienen algunas pinturas que representan a san José, santo que por lo general Correa pintó con el rostro fino y rasgos bien definidos, acompañado en varias ocasiones por su hijo pequeño.⁸² Así, en el *San José con el Niño* del Claustro de San Juan Bautista de Coyoacán, Correa logró figuras hermosas y de gran emotividad, ya por la cercanía que guardan los personajes que los lleva hasta el contacto de sus cabezas, ya por como el Niño toca con cariño la barba de su padre, buscando su mirada. [Figura 6]

José de Ibarra pintó una obra similar para la catedral de Puebla, aunque creo que en ella destacó un sentido simbólico diverso, ligado a la Eucaristía, por lo que el único elemento además de las figuras, es la vara florecida del padre, y las cartelas latinas que apuntan hacia dicho significado. [Figura 7] Mientras en la obra de Correa las figuras voltean a verse uno a otro, tendiendo al centro de la composición, en la de Ibarra san José tiene el rostro vuelto hacia el mismo lado que su hijo y ambos ven al espectador, por lo que la pieza resulta menos íntima. Las similitudes físicas entre los cuatro personajes son evidentes. En san José, el peinado y la caída del cabello son los mismos, las cejas bien arqueadas y definidas son muy parecidas, así como la forma de la cara e inclinación de la cabeza; en ambos la parte inferior del lóbulo de la oreja asoma entre el cabello. La vestimenta también es casi la misma, cambiando sólo la forma en que san José sostiene la vara, en Correa gruesa y pesada, por lo que quizá sea tomada con fuerza; mientras que en Ibarra es pequeña y está tomada con

⁸² Milagros Pichardo, Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria. "El patrono de la Nueva España". (Repertorio pictórico. Tomo IV, Segunda Parte), pp. 355-368.

los dedos. La mano que sostiene al Niño también es distinta entre ambas obras: Correa deja visibles los dedos que Ibarra oculta, en atención a un mayor naturalismo, pues sería imposible cargar a un niño de tal manera sin meterlos en la parte trasera de sus piernas. Aunque el Niño es también similar en cuanto a sus características físicas, varía más en su expresividad y posturas.

¿Será posible que Ibarra recordara la obra de Correa al pintar la suya, o se trata de dos piezas unidas sólo por el tema?, ¿o acaso podrían estar resueltas por medio de la copia de un mismo grabado? En este caso, parece ser que sí existe una fuente común, pues Cristóbal de Villalpando pintó una tela similar, hoy en el Museo del Carmen.⁸³ [Figura 8] En la obra de Villalpando, aunque en espejo, se repite la postura de los personajes representados por Correa, a excepción de las manos de las dos figuras, así como se desaparece el globo del Niño. Sin embargo, las similitudes físicas entre los santos o los niños no son tan evidentes, pues Villalpando acentuó el rostro puntiagudo en la barbilla del padre, así como la redondez de la cara del niño. De igual manera la expresividad tampoco es la misma, pues en esta obra los personajes no se alcanzan con la mirada. En las piezas de Correa e Ibarra se trasluce una especie de complicidad entre los personajes, mientras que en la de Villalpando parecen compartir una especie de tristeza vivida de forma personal. Lo cierto es que, aunque existiera una estampa que los tres pintores hubieran utilizado de manera independiente, las obras de los artífices mulatos parecen compartir más características entre ellas.

Correa realizó otras escenas de san José, en que la situación parece repetirse, pues Correa y Villalpando parece haberse valido de la misma estampa. El artífice mulato pintó, por lo menos en un par de ocasiones, el *Tránsito* del santo, en obras conservadas en una colección particular de la ciudad de México, y en el Museo Regional de Querétaro. [Figuras 9 y 10] Cristóbal de Villalpando también pintó la escena dos veces, [Figura 11] e Ibarra por lo menos una, en una lámina hoy en una colección particular de Guadalajara. Este último pintor, o bien varió más la pintura respecto a su fuente grabada, o bien se inspiró en otra. [Figura 12] Los cambios entre las anteriores y la de Ibarra, así como los procedimientos habituales del artífice, me hacen pensar que más bien adaptó una escena conocida por él, quizá un grabado, a un tipo de gestualidad e intención diferente.

⁸³ Al parecer Villalpando volvió a pintar el tema por lo menos dos veces más, pues se conservan otras obras con características similares, aunque con las figuras de cuerpo entero. La primera está en el Seminario Conciliar de México y en la Catedral de Cuahutitlán, Estado de México. Ver: Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. *Cristóbal de Villalpando, c. 1649-1714*, México; Fomento Cultural Banamex, 1997, Catálogos Núms. 13.2 y 14, pp. 364-365.

Correa, por su parte, varió bastante la representación del tema entre las dos pinturas. En la obra perteneciente a una colección particular, Jesús, como confesor que asiste a un moribundo, aparece en primer plano, al lado derecho de la escena muy cerca de su padre putativo, con quien entrelaza sus manos en un gesto de gran ternura. Del otro lado María, como en espejo, mira perturbada a su marido, y toca su corazón con ambas manos. Tras la cama del enfermo, una sirvienta ofrece la sopa, y dos ángeles presencian la escena, uno de ellos llevando la vara de José. Corona la imagen el Espíritu Santo, y un angelillo recoge un poco la cortina de la cama.

En su segunda pintura (del Museo Regional de Querétaro), Jesús sigue cerca de José, aproxima su mano a él, pero no las entrelazan, y, en cambio, abraza a su padre haciendo que sus cabezas se toquen. María, muy turbada, está situada en la misma posición que en la anterior, toca su corazón sólo con una mano, mientras la otra se extiende hacia el centro de la escena. Tras la Virgen, se sitúa un ángel, san Miguel, también triste, que lleva la vara florecida, mientras otro está al centro de la composición con unas ramas de lirios en una mano en tanto que con la otra apunta al cielo. El Espíritu Santo está también al centro, a la izquierda dos angelillos abrazados vuelan con una corona de flores, y a la derecha uno abre la cortina de la cama y sostiene una palma.

Por su parte Villalpando, en la obra hoy en una colección particular guatemalteca,⁸⁴ ha representado a Jesús y José de manera similar a esta última obra. El hijo pasa su brazo derecho por los hombros del padre, mientras la otra mano se recoge sobre su pecho, en tanto que José parece decir sus últimas palabras. Tras su cama está María, de pie, con los brazos cruzados y tras ella aparece un ángel, con las manos en oración. En el primer plano un ángel niño hace contrapunto a Jesús, llevando la vara y presentando la escena. A la derecha del mismo está una mesa, con las medicinas, y un ángel también niño parece moverlas.⁸⁵ Un Espíritu Santo rodeado de querubines, remata la obra. Como puede verse, las manos en la pintura de Villalpando no ayudan de manera tan clara a guiar la composición, y parecer menos expresivas, por ejemplo la de José que descansa en el lecho o la de la Virgen que se posa sobre su otra mano.

⁸⁴ La otra versión de Villalpando de la escena, forma parte de un pequeño ciclo de la vida del Santo, en el Museo Nacional del Virreinato. Esta obra se parece más a la segunda de Correa ya descrita, y es justo por presentar menos variantes, que no será utilizada en esta comparación.

⁸⁵ Al parecer la obra fue recortada, por lo que no se aprecia bien este ángel.

Ibarra quizá modificó aún más la escena. José aparece sentado en la orilla de la cama, recibiendo una cucharada de sopa, por lo que inclina su cuerpo al centro de la obra. Al lado derecho está una mesa con medicinas, y Jesús, al izquierdo, sosteniendo el plato servicialmente. María, tras la cama, se inclina para acercar la cuchara a su marido, bajo la cual lleva un trapo que parece evitar que ésta gotee. En un segundo plano aparecen dos ángeles, que quizá estén flotando mientras observan lo que sucede. Uno de ellos tiene los brazos en una posición muy similar al ángel central de la obra de Correa en Querétaro. En lugar de angelillos y Espíritu Santo, Ibarra representó tres querubines.

Una vez más parece que la gestualidad de la obra de Juan Correa es más intimista y afectiva que en la de Villalpando, quien de nuevo concentra su atención en la pincelada y el color. Villalpando presentó a sus personajes de manera más retórica, en tanto que Correa acentuó la afectividad en ciertos gestos, como el entrelazo de manos, o las expresiones del rostro de María. Ibarra, por su parte, le quita a Jesús el papel de confesor para situarlo como un hijo que atiende a su padre, y que comparte con la madre su perturbación (cambio inspirado quizá en los Evangelios apócrifos, en donde se habla de que María y Jesús fungieron como los enfermeros de José⁸⁶). Independiente a que esta variación de papeles se relacione también con una visión más intimista y familiar del arte del siglo XVIII, que permite que la obra se torne más cotidiana y sea en menor grado una escena ejemplar del bien morir, las modificaciones que Ibarra hace al dar a María el lugar de la criada con su tono anecdótico, o la manera en que enfatiza la tristeza de los rostros y la cercanía de los personajes, tienen, en mi opinión, un acento emotivo que puede rastrearse en la obra de Juan Correa.

Existen algunos otros ejemplos en los que Correa e Ibarra se valieron de modelos plásticos similares, o de los mismos grabados, y en los que quizá es posible descubrir ciertas coincidencias de énfasis afectivo o gestual en la representación. Sin embargo, se trata de casos en que es imposible afirmar que Ibarra siguió puntualmente a su maestro, o en los que incluso podría ser también factible relacionarlos con la obra de sus siguientes mentores: los Rodríguez Juárez.⁸⁷

⁸⁶ Agradezco a Gabriela Sánchez Reyes su asesoría sobre este asunto.

⁸⁷ Quizá el más interesante sea el caso de unas piezas de Correa en el claustro del convento franciscano de Cuernavaca (hoy la catedral), en que representó a *San Joaquín con la Virgen niña* y a *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. La segunda escena deriva de un grabado de Rubens, mientras que la primera parece una variación de éste tema. El *San Joaquín con la Virgen*, de manera curiosa, fue pintado también por Villalpando (en un lienzo que se resguarda en la Pinacoteca de la Profesa). Ibarra, por su parte, pintó un par de obras que en sus

Sigue siendo fácil pensar que Ibarra quizá ingresó al taller de Correa por una cuestión racial, y sostener que apenas puede detectarse su huella en la obra del discípulo, quién más bien siguió el derrotero plástico de los Rodríguez Juárez. Habría que plantear la posibilidad de que de cualquier manera la pintura del estilo de Villalpando y Correa se hubiese agotado, y que los pintores más jóvenes, desde sus propias habilidades, pudieran haber buscado una renovación artística. Pero creo que, aunque en elementos sutiles que tienen que ver con un modo difícil de cuantificar, Correa e Ibarra sí guardan una relación estrecha. La breve reflexión acerca de los elementos plásticos particulares relativos a la emotividad y la gestualidad, deberá ser ampliada cuando finalmente se revise por completo la obra de Correa, y contrastada con una visión general también de la plástica de los Rodríguez Juárez, para situar a Ibarra mejor entre sus tres maestros. Quede, por lo pronto, una propuesta de relación, en un sentido profundo, entre la obra de los pintores mulatos.

Así mismo, creo que es importante llevar los factores étnicos que quizá los unieron a una reflexión más amplia, en que se entrevea la dimensión social de sus maneras particulares de comportamiento. Si pudiera confirmarse, como propongo, que los Correa recurrieron a una serie de prácticas culturales ligadas a la búsqueda por mejorar sus condiciones sociales, que incluyeron el uso de escribanos, la creación de documentos, la solidaridad étnica y los discursos humanistas, sin duda creo que podrían relacionarse con la labor de José de Ibarra en su madurez. En este sentido, me parece que podría afirmarse que Juan Correa fungió como un modelo social para Ibarra, tanto en su ascenso de clase, como en sus comportamientos ante las autoridades, notarios, y otras instancias; que, a la postre, hicieron de ambos pintores figuras públicas entre sus correligionarios.

elementos formales se relacionan con dichas escenas, y que representan a *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña* y la *Sagrada familia* (pertenecientes al templo de Santa María la Redonda). Ibarra utilizó el grabado rubeniano de la educación de la virgen, pero lo mezcló con otra estampa del mismo maestro conocida como *Santa Ana, la virgen y el Niño*. Ibarra, por lo tanto, se alejó de las obras de Correa y Villalpando, pero sin perder la misma relación de similitud afectiva con las piezas de su maestro. Sin embargo, como Juan Rodríguez Juárez se valió del mismo grabado de Rubens sobre la educación de la Virgen para la creación de una pieza hoy en el Museo Regional de Guadalajara, en que agregó a las donantes, es imposible saber si fue su segundo maestro el que influyó en Ibarra.

Aparte de estas obras, merecen mención en un sentido similar, aquellas en que Correa e Ibarra pintaron del *Regreso de la huída a Egipto* (Correa en el Museo Regional de Querétaro e Ibarra en el Museo Nacional del Virreinato), así como a *Santa Rosa de Lima* (la obra de Correa en el santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco; y la de Ibarra en el hoy retablo de la Inmaculada Concepción, de la Catedral Mexicana).

1.2. La modernidad de la pintura de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez

Si los años en que Ibarra pudo haber pasado con Juan Correa son casi un misterio, aquéllos en que vivió al lado de los Rodríguez Juárez tampoco cuentan con una documentación clara que indique, en principio, sus lazos laborales, por lo que también es preciso realizar una interpretación inicial. Primero Nicolás, y luego Juan, fueron testigos en sus dos primeros matrimonios, en 1718 y 1719, lo que apunta de forma clara a que tenía un trato cercano con estos arífices. Hasta 1722, seis años después de la muerte de Correa, se firmó un documento que señala que el pintor de Nueva Galicia era “oficial” del mismo arte, y que los hermanos Rodríguez Juárez y demás miembros de una academia que tenían en la ciudad, le conferían a dicho oficial un poder para realizar, a nombre de todos, una serie de transacciones. Así, sólo a partir de entonces puede afirmarse con bases documentales que Ibarra trabajaba con los Rodríguez Juárez.⁸⁸ Sin embargo esta fecha no refiere al inicio de una relación laboral, pues los papeles demuestran que estos pintores académicos le tenían toda su confianza, incluso al grado de dejar que fuera Ibarra quien negociara, por el grupo entero, la realización de una obra importante, por lo que es de suponerse que lo conocían bien y de tiempo atrás.

No obstante, como dije ya, no se sabe a ciencia cierta cuándo, ni porqué, José de Ibarra buscó el cobijo, o su *modus vivendi*, en el taller de estos artífices. Se ha supuesto que a la muerte de Correa, en 1716, Ibarra debió buscar trabajo en el obrador de Juan Rodríguez Juárez, pues para entonces al parecer Nicolás ya era sacerdote y no tenía tienda pública.⁸⁹ Tal vez Ibarra no vio sentido en quedarse a trabajar de manera subsidiaria en el taller que quizá Juan Correa heredó a su hijo Miguel, pues es de creerse que su obrador pasaría por reformas importantes y que ya no era tan atractivo trabajar ahí. Si esto fue así, es posible que Ibarra buscara entonces ingresar a otro taller, por no contar con recursos para abrir el suyo propio.⁹⁰

Vale la pena volver a plantear una idea mencionada antes, pero que no fue desarrollada en su totalidad. Hacia 1716, suponiendo que Ibarra tuvo sólo como

⁸⁸ Se trata en realidad de dos poderes del mismo día. El primero lo dan Nicolás y Juan, y el segundo nueve artífices más, hecho en mi opinión indicativo de que la academia existía, pero, al carecer de cualquier tipo de identidad jurídica, en realidad sus miembros debían otorgar el poder como individuos. AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2577, fs. 221r-223v.

⁸⁹ Aparentemente Nicolás Rodríguez Juárez se volvió presbítero en la primera década del siglo XVIII, como señala Rogelio Ruiz Gomar, aunque algunos dicen que fue en la segunda. Guillermo Tovar de Teresa. “Nicolás Rodríguez Juárez”, en *Repertorio de artistas en México*, México: Grupo Financiero Bancomer, (Tomo III P-Z), 1997, p. 196.

⁹⁰ Se deduce, de referencias que Ibarra hizo en sus testamentos, que todavía en los años de 1718-1719 no contaba con dinero, ni siquiera para pagar arras en sus matrimonios.

maestro a Juan Correa y que después trabajó de oficial en su taller, Ibarra habría pasado cerca de 15 años a su lado. Pero, además de la dificultad ya señalada de pensar en una estadía tan larga en un taller que producía piezas tan distintas a las que más tarde distinguirían a Ibarra, es de apuntarse que por esas fechas también estaban ocurriendo cambios en la pintura, que en mi opinión podrían situarse desde finales del siglo XVII, y que quizá apresuraron su salida del taller de Correa, o que bien fueron la causa de que Ibarra mudara su estilo más tarde.⁹¹

Si bien parece cierto que parte de estos cambios plásticos que mudaron por completo la pintura ya en el siglo XVIII, pueden relacionarse con la subida al poder de los borbones en España, es muy difícil caracterizar cuándo, de qué manera llegaron, y como se asimilaron o produjeron. Dichos “cambios”, si bien aceptados por casi todos los autores que hablan de la pintura novohispana, no suelen enunciarse, ni analizarse en específico, ni ubicarlos temporalmente, por lo que es difícil valorarlos. En general se han señalado pinceladas más sueltas, menos importancia de la línea,⁹² colores menos contrastados y una paleta más reducida, así como una tendencia a la luminosidad pictórica y hacia un ideal de belleza suave, con tonos intimistas. Dichas características pueden constatarse con sólo ver la pintura, pero no se ha señalado porqué o cómo se relacionan con los borbones, ni cómo las nuevas influencias plásticas de pincelada o color pudieran haber llegado a la Nueva España, y tampoco se ha analizado si los nuevos derroteros, por ejemplo del retrato oficial de corte, se plasmaron en grabados que hubieran podido utilizarse aquí.⁹³

En pocas ocasiones se ha planteado que el cambio dinástico no influyó, o por lo menos no de manera inmediata, en la pintura novohispana. Clara Bargellini afirma, por ejemplo, que la iconografía de la pintura del siglo XVIII es una continuación de la de la centuria anterior, y que de la misma manera persisten las tendencias barrocas de “realismo” y “dramatismo”. La autora, sin embargo, concede que al transcurrir del siglo, se nota el conocimiento de las concepciones neoclásicas, y que el vocabulario rococó,

⁹¹ Rogelio Ruiz Gomar ha señalado que es a partir de 1720, año en que Juan Rodríguez Juárez firmó cuatro lienzos para el retablo del Divino Salvador del templo de La Profesa, que puede verse ya el rumbo que tomaría la pintura de los siguientes 60 años del siglo XVIII. Ruiz Gomar. “Unique Expressions...”, *op. cit.*, p. 70. Sin embargo, si bien esas obras presentan una especie de síntesis de los cambios, éstos se produjeron más lento, y por lo tanto, se empezaron a hacer evidentes años atrás. (El que los cambios fueron más graduales, es una idea que puede deducirse en otro texto del mismo autor, “El taller de los Juárez”, *op. cit.*, pp. 170-172.)

⁹² La mayoría de los autores hablan de una menor importancia del “dibujo”, o “dibujo más suelto”, o “flojo”, lo cual, en mi opinión, es una imprecisión, pues no se distingue en ese juicio a qué tipo de dibujo se refieren. Por ello, prefiero decir línea.

⁹³ Por supuesto se han señalado cambios ligados a los borbones, por ejemplo en la indumentaria, pero no en los recursos plásticos utilizados por los pintores.

que aligera la paleta y busca representar espacios abiertos, se generalizó. Para esta investigadora dichos cambios sólo requirieron de la llegada de unos pocos lienzos, libros, grabados y artículos de lujo, así como la respuesta a las nuevas comisiones que debían satisfacer los nuevos gustos.⁹⁴

En el mismo libro en que Bargellini señala estas ideas, Marcus Burke propone algunas prácticamente opuestas respecto de la mudanza en la pintura del siglo XVIII. Según este autor, dichos cambios fueron radicales a partir de 1700, en que se regresó, “enfáticamente”, a las “normas” europeas (mismas que no define). En su opinión, esto se relacionó con los nuevos patrocinios que se establecieron con el cambio dinástico, y a continuación plantea brevemente el difícil contexto histórico vivido en esos años. Sin embargo su breve reseña del momento no está exenta de problemas, pues menciona algunas fechas erróneas y afirma algunas ideas difíciles de sustentar.⁹⁵ Así, el investigador afirma una idea con la que no puedo más que estar en desacuerdo:

Serving at the time of the War of the Spanish Succession (1701-14, to 1721 in Spain itself), Spanish leaders throughout the Americas succeeded in maintaining the loyalty of each colony to the new Bourbon dynasty. In this context, the idiosyncratic expressions of a Creole nationalist spirit in the works of Correa and Villalpando from the 1680s and 1690s must have seemed almost dangerous, not to mention *démodé*, to a Bourbon Spanish official such as the Viceroy Duke of Linares. Not surprisingly, Linares's patronage was given to Juan Rodríguez Juárez, a painter who worked entirely within European norms.⁹⁶

Para contrastar estas ideas acerca del “peligro” que debió parecer la obra de Correa y Villalpando, sólo falta pensar en que, cuando la Catedral juró al príncipe de Asturias, hijo de Felipe V, en 1710, contrató a Juan Correa para realizar su retrato. [Figura 13] Aunque dicho retrato de Luís Fernando de Borbón recuerda un poco

⁹⁴ Clara Bargellini. “Painting in Colonial Latin America”, en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (dirs.), *The Arts in Latin America 1492-1820*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art/ Antiquo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México/ Los Angeles County Museum of Art, 2006, pp. 331-332.

⁹⁵ Marcus Burke. “The Parallel Course of Latin American and European Art in the Viceregal Era”, en *The Arts in Latin America 1492-1820*, *op. cit.*, pp. 79-80. Me refiero a su afirmación de que dados los problemas causados por la Guerra de Sucesión, se cuidó de manera especial que los virreinos se mantuvieran leales, pues la economía de la Península estaba estancada, cuando ya se encontraba en un proceso de recuperación. Por esta supuesta recesión, Burke opina que los virreinos, en ese momento boyantes, eran la esperanza del rey para ganar la guerra, lo cual también es impreciso ya que mientras Nueva España estaba en efecto en pleno apogeo, el virreinato del Perú ya no. Por otro lado, la plata americana no fue la causa de la victoria de Felipe V. Así mismo Burke señala que esta guerra duró en España hasta 1721, cuando la paz fue firmada en 1713, y la última zona levantada, Barcelona, cayó en 1714. Por último, el autor da entender que el duque de Linares fue uno de los oficiales borbones a los que les tocó afianzar la lealtad con el rey, cuando Felipe V fue jurado por el conde de Moctezuma, y la consolidación de la aceptación de la monarquía fue trabajo del duque de Alburquerque. Linares recibió el poder, en 1711, con la Nueva España en completa paz.

⁹⁶ *Ibid.*

aquellos de Carlos II en el salón de los espejos pintados por Carreño y por lo tanto se relaciona con una continuidad formal con la simbología del poder de los Austrias, el modelo de Carreño ya presentaba innovaciones respecto a la pintura velazqueña de la medianía del siglo XVII, al incluir un espacio que en sí mismo era símbolo del poder regio. Además, en el contexto novohispano, este retrato de aparato ubicado en un espacio de poder pareciera haber estado en plena vigencia, si es verdad como he supuesto, que Juan Rodríguez Juárez se basó en él para el retrato de la jura del rey Felipe V, hacia 1701, del que a continuación hablaré. En mi opinión dicho retrato es un lienzo que se conserva en el Museo de Chapultepec atribuido a Francisco Martínez, y en el que el monarca aparece vestido aún a la austriaca, con golilla y vestido de negro, lo que contrasta con el retrato de Correa, en su mayoría en encarnado.⁹⁷ [Figura 14] Correa vistió además al príncipe ya totalmente a la francesa, en específico con su traje militar, quizá en alusión a las campañas que a la postre lograrían expulsar a los ejércitos extranjeros de la Península en el mismo año de 1710.⁹⁸

Así, en tanto no existan estudios que revisen estas cuestiones de manera profunda, es difícil ubicar cronológicamente el cambio de gusto, y que éste se diera a partir de las primeras décadas del siglo XVIII por influencias externas de manera inmediata.⁹⁹ Algunos indicios señalan incluso que en la Monarquía Hispánica se vivieron cambios profundos desde un par de décadas antes, en parte por una apertura que comenzó a sentirse en economía (al proponerse las primeras modificaciones al sistema comercial, por ejemplo); en la política (al surgir dentro del aparato burocrático

⁹⁷ Aunque en la relación de la jura no se describe a cabalidad el retrato, sí se dice que el rey vestía golilla "a la austriaca" y que su autor fue Juan Rodríguez Juárez. De ser esta la pieza de Juan, incluso podría cuestionarse la supuesta total adhesión del pintor a los borbones y su estética, que menciona Burke. Gabriel Mendieta Rebollo, *Sumptuoso festivo real aparato, en que explica su lealtad la siempre Noble, Illustre Imperial, y Regia Ciudad de Mexico, Metrópoli de la América, y Corte de su Nueva-España. En la aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano príncipe. D. Philipo Quinto su catholico dueño Rey de las Españas, Emperador de las Yndias (que Dios guarde, quanto la Christiandad ha menester) executada lunes 4 de abril del año de 1701 por D. Miguel de la Cueva, Luna y Arellano, Alférez Mayor en Turno Annual de Mexico, assistida de su Real Audiencia, y Tribunales. Autorizada por el Exmo Sr. D. Joseph Sarmiento, Valladares, Cavallero del Orden de Santiago, Conde Moctezuma, y de Tula, Vis-Conde de Ylucan, Señor de Monte-Rozano de la Pessa, Alguacil Mayor propietario de la Inquisicion Mex [sic] Vi-rey, Governador y Capitan General de la Nueva- España, y Presidente de su Real Audiencia*, México: Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701.

⁹⁸ Existe un retrato en la Catedral metropolitana, firmado por Nicolás Rodríguez Juárez, que representa a Felipe V con armadura, tal vez de la misma época que la citada obra de Correa. Para el ambiente de la Sucesión, ver Escamilla, *op. cit.*

⁹⁹ En España si hay algunos textos que intentan estudiar de manera puntual, los cambios en las artes a partir de la llegada de los borbones. Ver por ejemplo: Yves Botinaux, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986; y José Miguel Morán Turina, *La imagen de Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990.

imperial un fuerte grupo abierto a los cambios identificado desde antes de 1700 con Francia); o científicos y filosóficos (con las renovaciones del movimiento *novator*).

Hay que recordar que para Europa, el siglo XVIII también se vivió como una época de cambios muy importantes que se dieron, por supuesto, desde unas décadas antes, y se difundieron rápida y ampliamente. Como parte éstos, la sensibilidad varió profundamente, de la mano de la religiosidad. Como ha señalado Paul Hazard en varios de sus textos, la invención del concepto de felicidad y el nacimiento de la crítica universal, chocaron eventualmente con la religión, que sufrió ataques y defensas radicales, y que por ello fue humanizándose, incorporando a su discurso elementos de ese mundo en el que podía disfrutarse el momento en vez de sólo esperar la gloria después de una vida de sufrimiento en la tierra.¹⁰⁰ La dulzura empezó a suplir, incluso en el discurso religioso, al dolor, y se llegó a cuestionar porqué buscar una fe en un Cristo sufriente. Era lógico, entonces, desarrollar una nueva imagen religiosa, que si bien no podía desprenderse del dolor y el sufrimiento de Jesús, podía, por lo menos, volverlo a él, María y los santos, más humanos, comprensibles, empáticos. Para ello, por ejemplo, se incorporaron pasajes íntimos en los que pudiera verse también algo de la nueva felicidad, o se expresaron las pasiones humanas dónde antes sólo había experiencias místicas.

Se ha llegado incluso a plantear que existió una sensibilidad religiosa rococó que se sancionó en el siglo XVIII. Fernando Rodríguez de la Flor ha estudiado el caso de las canonizaciones de Estanislao de Kotska y Luis Gonzaga, los santos estudiantes jesuitas, como un hecho significativo de este cambio religioso que en ese momento (finales de 1726) se consagró: en vez de seguirse un modelo hagiográfico contrarreformista que enalteciera las grandes vidas y grandes sufrimientos, se santificaba a dos jóvenes pubertos, casi niños, sin las hazañas heroicas o grandes martirios, como era común hasta entonces.¹⁰¹ Con ello cambiaban los valores de virtud (y también de vicio), y se aceptaban nuevas formas de entender la entrega a Dios. Las fiestas de consagración a estos santos, según el autor:

...suponen un cambio de sesgo que introduce en la pesada y gran maquinaria hagiográfica una nueva dimensión lúdica, que disuelve por medio de la risa y el gesto de cierta irrespetuosidad y hasta franca alegría (patrimonio declarado de la

¹⁰⁰ Paul Hazard. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1985, (Alianza universidad 434). El autor dedica un capítulo entero a la crítica, otro a la felicidad y uno más al "Dios de los cristianos, procesado", pero en otras partes de su libro analiza también los cambios que sufrió la religiosidad, en particular el cristianismo, durante la centuria.

¹⁰¹ Fernando R. de la Flor. "La 'fabrica' de los nuevos santos: el proyecto hagiográfico jesuita a la altura de 1730", en Pablo Fernández Albaladejo. *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid: Marcial Pons Historia/ Universidad Autónoma de Madrid/ Universitat d'Alacant/ Casa de Velázquez, 2006, pp. 215-235.

juventud), lo que era hasta allí el gran metarrelato trágico de la historiografía católica, que había “fabricado” sus santos hasta entonces con la materia prima de la tristeza y el dolor heroico.¹⁰²

En mi opinión, además de estos modelos jesuíticos consagrados, también se había generado una cierta feminización devocional al incluirse cada vez más imágenes y escenas que involucraban momentos de la infancia la Virgen, su ternura maternal, Jesús niño, o la inocente paternidad de José, en aumento desde la segunda mitad del siglo XVII. Pienso por ejemplo en la imaginería de Zurbarán y Murillo, en la que abundan escenas de la vida íntima de María y Jesús infantes, que se han identificado como seguidoras de modelos en estampas tanto flamencas como italianas.¹⁰³ Incluso la imagen de Ibarra del *Tránsito de san José*, mencionada antes, sería una prueba de este cambio de modelo de religiosidad, pues representa antes la imagen de drama familiar que un discurso ejemplarizante.

Aún así, el tránsito cambiante entre el siglo XVII y el XVIII y su consecuencia para las artes debe ser estudiado para poder reflexionar y proponer su cronología, rumbos y adaptaciones. Defendiendo la idea de las causas complejas, me parece lógico suponer que para que se diera una mudanza artística del orden en que se dio, por fuerza debía haber un grupo importante de artífices abiertos a la experimentación pictórica, así como uno de clientes que también pedían innovación; que de igual forma, existieron vías múltiples que facilitaron la introducción de nuevos modelos que se sumaron a los repertorios tradicionales de los pintores novohispanos, no sólo plásticos, sino también teóricos. Quizá la situación económica de la Nueva España también haya influido (esto ya lo proponía Toussaint pero en un razonamiento negativo que lo hacía casi afirmar que la bonanza económica era la causante de la decadencia pictórica), pues en efecto se renovaron templos, altares y casas de manera muy importante, precisando entonces de la labor de los artífices del pincel. A la postre esta bonanza económica traería como consecuencia la moda de los retablos arquitectónicos y escultóricos, en que la pintura varió su relación con ellos. Así mismo las condiciones del grupo de pintores y de su vida corporativa, también influirían en esta situación. Estas causas múltiples, por supuesto, fueron dándose de manera compleja e interrelacionada, y por lo tanto, de forma progresiva.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 231-232.

¹⁰³ Por ejemplo Benito Navarrete ha identificado la derivación de algunas de sus Vírgenes niña leyendo de estampas tomadas de Anton Wiericx, así como las formulaciones de Murillo de san Juanito y Jesús niños de Guido Reni. Benito Navarrete Prieto. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 249, 290.

En mi opinión la pintura comenzó, como he expresado en otro lugar, a cambiar **gradualmente** desde de la reforma del gremio, esto es, a partir de 1681-1687. Además de que en la nuevas ordenanzas se reconoce una voluntad innovadora, creo que los pintores desde entonces asumieron ciertas directrices que poco a poco fueron volviéndose más patentes, relacionadas con la composición, el dibujo, y la pintura con bases matemáticas.¹⁰⁴ Aunque no me concentraré en las últimas décadas del siglo XVII, creo que, en efecto, el apogeo de Villalpando y Correa, así como la época de formación de los artistas que justo serían los adalides del cambio propiamente dieciochesco, deben verse como fueron, esto es, como fenómenos paralelos, que compartieron una misma base de espíritu renovador.

Por un lado los artistas en la plenitud de la edad, como Correa y Villalpando, debieron parte de su éxito a la renovación de sus herramientas plásticas: su innovadora visión de magnificencia, su uso exacerbado de la variación cromática, y su flexibilidad (hasta eclecticismo) en la influencia de sus fuentes visuales, lo que implica que estaban abiertos a seguir cambiando o experimentando.¹⁰⁵ Por otra, los pintores más noveles seguro se beneficiaron de los aprendizajes plásticos de éstos, así como de su experimentación y apertura, añadiendo sus propios impulsos y creatividad a dicho torrente artístico. No debe olvidarse que Correa y Villalpando, por ejemplo, fueron cabeza del gremio muchas veces, y que por ello el trato con artífices como Juan y Nicolás Rodríguez Juárez debió ser bastante cotidiano, primero de mayores a menores, pero luego de colegas.¹⁰⁶

Por otro lado, el sistema de trabajo de los talleres de pintura y otras artes favoreció, en la Nueva España, que los comitentes eligieran a varios artífices para hacer obras de gran envergadura, o que encargaran piezas que se realizaban en paralelo a las de otros artífices, por lo que en muchas ocasiones se dieron patrocinios compartidos, o ejecuciones simultáneas de varios artistas en un mismo proyecto. Por lo tanto era moneda corriente el hecho de que los pintores trabajaran en equipo. Me refiero, por ejemplo, a cuando se realizaba la remodelación de un templo, o una casa

¹⁰⁴ Para la cuestión de las reformas del gremio, véase Ruiz Gomar. "El gremio y la cofradía...", en *Juan Correa..., op. cit.*, (Cuerpo de documentos, Tomo III), pp. 205-222. Para un interpretación del cambio gremial, ver: Mues, *La libertad del pincel..., op. cit.*, capítulo III. Por bases matemáticas me refiero a nuevas concepciones en la representación de escala y perspectiva, principalmente.

¹⁰⁵ En ocasiones se ha supuesto que Correa repitió más una fórmula que le había funcionado y que experimentó menos que Villalpando. Sin negar que esto pueda ser así, creo importante señalar que el pintor mulato tiene algunas obras de una excelente calidad, casi sorprendentes, que rompen con el esquema de una producción más en masa de su taller.

¹⁰⁶ Más aun si se confirmara que Juan Correa fue discípulo de Antonio Rodríguez, padre de los hermanos Rodríguez Juárez.

noble. El arquitecto trabajaría terminando una capilla, el ensamblador o escultor el retablo, el pintor la obra pictórica de la escultura y en algunos casos las pinturas del retablo o que adornaban las paredes, mientras el dorador daba el toque áureo al retablo. Así, cuando se hacía una capilla o un gran retablo, podían trabajar distintos artistas en conjunción y por varios años, hasta lograr una obra adecuada para ella.

Al parecer fue hacia finales del siglo XVII, o quizá hasta el propio siglo XVIII, cuando se fortalecieron las relaciones de determinados artífices con clientes importantes (relaciones clientelares), que a la postre permitirían vínculos estrechos como el de Miguel Cabrera con el arzobispo Rubio y Salinas como su pintor de cámara. Sin embargo, aún en el XVIII, siguieron dándose múltiples oportunidades para que los artífices unieran sus fuerzas, o incluso podría pensarse que las realidades cotidianas de la vida corporativa de la Nueva España, favorecieron los trabajos grupales, las luchas conjuntas y las agrupaciones, aunque esta estructura sí permitió figuras de liderazgo de alguno o algunos de sus miembros. Cuando propongo que se hacían trabajos grupales me refiero tanto al ejemplo de la hechura de un retablo señalada arriba, como a otras obras en las que un taller terminó manejando un encargo mayor al contratar artífices de otras ramas, o bien cuando talleres distintos realizaron partes diferentes de una obra. Además, por lo menos hay algunos ejemplos del siglo XVIII como la entrada de Casafuerte citada ya, o la pira de Luis I, en que distintos talleres de pintura se unieron para pujar por una misma obra, en vez de presentarse los distintos maestros de cada taller y competir por ella.

Uno de esos líderes que impulsaron a otros artífices, fue Cristóbal de Villalpando, como veedor, alcalde y renovador plástico. Además, debido en gran medida a su enorme calidad artística, que lo hizo un artista excepcional, creo que los cambios pictóricos de finales del siglo XVII y principios del XVIII, pueden percibirse con más facilidad en el desarrollo pictórico de su obra, en especial a partir de 1700. Pero quizá también dicha facilidad se deba, por lo menos en parte, a la finura del estudio en torno a su obra coordinado por Juana Gutiérrez Haces.¹⁰⁷ En él se reunió un grupo importantísimo de piezas y por medio de aquellas fechadas se intentó darle al conjunto un orden cronológico, resaltando por lo tanto, los cambios plásticos ligados a momentos particulares de creación.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. *Cristóbal de Villalpando. 1649-1714*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997.

¹⁰⁸ Además, ya que el catálogo presenta fichas comentadas de una porción muy grande de obras, e imágenes de muy buena calidad y a color, permite que sus lectores puedan corroborar más fácil los juicios de sus autores e incluso se formen uno propio. Así mismo quisiera señalar el catálogo de José Juárez, igualmente importante y revelador. Sería de esperarse que en el

Así, para su etapa final los investigadores que estudiaron su desarrollo plástico, apuntaron variaciones importantes. Si bien no necesariamente estoy de acuerdo con la totalidad de las observaciones y dataciones que propusieron para algunas obras, sí creo que caracterizaron de manera clara la mayor parte de los cambios del pintor, y que algunos de ellos se relacionan con la pintura posterior. Por ejemplo, señalan que en su último período, “Se soltó todavía más en el manejo de los pinceles, que le servían para dibujar y colorear al mismo tiempo; de ahí el descuido en los contornos”,¹⁰⁹ característica que en mi opinión tiene que ver con un cambio, ya señalado, del valor de la línea a favor del color. Ya entrado el siglo XVIII los artífices prefirieron colorear que delinear, y aunque el efecto de Villalpando muchas veces fue determinado por una pincelada vibrante que no fue una directriz tomada al pie de la letra por los pintores posteriores, sí puede decirse que su uso del color para determinar figuras o volúmenes, fue una característica continuada en dicha centuria.

Adelante los autores indican que Villalpando alargó las figuras y complicó sus posturas, al punto de ver en él un “neomanierismo”. Si bien no comulgo con esta denominación,¹¹⁰ creo que sí es posible señalar que en la obra del pintor se percibe una exacerbación de la expresión gestual corporal de sus personajes, que en efecto, en algunas figuras produce estilización. Sin embargo, atendiendo sólo a las obras fechadas de este último periodo, no encuentro que el alargamiento haya sido la característica principal de su cambio estilístico, y casi por el contrario creo que podría percibirse un interés por el dibujo anatómico (que no siempre un buen manejo de él).¹¹¹ Tanto el estudio de la gestualidad como el interés por el naturalismo, me parecen tener una continuación con la pintura posterior.

futuro se siguieran formatos parecidos para presentar otros catálogos de pintores novohispanos. Nelly Sigaut. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, Julio-noviembre, 2002.

¹⁰⁹ Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁰ En primer lugar, y siendo brevísima para no llevar la idea a otro terreno, no estoy de acuerdo en utilizar las nomenclaturas de los estilos en la pintura novohispana. En segundo, soy de la idea de que el manierismo fue en sólo un fenómeno italiano del siglo XVI, por lo que llevarlo a la Nueva España de principios del siglo XVIII, aunque sea en neologismo, no me parece claro.

¹¹¹ Por ejemplo, en su *Cuadro de ánimas* [sic] de 1708, las figuras celestiales se presentan tan alargadas como solía hacer Villalpando, esto es, exagerando casi siempre el largo de los muslos. Por el contrario, las ánimas, por ser sólo bustos casi en su totalidad, presentan una estilización en sus torsos, lo que también podría deberse a una intención de destacar su naturaleza. En ellas puede percibirse un interés por la representación de la musculatura, que si bien no es todavía naturalista, sí es indicativo de un cambio (por ejemplo, al representar los senos de las mujeres). El arcángel Miguel, al centro de la escena, más que alargado parece de nueva cuenta híbrido, pues las piernas son muy cortas para su torso. Una vez más y como he

Los investigadores también mencionan que “Especialmente en la experimentación con los espacios, podemos hablar de un desarrollo respecto a su obra anterior”,¹¹² y por último, señalan que en algunas obras, puede notarse “...el mayor desarrollo en profundidad de las composiciones [...] y la utilización del color y la luz para modelar, que son característicos del estilo de su plena madurez”.¹¹³ Creo que ambas ideas están en plena consonancia y tienen que ver con una intención por generar volúmenes y profundidades, efectos que precisan un cambio en la representación de la luz y de la línea. Una vez más, creo que dichas características fueron continuadas, de manera muy precisa y generalizada, en la pintura del siglo XVIII.

En cuanto a otros aspectos de los cambios que pueden percibirse en la pintura del siglo XVIII, me parece importante mencionar la situación de la corporación gremial. Reformado el gremio, esta organización cumplió con su papel de protectora de los intereses grupales, por lo que se abocó a llevar una serie de pleitos en contra de algunos artífices que pretendieron acaparar el trabajo de la pintura o el dorado, sin contratar a los especialistas agremiados. Dichos pleitos apenas han comenzado a estudiarse, pero es de señalarse que en 1703 los escultores reformaron su gremio, según ellos mismos dijeron, a imagen del de los pintores, tal vez por estos mismos conflictos.¹¹⁴

Por la poca información del gremio, no queda claro aún cuántos maestros de pintor había en la corporación, si existían diferencias cualitativas e incluso cuantitativas entre maestros, o cuántos tenían aprendices y oficiales, y en qué número. Estos datos serían de gran utilidad para comenzar a determinar los modelos de la organización del trabajo de estos pintores, y si estos influyeron en los cambios plásticos, pues supongo, por ejemplo, que los artífices que experimentaron nuevas herramientas plásticas trabajaron de forma más personal en sus obras, y que por lo tanto sus aprendices u

dicho en otra ocasión, creo que en la obra de Villalpando como en la de otros pintores virreinales, hay, más que sólo un problema de proporciones corporales, un problema por la combinación de distintas escalas para las figuras.

¹¹² Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles..., *op. cit.*, p. 113.

¹¹³ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁴ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura, UNAM, docs. 631-632 (revisados en microfilme siguiendo la numeración de Justino Fernández). De ahora en adelante AAASC. Justino Fernández. Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1800, México: UNAM/ IIE, 1968. La investigadora norteamericana Susan Deans-Smith ha analizado parte de esta documentación, así como otros archivos, haciendo una interpretación muy interesante del proceso gremial de los pintores. Ver: Susan Deans-Smith. "This Noble and Illustrious Art": Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City." In *Mexican Soundings: Essays In Honor of David A. Brading*, eds., Susan Deans-Smith and Eric Van Young (London: Brookings Institute Press, 2007), pp. 67-98.

oficiales debieron intervenir en las piezas cuando ya estaban tomadas las nuevas directrices. Sin embargo, la desigualdad entre los miembros del gremio puede percibirse en un documento no artístico, pero en el que se mencionan, en apariencia, a todos los maestros (y al parecer oficiales) de la corporación en 1704. Entonces los pintores se vieron forzados a participar, junto con todos los gremios, en una aportación “graciosa” para la causa borbónica de la Guerra de Sucesión, quedando registrados junto con los doradores y entre los cereros y los tintoreros.¹¹⁵

En primer lugar salta a la vista que a los oficiales del virrey, el corregidor y sus ayudantes, a quienes se encomendó la tarea de recolectar el dinero, no les quedaba clara (o no les importaba) la composición y la diferenciación entre las tareas que agrupaba el gremio. Así, al principio del documento se señala que los ahí reunidos formaban el “gremio de pintores”, pero cuando pasaron revista a sus miembros, fueron señalados como “doradores oficiales con tienda”. Adelante, cuando se levantó el acta de la donación, regresaron al nombre genérico de “pintores”, y, ya en el listado con la aportación personal de cada uno, una supuesta mayoría se trataba de “oficiales con tienda”, sin especificar de qué oficio.¹¹⁶ Además el documento permite ver claras diferencias entre los miembros del gremio, pues al lado de los artífices más reconocidos que solieron aportar entre dos y cuatro pesos (Juan Rodríguez Juárez se distinguió por mucho al donar 10 pesos, quizá por haber sido el pintor del retrato de la jura de Felipe V en 1701), aparecen artífices que hoy son desconocidos por completo, y que remiten al parecer a personas sujetas a una jerarquía social más baja, como José López “el cojo”, Bernabé “el de San Pablo”, Lorenzo “el que trabaja con Arellano” o José, “el que vive en Santa María”, quienes donaron cada uno un peso.¹¹⁷

Me parece interesante también señalar que los miembros del gremio de pintores y doradores, como he dicho, al parecer entre maestros y oficiales, eran 59. En

¹¹⁵ Mues, *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, Anexo 6, pp. 393-396.

¹¹⁶ En la lista con las aportaciones se mencionan primero a varios artífices que sin duda son pintores, como Cristóbal de Villalpando (a la cabeza), Nicolás Rodríguez o Juan Correa. Sin embargo, después una nota al margen señala como doradores sólo a tres personas: Simón de Espinoza, José de los Reyes y Diego Velasco. A continuación, otra vez al margen, una nota indica “Oficiales con tienda”, tras la cual, aparece una lista mucho mayor en donde también parece haber artistas que ya serían maestros para ese año. Por lo tanto, no queda claro a qué se referían los funcionarios con el señalamiento de “oficiales con tienda”.

¹¹⁷ Diego Velasco, señalado entre los doradores, donó sólo dos reales, al igual que Diego Campoverde, entre los oficiales con tienda. En total aparecen listadas 59 personas, y la aportación mayor fue la ya señalada de “Juan Juárez”, correspondiente a 10 pesos. La siguiente cantidad fue de cuatro pesos, dada por cuatro personas; Nicolás Rodríguez dio tres; once más, dieron dos pesos (entre ellos, Villalpando, Antonio de Torres, Miguel González “el conchero” y Juan de Miranda). El resto, a excepción de los señalados que donaron dos reales, dieron cada uno un peso.

contraste, los arquitectos, quizá sólo maestros, eran 14,¹¹⁸ mientras los escultores y entalladores 9, también quizá sólo maestros.¹¹⁹ Estos últimos se habían reagrupado sólo un año antes, por lo que quizá eran pocos, pero vale la pena señalar que se enlistaron 42 carpinteros, suma más similar a la de los pintores y doradores.

Aunque no he podido determinar con exactitud cuándo el gremio perdió su vigencia para los pintores (al dejar de nombrarse funcionarios del mismo y realizarse exámenes), parece ser que la fecha podría adelantarse hasta el final de la primera década del siglo. Curiosamente, los doradores siguieron reunidos y llevando a cabo pleitos en defensa de su oficio por lo menos hasta 1717, documentos en los que los pintores ya no parecen formar parte de la mancuerna gremial tradicional.¹²⁰ Quiza, como he propuesto ya en otro lado, la defensa de la liberalidad de los pintores, así como sus innovaciones plásticas y sus aspiraciones, contribuyeron para que los artífices del pincel vieran poco atractivo el asociarse a través de una institución con los doradores, y buscaran nuevas formas de asociación artística más afines a sus causas.¹²¹

De nuevo parece que la transición pictórica abarcó una amplia gama de las actividades de los artífices, pues al tiempo que experimentaban en sus lienzos con nuevas formas de representación, se transformaban las relaciones corporativas. Al parecer también a principios del siglo XVIII comenzaron a cambiar ciertas condiciones de los patrocinios artísticos, que permitieron una apertura en la temática: se realizaron cada vez más retratos, tanto individuales como grupales, se pintaron más escenas de vida cotidiana o vistas, y se inventó el género de las castas (1709/1711). Estos nuevos motivos, de la mano de ciertas modificaciones a las soluciones iconográficas

¹¹⁸ Phelipe de Roa, Diego Rodriguez, Juan de Peralta, Nicolas de Meza, Diego Martin de Herrera, Diego Mexia, Marcos Antonio [Sobraria], Diego de los Santos de Avila, Antonio Jiron, Manuel Martin de Herrera, [Juan] Antonio de la Cruz, Pedro de Arrieta, Pheliziano [Cavello], Antonio de Rodas, Joachin Rendon.

¹¹⁹ Juan de Rojas (que en otra parte aparece como Manuel de Rojas), Don Manuel de Nava (que a su vez aparece adelante como Juan de Nava), Juan Rodríguez de Santiago, Andrés de la Roa, Pedro Maldonado (el del retablo), Antonio de Roa, Salvador de Ocampo, Gregorio Godoy y Tomás Juárez.

¹²⁰ AAASC, docs. 631-632.

¹²¹ Recientemente se estudió un pleito, en la ciudad de Puebla, que parece hacer eco de esta separación de los pintores y doradores años más tarde, hacia 1754. Se trata de unos documentos por los cuales dos entalladores indígenas caciques, piden al virrey que se reconozca su privilegio de no examinarse en el gremio de carpinteros, y a la postre, que por ser su arte "liberal y noble" a diferencia de la "mecánica" de los carpinteros, se les apruebe la creación de un nuevo gremio, en el que también estaban los doradores. José María Lorenzo Macías. "De mecánico a liberal. La creación del gremio de "las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar" en la ciudad de Puebla", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México: INAH, 2006, (Número 6), p. 42.

tradicionales, se fueron afianzando a lo largo del siglo XVIII, cuando también cambió la relación entre la pintura y la retablistica.

Así, la formación y posterior consolidación de los talleres de Nicolás Rodríguez Juárez, y su hermano Juan, o de su primo Antonio de Torres, sucedieron más o menos al tiempo que la extinción de los maestros mayores (Sánchez Salmerón había muerto desde 1697, Hipólito de Rioja murió en 1702, Juan Tinoco en 1703, Villalpando en 1714 y Correa en 1716), facilitando quizá que se diera el cambio corporativo del gremio a las academias. Por ello no sorprende que en fecha tan temprana como 1722, se mencionara a los hermanos Rodríguez Juárez como cabeza de los pintores, ya no como funcionarios gremiales, sino como “correctores” de la academia que tenían en la ciudad.¹²²

Pero como ha señalado ya Rogelio Ruiz Gomar, en este cambio plástico, los hermanos Rodríguez Juárez no actuaron solos. La obra de varios artífices, algunos de ellos todavía muy poco conocidos y quizá venidos de la Península, como el padre Manuel y Juan Francisco de Aguilera,¹²³ muestran incluso que quizá fueran ellos los verdaderos impulsores de dichos cambios.¹²⁴ Lo cierto es que sus pinturas, así como las de Antonio de Torres y Francisco Martínez,¹²⁵ presentan un panorama variado y rico en el que se promovieron las innovaciones, que por supuesto serían las directrices del desarrollo pictórico.

I.2.1. La cómoda oficialidad.

¹²² Respecto a los talleres artísticos, habría que sumar el de los Arellano, del que todavía se carece de información concluyente. Aparentemente el segundo Arellano, Manuel, murió a finales de 1722, pero no firmó el documento de la academia de 1722, realizado en septiembre. Traté el problema de la academia en *La libertad del pincel*, ya citado, y será motivo de reflexión en capítulos posteriores. Ver: Davayane Amaro. “Los pintores Arellano en el Museo de la Basílica de Guadalupe”, en *Boletín guadalupano*, México: Basílica de Guadalupe, Año III, Núm. 45, septiembre 2004. Consultado en:

<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/cultura/arellano.htm>

¹²³ Es muy importante recordar que este artista firmó el poder que le dieron a Ibarra los pintores de la academia comandada por los Rodríguez Juárez, lo que no quiere decir que él “estudiara” en dicha academia, ni que fue depositario de las enseñanzas de los hermanos, sino que participó con ellos en dicha institución.

¹²⁴ Rogelio Ruiz Gomar. “Unique expressions...”, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹²⁵ Las noticias apuntan a que Francisco Martínez empezó a firmar obras tan temprano como 1717, esto es, 10 años antes que José de Ibarra. Como no se saben las fechas de su nacimiento, es difícil ubicarlo en una generación concreta. Su nombramiento del Santo Oficio como pintor de dicha institución es de 1737, según Moyssén, y muere entre 1757 y 1758, poco después que Ibarra. No obstante sus trabajos tempranos, no firmó los papeles del arco de 1722, ni el poder de 1728. Por su parte Antonio de Torres trabajó desde antes que Martínez, y participó de una renovada manera de pintar hasta su muerte, en 1731.

Han quedado patentes muchas dudas acerca de la formación de José de Ibarra, así como quedarán respecto de su periodo de oficialidad y de su labor pictórica independiente. ¿José de Ibarra se terminó de formar con Juan Rodríguez o llegó a su taller ya siendo oficial? ¿Debido a las diferencias entre la obra de Correa y la de su nuevo maestro, Ibarra tuvo que reformular su estilo? ¿Podría ser que el estilo personal de Ibarra estuviera más acorde al de Juan Rodríguez que al de Correa y por ello buscó trabajar en su taller? ¿El tardío desarrollo individual de Ibarra se debió a su incapacidad artística o económica de abrir su propio taller? ¿La situación de la decadencia del gremio influyó para que no abriera taller o se le llamara “oficial” todavía en 1728? ¿Por qué comenzó a firmar obras hasta que tenía 41 años?

Sin poder ubicar desde qué fechas empezó José de Ibarra a trabajar en el taller de los Rodríguez Juárez o en específico de Juan Rodríguez Juárez,¹²⁶ es difícil afirmar cuántos años habrá pasado a su lado, aunque puede suponerse que fueron muchos. José de Ibarra se casó con Gertrudis Josefa de Espinosa,¹²⁷ como he señalado, a mediados de 1718,¹²⁸ siendo testigos tres bachilleres del arzobispado: Jacinto de la Vega (dueño de las casas en la calle de la Canoa en donde se efectuó el matrimonio), Nicolás Rodríguez Juárez y Juan de Rosas. Así, la relación personal, quizá derivada del trato laboral entre Nicolás Rodríguez e Ibarra, puede datarse de cuatro años antes que su mención, como oficial, en la referida academia de 1722.

Si Ibarra pasó a su taller antes de la muerte de Correa deberían sumársele años a dicha relación, si no, por lo menos puede decirse que quizá desde 1716 tenía cercanía con estos pintores. Este trato parece estrecharse en la siguiente noticia del pintor: debido a la muerte prematura de su primera esposa (casi seguro por parto),¹²⁹ Ibarra casó a los pocos meses de su viudez, a finales de 1719, con Andrea de Benavides.¹³⁰ Esta vez el matrimonio fue en una casa en la calle de San Agustín y sus testigos fueron Andrés de Benavides (quizá el tío de la novia, pues en la amonestación

¹²⁶ Aunque la información aquí de nueva cuenta nos brinde pocas pistas, en opinión de Rogelio Ruiz Gomar, no obstante que Juan firmó su primera obra a los 17 años en 1692, debió quedarse en el taller de Nicolás, hasta que el mayor se hizo sacerdote, entre 1708 y 1710. Es de llamar la atención que a principios del XVIII casi no hay información de Juan. Agradezco esta valiosa información a la generosidad del estudioso mencionado.

¹²⁷ Es probable que sea familiar del arquitecto Miguel Espinosa de los Monteros que será corrector de la Academia que presidía Ibarra en 1754. El documento señala que era hija de José Espinosa y Montero.

¹²⁸ La amonestación en el 25 de julio y la velación el 7 de agosto.

¹²⁹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 545, rollo: 32, ubicación: ZE, f. 172r.

¹³⁰ La amonestación es el 12 de noviembre y la velación el 3 de diciembre del mismo año de 1719.

se dice que era huérfana) y Juan Rodríguez Juárez, por lo que de nuevo el vínculo social con los pintores de la academia se hace evidente.

Aunque falten registros de la actividad de Ibarra en esos años, pareciera que una vez establecido en el taller de Juan Rodríguez Juárez, se quedó trabajando de manera cercana con él, sin buscar subir como cabeza de un taller, o sin posibilidad de hacerlo, por lo menos durante una década. En efecto, las fechas de su actividad individual se han calculado por lo general hasta 1728, posteriores a la muerte de Juan Rodríguez Juárez, y aunque hoy puede afirmarse que realizó sus primeras obras independientes un poco antes (hacia 1726-1727), al parecer siguió vinculado a él como “oficial” hasta la fecha del fallecimiento del maestro.

El año de 1728 para el inicio de su actividad independiente se había derivado de dos hechos: en primer lugar hasta hace poco tiempo la primera obra firmada que se conocía de Ibarra era de 1728; y en segundo lugar, ese mismo año, en un poder para testar de Juan Rodríguez Juárez a su mujer, Juana Montes de Oca, Ibarra fue nombrado “oficial” de pintor y designado albacea en “lo tocante al arte” por el maestro moribundo, al lado de su hermano Nicolás. Sin embargo el hallazgo de un contrato de 1726 para la realización de un retablo en San Bartolomé Oztolotepec (Estado de México) que ostenta pinturas de Ibarra (y del que se hablará en el segundo capítulo),¹³¹ ha puesto de manifiesto que el pintor pudo haber firmado sus primeras obras hacia 1726 ó 1727. Además, la pintura conocida como *El jardín del amor*, o *Jardín de las delicias*, hoy en el Museo de Tepotzotlán, que se registró desde hace décadas como firmada y fechada en 1728, perdió capas pictóricas en una restauración, desapareciendo todo rastro de la firma y fecha. [Figura 15] Por otro lado, merece cierta reflexión la designación de Ibarra en el poder para testar de Juan Rodríguez Juárez como “oficial” del arte, pues contrasta con la que se hace en el testamento que realizó Juana Montes de Oca, en que es llamado “maestro”. El documento de Juan Rodríguez está fechado el 13 de enero de 1728, mientras el hecho por su viuda, el 21 de febrero del mismo año.¹³² Por lo tanto, un mes y ocho días separan referencias a Ibarra como “oficial” y como “maestro”, diferencia que quizá se deba a que, en la práctica, Ibarra ascendió de categoría al encargarse de un taller,

¹³¹ *Poder para testar otorgado por Juan Rodríguez Juárez a su esposa, Juana Montes de Oca. Ibarra es nombrado albacea tocante al arte.* AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 6v-9v. Constantino Reyes Valerio. “El retablo de San Bartolomé Solotepec”, en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58, y Constantino Reyes Valerio “San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)”, en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp. 3-5.

¹³² AGNot, Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría 70, vol. 485, fs. 6v-9v y fs. 37v-44r

aunque fuera el de Juan. Terminado este compromiso, acaso nada hubiera podido ya impedir que Ibarra se designara como maestro y más aún si ya tenía en su experiencia la pertenencia a la academia de los Rodríguez Juárez.

Es posible que Ibarra no fuera un hombre en esencia impulsivo, lo que no lo hizo menos decidido. Por los registros que se tienen de él, pareciera que en general supo esperar momentos oportunos. Se casó a los 33 años, todavía sin caudal, pero ya con futuro. Abrió su taller de manera tardía. Planificó sus deudas. Dejó registro de muchos de sus actos a favor de su arte. Quizá entonces, su ulterior independencia pictórica, sea una muestra más de su personalidad, así como del respeto que debió tener a su maestro. Por supuesto a esta apreciación de su carácter, habría que sumar su precaria situación económica: todavía en su segundo matrimonio no aportó arras por no tener caudal, como él mismo declaró en sus testamentos. Quizá además influyó el cambio en la situación del gremio, que al parecer ya no estaba activo para verificar exámenes de maestría, en tanto que la academia debió, por lo menos, darle experiencia y cierto prestigio social, por lo que con seguridad Ibarra insistiría en esta forma de congregación profesional.

Por estas fechas de oficialía, Ibarra tuvo tres hijos con su segunda mujer, aunque no inmediatamente tras su matrimonio, sí en un periodo corto de tiempo. Su hija María Manuela fue bautizada el 5 de enero de 1723, mientras que su hijo José Antonio el 26 de diciembre de ese mismo año.¹³³ Además, según referencias que el propio Ibarra hizo en sus testamentos, Andrea de Benavides fue una mujer enfermiza,¹³⁴ situación quizá agravada por sus partos cercanos. Esta familia creciente, y luego la enfermedad de su esposa, debió causar que Ibarra no pudiera estar en una buena situación económica en fechas muy tempranas, por lo que tener un trabajo seguro en un taller en pleno apogeo, con un maestro con el que guardaba una relación de confianza (lo que puede apreciarse en que Juan fuera testigo de su boda e Ibarra apoderado de su academia), quizá fuera el camino más fácil de tomar, en vez de tener que asumir la responsabilidad de mantener un taller propio.

Seguro que las actividades que realizó como oficial de pintura, y al lado del maestro, debieron ser de una estética interesante para Ibarra, ya que Juan Rodríguez sin duda fue el artista del pincel más prestigiado de su tiempo. Quizá Ibarra ya

¹³³ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC. De una tercera hija, mencionada en sus testamentos, María Antonia, no he encontrado referencia en el libro de bautizos, al parecer murió de dos años como su hermana.

¹³⁴ Ibarra señala que tuvo "...muchos quebrantos y dependencias de cause para su manutención enfermedades largas y prolixas que padeció...".

trabajaba con él al momento en que fue contratado por la Catedral Metropolitana para la realización de los dos grandes lienzos del Retablo de los Reyes, adjudicados en 1719, al lado de Jerónimo de Balbás (con quien Ibarra trabajaría años después). Así mismo debió trabajar con él cuando la Compañía de Jesús lo contrató para hacer las cuatro tablas que estuvieron en el retablo del Divino Salvador (1720) en la iglesia Profesa, en los que, como señalé ya, Ruiz Gomar ve totalmente ya sintetizadas las nuevas propuestas pictóricas del XVIII. Es probable que asimismo, Ibarra colaborara en los lienzos con escenas de la Vida de la Virgen y Jesús, que hoy se ostentan en los colaterales del Retablo de los Reyes, pintados en 1726.

En este sentido, merece también atención la labor como retratista de Juan Rodríguez Juárez, pues este género fue desarrollado con amplitud por Ibarra en su madurez pictórica. El maestro fue muy hábil en la factura de sus retratos, presentando en ellos varias innovaciones plásticas que los separan de los realizados en la centuria anterior. Aunque es probable que en ellos Juan trabajara de manera más individual que en obras de carácter religioso, también lo es que Ibarra debió de ver en estas soluciones innovadoras un camino a seguir.

Pareciera que el tiempo virreinal, una vez más, transcurrió lento en la vida de Ibarra. Quizá por ello cuando por fin se independizó, ya por necesidad, ya por voluntad, comenzó realizando obras en las cuales pueden encontrarse cualidades pictóricas que seguirá desarrollando en su arte. Aunque es posible distinguir estas primeras pinturas de aquellas realizadas hacia su madurez, no representan un conjunto de obras atribuibles a un artista inexperto. Después de todo, como señalé al principio, la formación artística en la Nueva España, con toda su lentitud, garantizaba tanto el aprendizaje como la adquisición de conocimientos.

1.2.2. La academia de los Rodríguez Juárez.

Por último en este capítulo, quisiera reflexionar de manera breve acerca de la academia de los Rodríguez Juárez, pues creo que sin duda ésta podría haber canalizado y alentado los cambios pictóricos de sus integrantes. Por supuesto con esta propuesta me declaro en desacuerdo con una idea muy generalizada por los investigadores respecto a que ésta, y aún más las siguientes “academias” pictóricas del siglo, fueron pasajeras, o mal logradas, o insuficientes, y que por lo tanto no reportaron resultados plásticos. Al contrario, en mi opinión estas academias, en particular la de la década de 1720 de la cual hasta ahora no tenemos noticias acerca de pretensiones mayores, deben verse como agrupaciones de carácter más o menos

libre, enfocados a la discusión de herramientas formales y su aplicación, así como a la consecución de objetivos técnicos y quizá simbólicos. Ese espíritu de agrupación flexible hace difícil cuantificar sus logros, pero creo que aún así son reconocibles en las obras de los artistas que la formaron.

Por ello, la mención a una academia en ese momento de cambios tanto artísticos como sociales del grupo de pintores, debe relacionarse con una voluntad de compartir inquietudes y conocimientos de parte de sus miembros, así como quizá de suplir el vacío de la corporación gremial. Parecería lógico que los logros más o menos rápidos y profundos que sufrió la pintura novohispana, se debieran, aunque fuera en parte, a la puesta en común del arte en la academia.

Poco se sabe, sin embargo, de dicha sociedad. De la lectura del breve documento notarial, y por su misma naturaleza: *un poder notarial*, pocos elementos artísticos pueden abstraerse. Sin embargo, es claro que los artífices pretendían reunir sus fuerzas para conseguir un encargo que consideraban importante: el arco de entrada del virrey marqués de Casafuerte por el Ayuntamiento, y que, aunque los Rodríguez Juárez se destacaban de los otros pintores, los demás miembros tenían una jerarquización que los hermanaba. Así mismo, la necesidad de hacer explícito que Nicolás y Juan eran maestros examinados del arte, parece indicar que valoraban esa condición que les había otorgado la vida gremial. Por otro lado, la existencia de dos poderes, uno firmado sólo por los dos Rodríguez Juárez, y otro por ellos y por nueve artífices más, parece indicar que la academia pretendía constituirse como una sociedad, que pudiera ser representada por dos de sus miembros, pero que al no tener una personalidad jurídica, precisó de la firma de todos. La academia, quedó reflejada en el documento, no tanto como una institución, sino como un grupo eventual reunido para la consecución de un fin práctico.

Debido a la dificultad, ya señalada, de valorar la actuación de la academia en un momento en que se estaban dando los cambios plásticos incluso antes de su formación, no queda más que tratar de ver cuáles fueron estas innovaciones plásticas, sin caracterizarlas como dependientes únicamente de dicha sociedad. Por ello, para encarnar las características plásticas de los multicitados cambios pictóricos, propuestos o bien continuados por el grupo al que pertenecían los Rodríguez Juárez, así como para señalar afinidades y diferencias de los artífices con la obra posterior de José de Ibarra, quisiera hacer un muy breve análisis plástico de algunas obras. Para facilitar la ejemplificación, las pinturas representarán todas el mismo tema: el nacimiento de la Virgen.

Juan Correa pintó esta escena en varias ocasiones. [Figura 16] En su lienzo perteneciente al acervo de la Secretaría de Hacienda, parece haber combinado, para lograr una solución personal, dos grabados del tema: por un lado, algunas figuras recuerdan la estampa de Adrian Collaert (1560-1618) aunque con algunas modificaciones importantes como la cercanía corporal de ciertos personajes (san Joaquín), [Figura 17] mientras que la postura de otros y de algunos elementos como la cama, semejan más la obra de Cornelis Cort (ca.1533-1578), quizá también inspiración para la criada que acerca el paño al fuego del brasero que ha sustituido la tina. [Figura 18] La posición de la cama fue representada por Correa con cierta ambigüedad, derivada de un manejo perspectivo confuso. Sus figuras, en menor cantidad que en cualquiera de los grabados, concentran la atención del espectador a dos grupos: la madre convaleciente, a la que ya se le atiende y que está en compañía de su marido, y la recién nacida. Las figuras se encuentran vestidas con más pudor que en las estampas, por lo que incluso la niña está por completo enfajada, como era costumbre en la Nueva España. Los cuerpos no fueron representados con una clara voluntad de naturalismo, por lo que las proporciones no están siempre resueltas según estas reglas, o bien los escorzos no logran transmitir los efectos de proporción naturalista (por ejemplo las piernas de los nuevos padres). Al parecer el haber incluido a una criada llevando de comer a la madre se debió a la recomendación de Francisco Pacheco, quien de manera explícita dijo que era de su agrado el que apareciera esta figura.¹³⁵ Curiosamente, en casi todas las obras novohispanas del tema, se representó a la muchacha cargando un plato de sopa.

Además Correa combinó por lo menos dos distintas escalas, usando una menor para las criadas y la bebé, acentuando con ello el antinaturalismo del total de la escena. La línea, como en general en la obra de Correa, tiene un alto valor, y se enfatiza por los diseños dorados de las ropas y telas de cama. Ésta, así como la forma de representar la perspectiva, provocan que las figuras parezcan un tanto hieráticas, característica también resultado del hecho de que no exista una franca comunicación gestual entre los personajes. El color preferido en la obra, fue el encarnado y sus gamas, contrastando con él sólo algunos elementos importantes y simbólicos como el traje de Joaquín. Esta obra de Correa, como otras, tiene toques dulces e íntimos que le proporcionan una armonía y emotividad típica de su estilo personal.

¹³⁵ Esta observación, se dice respecto a la obra de Juan Rodríguez Juárez, que se analizará a continuación, en el catálogo de pintura del Museo Nacional del Virreinato, Tomo I, p. 89.

Por su parte, Juan Rodríguez Juárez también pintó el tema varias veces. Para mostrar el desarrollo estilístico, más o menos rápido que experimentó, quisiera analizar dos obras del artista, pertenecientes claramente a diferentes momentos de creación. [Figura 19] La primera forma parte de un ciclo dedicado a la vida de María y Jesús, pintada para el Colegio de San Francisco Javier, en Tepotzotlán. El formato de la obra, en medio punto, se debió sin duda a su destino: los muros entre los arcos del claustro alto del patio de los naranjos. Esta adecuación al espacio sin duda hizo más difícil la composición de las escenas, por el inconveniente de llenar los espacios exteriores más reducidos. Así, el pasaje está dividido visualmente por la mitad, por uno de los postes de la cama de la recién parida Santa Ana. Ahí, un nudo de la cortina encarnada, localizado en medio de forma un tanto artificial, quizá pretendió suavizar algo de la dureza del ángulo recto que formaba la cama, y que dividía el espacio de la habitación, permitiendo cierta intimidad a los recién padres a quienes una criada entrega a la niña ya limpia y fajada, mientras que del otro lado otras sirvientas arreglan su cuna y hablan con aquella que le lleva un plato de sopa a la madre.

Así, la cama, en perspectiva, sirve para dar profundidad a la escena, y para distribuir a los personajes. La obra, muy deteriorada y quizá por ello con menos veladuras, resulta bastante “seca” no obstante las notas cotidianas y de ternura expresada por ejemplo en el san Joaquín. La luz en la pintura se utiliza tanto para iluminar a los personajes, como para marcar distintos espacios, y se concentra en algunos puntos como la niña, la sirvienta hincada que voltea hacia arriba, y uno más, sin graduaciones de por medio ni razón simbólica, en el espacio del fondo a la derecha, de donde probablemente viene la mujer con la comida. Esa falta de matices y gradaciones está presente en toda la obra, lo que enfatiza la importancia de la línea sobre el color, manejado por medio de contrastes debidos en parte a su coloreado en bloques. Por lo general los cuerpos de las figuras están en posiciones relajadas y naturalistas, que contrastan un poco con las manos en expresiones más retóricas; la anatomía corporal no siempre fue lograda por completo, como puede constatarse en los torsos de las muchachas.

Esta obra contrasta mucho con una de la misma escena pintada por Juan dos años antes de su muerte, hoy parte de un retablo colateral al del Retablo de los Reyes, en la catedral metropolitana.¹³⁶ [Figura 20] Juan Rodríguez Juárez parece haberse inspirado en el grabado de Collaert mencionado antes, aunque se alejó de él en

¹³⁶ Están fechadas en 1726, y fueron colocadas en estos retablos varios años después de su factura.

figuras y detalles importantes para crear su pintura. La cama, así como el espacio, guardan una relación estrecha con el grabado, pero algunos personajes, como la muchacha que se agacha al extremo izquierdo de la pintura, recuerdan también la estampa de Cort. El pintor novohispano, sin embargo, realizó una obra personal, de gran armonía, con un buen manejo perspectivo, que además concentra la atención en un momento íntimo y de gran ternura: aquel en el que Joaquín carga a su hija, quizá por primera vez. Esta relación amorosa, quizá sea el motivo por el que ninguna figura parece relacionarse con el espectador, volviéndolo una especie de intruso en un momento familiar.

Es probable que Juan Rodríguez se inspirara, una vez más, en las palabras de Francisco Pacheco, pues la obra parece seguir muy de cerca su ideal sobre el tema. Aunque Pacheco habló de manera explícita de la estampa de Cort en términos admirativos, algunos de sus detalles no le parecían demasiado adecuados, como el que la Virgen aparezca desnuda. Además de recomendar también el grabado de Villamena (que no se ha encontrado), y una obra de Pedro de Campaña, describe su propia versión: "...Santa Ana en la cama, sentada, arrimada a las almohadas, con tocas y ropas blancas de lienzo, abrigada con una mantellina; una criada que le lleva en un plato algo de comer; San Joaquín sentado a la cabecera y otra mujer anciana que le muestra a niña envuelta en sus mantillas; y el Santo viejo mirando su bellísima hija con alegría y admiración".¹³⁷

Como puede observarse, los cambios del pintor respecto a esta descripción, como la ubicación del Santo, fueron pocos, y en aras de una composición más clara y adecuada al espacio de su obra. La luz en la pintura se distribuye desde sólo dos puntos, uno secundario, al fondo, y otro principal y simbólico, que baña directo a la Virgen y con ella a las demás figuras cercanas, proporcionándoles volumen. El color, con muchos más matices y sombras, da preponderancia a los rojos y azules y llega hasta el punto de utilizar justamente un azul vivo para el traje de Joaquín, en lugar del típico verde. Las proporciones y escorzos están mucho mejor representados, y se utilizan para dar profundidad a la escena. Así, las posturas bastante naturales, como la de la mujer que está de espaldas al espectador, proporcionan variedad al pasaje.

El valor de la línea se ha perdido a favor del color, y la gestualidad tanto corporal como de los rostros, gira en torno al pronto contacto del padre y la hija. Así, profundidad, luz y manejo de las figuras por sus proporciones y escorzos, se enlazan

¹³⁷ Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649], pp. 577-580, en especial p. 580.

para dar una unidad espacial, que también será una unidad afectiva. Todos estos valores más naturalistas, sin duda, son resultado de los cambios plásticos promovidos por éste y otros pintores del momento. José de Ibarra se benefició de forma extraordinaria de la propuesta plástica de su maestro Juan, por lo que en algunas obras suyas de este tema, se pueden ver claras deudas con esta pintura.

Curiosamente una de las ocasiones en que Ibarra pintó la escena, realizó casi una copia de la obra de Cort. Las modificaciones respecto a la estampa fueron pocas, seguramente para balancear la composición: suprimió a los pequeños ángeles para formar un grupo triangular en cuyo centro se encuentra la niña, como protegida, y cambió a la sirvienta que calienta los paños limpios, para compensar el peso de Santa Ana, erguyendo su postura. En la lámina, una de las tres mujeres que rodea a María voltea su rostro hacia la que está parada, y habla claramente con ella, generando un poco de movimiento en el cuadro que no tiene la estampa. Además destacó claramente a la mujer tras la cama, que, como en las otras composiciones novohispanas, lleva sopa a la recién parida.

La pequeña lámina de Ibarra, no obstante el parecido con su fuente formal, es más suave y menos rígida, sin duda por la eliminación de las líneas rectas en el cortinaje de la cama, así como por el juego de miradas y diagonales que pintó el artífice novohispano. La mujer que vierte el agua en la obra de Ibarra, a diferencia de la que aparece en el grabado, está un poco vuelta de espaldas, quizá en recuerdo de aquella en la pintura catedralicia de Rodríguez Juárez, y, de la misma manera que en ésta, ayuda a generar profundidad. La luz está manejada también de manera parecida a la de Rodríguez Juárez, es decir, tiene una coherencia interna que baña a la recién nacida. El color es menos contrastado que en la obra de Juan, y se ha suavizado en el primer plano al introducirse más rosas en lugar de rojos, aunque también recuerdan un poco a la obra de Correa. Las figuras están resueltas según un principio de naturalismo que el pintor explora, aunque no logra por completo.

Por último, quisiera hablar un poco sobre una obra más de Ibarra, en la que ya ha desarrollado su estilo personal, derivado tanto del uso de las estampas, como de las enseñanzas de sus maestros, y de sus habilidades artísticas individuales. [Figura 22] Se trata de una pintura que forma parte de un ciclo de la vida de la Virgen y Jesús, en el Museo de la Basílica, en la que también aplicó, según mi opinión y como se verá adelante, el sistema de representación de las pasiones del alma de Charles Le Brun.

Los grabados del tema mencionados, proporcionaron una base similar en la disposición de las tres criadas, por lo que quizá Ibarra los tuvo frente a sí al solucionar

su obra, en la cual pintó una distancia mayor entre las mujeres. De la estampa de Collaert, Ibarra conservó, no obstante modificarla, la ubicación y características generales de la aya de la derecha, que no está en contacto directo con la recién nacida, aunque en vez de sostener una vela, descansa sus brazos en el regazo en donde tiene paños limpios. Por su parte la postura de la pequeña María quizá sea una reminiscencia de la estampa de Cort y de su propia interpretación de este grabado en la lámina del Munal. De este último asimismo, Ibarra parece haber tomado el perfil y la actitud, aunque con modificaciones, de la mujer joven del extremo izquierdo, con la cabeza más levantada y cargando una jofaina, en lugar de tocando a la niña. Ella, como en su obra sobre lámina, se presenta un poco más de espaldas, para generar sensación de profundidad.

La posición de Joaquín recuerda la de otra sirvienta de la obra de Collaert, así como un poco al santo de la segunda obra vista de Juan Rodríguez Juárez, aunque Ibarra modificó su postura. El padre se acerca, aunque tímido, a su pequeña hija, a quien parece mirar con amor y alegría, como recomendaba Pacheco y había pintado su segundo maestro. Con esta actitud, Ibarra introdujo en su obra un sentimiento íntimo y amable, y dio cabida a una gestualidad más expresiva, y que en mi opinión, también modificó la sensación de la escena proporcionada por los grabados flamencos, haciéndola más cálida. Quizá este logro estaba en deuda con sus maestros, en especial con la suavidad de color y pincelada que aprendió en el taller de los Rodríguez Juárez, logrando como Juan, sin copiarlo, una fuerte unidad en su pintura, dada por la luz, el color y el énfasis sentimental.

En esta pintura, Ibarra había logrado representar el espacio de manera efectiva, en gran medida por su manejo de la perspectiva, auxiliado por la luz y el color. Por cierto, vale la pena resaltar que la luz ya no parece tanto un símbolo de divinidad, pues Ibarra proporciona dos fuentes lumínicas reconocibles: la chimenea y la ventana. Con esta sustitución, quizá la obra de Ibarra “perdió” su contextura religiosa, pero sin duda “ganó” en un sentimiento de amable cotidianidad, acorde con lo que parece ser una devoción más íntima y menos retórica, mencionada anteriormente. En esta pieza, ya sin lugar a dudas, se representaron todas las formas expresivas que se impulsaron más o menos con el cambio de siglo, y de las que Ibarra y sus contemporáneos y discípulos fueron deudores. Así, este cambio plástico empezado quizá con Villalpando pero guiado hacia otros derroteros por los Rodríguez Juárez y su academia, formó la sensibilidad de Ibarra y, de manera eventual, lo llevó a ser líder, como lo habían sido sus maestros, así como a seguir adquiriendo y

aprendiendo nuevas formas y herramientas expresivas. Esta formación garantizó, que llegado el momento, Ibarra pudiera mantener un taller, y que incluso, a la postre, el artista pudiera volverse el centro pictórico del momento.

II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción social del artista.

Tal como señalé en el capítulo anterior, la jerarquía de José de Ibarra entre los pintores y sus clientes, cambió rápidamente de oficial de pintor a maestro, según se desprende de la forma en que se refieren al artífice en el poder para testar y el testamento de Juan Rodríguez Juárez, firmados entre enero y febrero de 1728. En un lapso de poco más de un mes, Ibarra alcanzó la categoría más alta en el taller, aparentemente sin realizar ningún examen o tener un nombramiento público.¹

Ya que es posible fechar sus primeras obras, quizá diez lienzos para un retablo de envergadura, entre 1726 y 1727, bajo esa misma perspectiva las habría firmado siendo oficial, según palabras del propio Juan Rodríguez Juárez. Esta aparente discordancia entre la designación como oficial, por parte de su maestro incluso después de la realización de las pinturas, y el que Ibarra hubiera rubricado cuando menos una de ellas, pareciera indicar que aunque seguían en uso las mismas jerarquías tradicionales del taller, dichas reglas no eran ya restrictivas o quizá estaban en tela de juicio. Ibarra debió encarnar una transición en el sistema de trabajo de los pintores en que, desaparecida la autoridad gremial, no contaron con formas oficiales para ascender de categoría o quizá se volvió a dejar nuevamente de lado la exigencia del examen, para poder practicar libremente dicho arte. Es posible que esta situación les hubiera restado cierto prestigio ante aquellos que estaban acostumbrados a contratar *maestros*, también debió de darles la oportunidad o libertad de saltarse las trabas y rigidez de la organización laboral.

Todo parece indicar que pese a que Ibarra no contaba con un taller propio, debido a su suficiencia artística pudo tomar un encargo que tal vez su maestro² Juan Rodríguez Juárez hubiera rechazado.³ No puede descartarse que incluso el propio Juan Rodríguez alentara a Ibarra a aceptar el trabajo, dejando a él la responsabilidad

¹ Ese mismo año, pero en octubre, Ibarra fue testigo del matrimonio de Miguel de Naba con Michaela Figueroa, declaró ser maestro de pintor, estar casado con Andrea de Benavides y vivir en la calle del Relox. AGN, Matrimonios, vol. 84, exp. 16, fs. 85v-97r.

² Cuando me refiero a Rodríguez Juárez como su maestro, lo hago en el sentido de que éste era la cabeza del taller en donde trabajaba Ibarra, y no en el sentido de que hubiera sido su maestro desde el inicio de su formación, como quedó asentado en el capítulo anterior.

³ Rodríguez Juárez se encontraba, hacia 1726, realizando entre otras obras, las que hoy están en los colaterales del Retablo de los Reyes.

de hacer y quizá transportar las obras para ser colocadas en su retablo, en el pueblo de San Bartolomé Oztolotepec, cerca de Lerma.⁴

Ibarra, por lo tanto, empezó su carrera independiente firmando obras de gran envergadura, con un programa iconográfico bastante inusitado y complejo. Al mismo tiempo, realizó también algunos retratos, género que requiere de una reflexión más profunda, y que parece haber sido una de las especialidades de Ibarra. En tanto, hay que señalar que sus labores como pintor autónomo iniciaron más o menos a sus cuarenta y un años, ya con familia para mantener. Con el retablo de Oztolotepec parece haberse saltado una etapa de encargos de menor tamaño y complejidad, que le permitieron probar sus habilidades y conseguir nuevos ciclos pictóricos también de gran formato.

* * *

Aunque las primeras obras de Ibarra que pueden datarse respondan a esta situación laboral poco definida, son sin duda de interés e importancia, pues las pinturas para el retablo de San Bartolomé, Oztolotepec, en el Valle de Toluca, responden a un programa complejo, sin muchos antecedentes plásticos y con soluciones originales.⁵ Las obras que ejecutó con posteridad a las pinturas del retablo guardan estrecha relación con ellas, no obstante es posible también percibir una pronta maduración del pintor en sus herramientas expresivas.

Al parecer por los años en que recibió el encargo de Oztolotepec, Ibarra trabajaba de forma muy cercana a Juan Rodríguez Juárez, por lo que sería lógico que interviniera de manera importante en las obras que contrataba el maestro, haciendo difícil separar las que hasta ahora se consideraban las primeras pinturas de Ibarra de las últimas de Juan Rodríguez. Entre éstas, destaca un conjunto de cuatro piezas que se atribuyeron a Ibarra desde mucho tiempo atrás: las tablas de las mujeres del evangelio en el Museo Nacional de Arte, que en opinión de especialistas como Rogelio Ruiz Gomar y Nelly Sigaut, pertenecerían más bien al pincel de su maestro. [Figuras 1 y 2] Debió ser natural entonces que José de Ibarra compartiera modelos, tipos de pincelada y colorido con los hermanos pintores, e incluso es factible pensar que en algunos casos Ibarra, como oficial en su taller, interviniera en zonas importantes de las imágenes firmadas por sus maestros, dificultando la separación estilística entre los

⁴ De las obras en cuestión (se conservan quizá nueve) sólo una de ellas parece estar firmada, lo que sería normal en piezas que formaban parte de un conjunto retablístico.

⁵ Oztolotepec se encuentra en el municipio hoy llamado Villa Cuauhtémoc, Estado de México.

pintores. Ante esta situación, el análisis de las obras del retablo de Oztolotepec, podrá dar alguna luz en la diferenciación del estilo personal de Ibarra y los Rodríguez Juárez, en especial de Juan.

II.1. Las pinturas de San Bartolomé: el ministerio sacerdotal en imágenes

La primera mención que se hizo de este altar se debe a Constantino Reyes Valerio, quien encontró los contratos para la hechura y dorado del retablo de San Bartolomé “Solotepec” u Oztolotepec. Tiempo después el autor pudo constatar que aún existía, y que se conservaba más o menos intacto, por lo que decidió publicar dichos documentos.⁶ [Figura 3]

El retablo, aproximadamente de 12.5 metros de alto, es digno de estudio por su calidad. Tiene cinco calles y tres cuerpos. Las pinturas se ubican en las dos calles exteriores y en el banco, mientras que en las tres interiores se albergan esculturas dentro de nichos de distintas formas. La parte central es paralela a la mesa de altar, mientras que las calles a sendos lados se inclinan, formando un ángulo agudo en el interior y dando sensación de movimiento al conjunto. Las columnas del retablo están formadas por el entrelazamiento ahuecado de dos fustes decorados con hojas y frutos, que salen de una especie de maceta de hojas alargadas. Esta solución de columnas es poco común, y recuerda la elasticidad de las columnas salomónicas.

Las particularidades del retablo, como remeter las calles y el utilizar las columnas entrelazadas, así como la delicadeza de las tallas y las pinturas, han llamado la atención de varios investigadores, ya que el conjunto resulta de alta calidad y originalidad.⁷ De manera curiosa, sin embargo, hasta ahora no se ha insistido en el hecho de que el retablo sufrió una mala intervención entre la publicación del artículo

⁶ Constantino Reyes Valerio. “El retablo de San Bartolomé Solotepec”, en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; y Constantino Reyes Valerio. “San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)”, en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5. Reyes Valerio menciona que en su opinión algunas esculturas se habían reemplazado o mal restaurado.

⁷ Además de Reyes Valerio, otros investigadores han hablado del retablo. Hacia 1982 Clara Bargellini lo mencionó en su estudio sintético sobre los retablos del siglo XVIII. Por su parte Tovar de Teresa, en su *Repertorio de artistas mexicanos*, al hablar del ensamblador, lo identifica como su gran obra, y remite a los artículos de Reyes Valerio, haciendo especial énfasis en el estilo de las columnas. Tovar no menciona que las pinturas fueron obra de Ibarra. En 2004 María Eugenia Rodríguez estudió el retablo de manera más profunda, pero sin citar ni a Reyes Valerio ni a Tovar de Teresa. Clara Bargellini. “Esculturas y retablos del siglo XVIII”, en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. “El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM/ IIE, 2004, pp. 483-496.

de Reyes Valerio y nuestros días, pues si se compara la fotografía que publicó con su estado actual, es fácil percibir que ha perdido esculturas, se han cambiado algunas de lugar, así como también se intercambiaron dos de las pinturas que forman parte del ciclo narrativo de la vida del santo.⁸

El contrato del retablo fue concertado en la ciudad de México el 13 de marzo de 1726, entre el maestro ensamblador Francisco Xavier de Olivares, con taller en el barrio de Necatitlán,⁹ el presbítero del arzobispado y Antonio de Suasnávar, apoderado del cura del pueblo. De la lectura del documento se desprende que el artifice había hablado directamente con su comitente, el “Lizenciado Dn. Nicolás López Jardón, Cura beneficiado por su Magestad del partido de San Bartolomé Solotepec, Comisario del Santo Oficio de la Ynquisición de este Reino...”, pero que en el momento de efectuarse la obligación estaba ausente, por lo que utilizó a su apoderado.¹⁰ El retablista no firmó el contrato por no saber.

El documento señala que el altar “puesto en blanco”, con un costo de mil quinientos pesos, debería ser entregado y montado a más tardar en mayo de 1727. Me parece muy importante citar el contrato, pues en él se asienta que ni las esculturas ni las pinturas fueron responsabilidad del ensamblador Olivares, pues le serían entregadas por López Xardón, quien tenía decidido ya el diseño o la idea de la traza del mismo. El retablo, debía ser de:

...quince varas de alto y doce de ancho *según el mapa que se me a mostrado por el dicho Lizenciado Dn. Nicolás López Jardón cura benefisiado de dicho partido con todos sus adornos de arquitectura y labores correspondientes de madera que para ello se entregare el que la a de entregar, acabado y armado en la Yglesia de dicho partido de oy día de la fecha en un año y dos meses y por la cantidad de un mil quinientos pesos del trabajo puesto en blanco con las echuras y lienzos que me ha de entregar dicho beneficiado...*¹¹

Al lado de este primer contrato, Reyes Valerio también publicó el del dorado, concertado el 14 de enero de 1727 por el mismo Olivares, para lo que cobró cuatro mil

⁸ En su momento (1970) Reyes Valerio contó veintiún esculturas, coincidentes con las señaladas en el contrato de dorado, número que se ha visto disminuido al día de hoy. Además el nicho central del retablo estaba ocupado entonces por un Cristo crucificado que ahora está exento en otra cruz, mientras que ésta se ubica en el nicho superior sin el Cristo. En la actualidad se aprecia a San Bartolomé en el centro. Así mismo, las columnas de los extremos sostenían pequeñas tallas que hoy no están en el retablo. Las pinturas del segundo cuerpo fueron invertidas, pues antes sobre la escena del martirio de Bartolomé se apreciaba el castigo de Astiages, lo que hace más sentido narrativa y visualmente.

⁹ Barrio cercano a la actual avenida José María Izazaga, en el Distrito Federal.

¹⁰ Reyes Valerio. “San Bartolomé...”, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ *Idem*. Los énfasis son míos.

pesos.¹² El dorado debía estar listo siete meses más tarde, por lo que Olivares se comprometió a marchar a Oztolotepec en un plazo no mayor a doce días, y llevar a los oficiales que requiriera para hacer el trabajo. En el contrato se mencionan los estofados de veintidós esculturas, supongo que aquellas que le había dado el cura, quizá también sin dorar ni pintar. Respecto a las pinturas del retablo, Reyes Valerio se percató de que una de ellas, la del *Martirio de Bartolomé*, está firmada por José de “Ybarra”, lo que señala como “importante” para la valoración del conjunto del altar.

[Figura 4]

Tovar de Teresa recogió las noticias de Concepción Amerlinck y Reyes Valerio respecto al retablista, con lo que señala que Olivares fue también autor del retablo de la capilla del Buen Despacho en la catedral, hoy desaparecido, y quizá también un retablo de la iglesia de Tlalnepantla.¹³ Dadas las fechas tempranas del dorado (enero/febrero a agosto de 1727), y la referencia en el contrato que aclara que los lienzos y esculturas se los daría López Xardón al ensamblador desde 1726, es muy posible que las pinturas fueran contratadas directamente por el cura y creadas hacia 1726 ó en todo caso hacia principios de 1727.

Vale la pena detenerse un momento a analizar las circunstancias de la localidad para la que Olivares e Ibarra realizaron, respectivamente, su retablo y sus pinturas, por cuanto permitirán entender mejor al comitente y sus intenciones. El curato de San Bartolomé Oztolotepec, estaba a principios del siglo XVIII —sigue estando— bien comunicado con algunas de las más importantes localidades del valle de Toluca, como la propia villa de ese nombre, Lerma y Metepec. Su destino, al igual que el del resto de las poblaciones de esa parte del altiplano central, había sido determinado desde fines del siglo XVI por dos circunstancias: la disminución demográfica indígena y el establecimiento en su tierra de un importante núcleo de heredades agrícolas cerealeras, que hicieron del valle uno de los principales abastecedores de trigo de la ciudad de México.¹⁴ De ahí que la norma en los pueblos

¹² Pareciera pues que Olivares terminó el trabajo de ensamblaje antes de lo planeado, pues el contrato del dorado es de enero y se suponía que la hechura en blanco debería terminarse en mayo.

¹³ Tovar de Teresa. *Repertorio...*, op. cit., Vol. II G-O, pp. 436-437; María Concepción Amerlinck. “El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México”, en *Boletín 5 de Monumentos Históricos*, México: INAH, 1981, pp. 15-18.

¹⁴ Peter Gerhard da la noticia de que Oztolotepec, o como él lo llama Ocelotépec, fue parroquia secularizada desde 1575 y que estaba un tanto diferenciada de los pueblos a su alrededor pues aquellos dependían o de Atlatlauca del Valle o de Tenango del Valle, mientras que Oztolotepec correspondía al corregimiento de Lerma. Así mismo señala que desde 1688 el pueblo estuvo encomendado a Alonso de Villanueva y sus descendientes. Gerhard. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, México: UNAM/ IIH/ Instituto de Geografía, 1986, pp. 278-281.

de la región fuera la convivencia no siempre tranquila entre la propiedad de los pueblos de indios de habla nahua y otomí, disminuidos, pero no desaparecidos, y la de pequeños y medianos propietarios españoles y mestizos, que terminaron por hacerse del control económico y político de los núcleos urbanos más importantes de la zona, como Toluca, erizada de campanarios de conventos de regulares.

El escenario comenzaría a modificarse a fines del siglo XVII, cuando la región experimentó, al igual que el resto de la Nueva España central, los efectos de la recuperación de la población indígena, sólo mermada por un ciclo de crisis agrícola y epidémica entre 1690-1695. El valle de Toluca no experimentó durante el primer tercio del siglo XVIII algo cercano al espectacular crecimiento demográfico del Bajío o de la región de Guadalajara durante esa misma época, pero al parecer hacia 1720 ya era suficiente para crear condiciones de conflicto por la tierra. Por un lado estaban las haciendas y ranchos fortalecidos a la sombra de las composiciones de tierras del siglo XVII; frente a ellos, los pueblos de indios, necesitados de alimentar mayor número de bocas con las tierras disponibles, se veían amparados ahora en contra de la expansión de la propiedad española por una serie de determinaciones reales promulgadas a partir de 1687, como la de aumentar de 500 a 600 varas el fundo legal de los pueblos, y de incrementar hasta 1100 varas la distancia entre estos y las estancias de ganado, así como de dotarlos de aguas y pastos suficientes para la agricultura y la ganadería. Pese a ello, y aunque los pueblos indios del valle de Toluca se volverían durante el siglo XVIII aguerridos defensores de su patrimonio, la realidad era que ante la carencia de tierras un creciente número de sus habitantes se veían obligados a migrar desde sus lugares de origen y a emplearse como jornaleros, con frecuencia eventuales, en las haciendas de los propietarios españoles de la región.¹⁵

En estas circunstancias, puede suponerse también un aumento poblacional en las cabeceras y curatos principales como San Bartolomé Otzolotepec, que para principios del siglo XVIII hiciera notoria la insuficiencia de sus antiguos templos parroquiales como centros de atención espiritual. María Eugenia Rodríguez señaló que la comisión del altar mayor por el cura beneficiado de Otzolotepec, Nicolás López Xardón, se debió a que se realizaron trabajos en todo el templo, que desde principios

¹⁵ Sobre el contexto regional del valle de Toluca en el siglo XVIII véase Manuel Miño Grijalva. *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2001, pp. 119-144; América Molina del Villar. *La Nueva España y el matlazahuatl 1736-1739*, México: CIESAS/ El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 43-52. Según explica América Molina, la gran epidemia de matlazahuatl de 1736 no hizo sino agravar estas condiciones durante el resto del siglo.

de 1706 se describió en estado ruinoso.¹⁶ De hecho, López Xardón pagó la fábrica nueva de la iglesia a su costa, con dinero ganado en su hacienda llamada de Nuestra Señora de los Dolores, siguiendo quizá el modelo de su padre, quien se presumía comitente de la construcción de la parroquia de Lerma cuando fue corregidor de esa villa.¹⁷

En palabras de William Taylor:

Los curas párrocos diocesanos se ubicaban en varias categorías, formales e informales. Entre las primeras las principales eran la de cura beneficiado, cura interino (*cura ad interim*), vicario y coadjutor. Los curas beneficiados, o párrocos que sumaban más de un tercio de todos los pastores, tenían a su cargo la parroquia como un beneficio o propiedad casi feudal bajo el título de *vicario in capite* (rector titular). La licencia para el ministerio de este último era 'absoluta y sin límite de tiempo'. Como titular tenía derecho a devengar el ingreso parroquial, trabajo y provisiones sancionados por la ley o por la costumbre y su cargo era vitalicio (o hasta su promoción), siempre y cuando cumpliera con sus obligaciones y no violara sería y repetidamente la ley real y eclesiástica. Usualmente se le daba nombramiento por separado de juez eclesiástico en el territorio de su parroquia. Con frecuencia era también el comisario local ante la Inquisición.¹⁸

La comisión de un retablo de grandes dimensiones como éste por el cura beneficiado, así como su programa inusual, y más aún la reconstrucción del templo, son claros indicios de que en Oztolotepec se dio un patrocinio muy particular, personal y de grandes vuelos, que merecería un estudio mayor que se escapa a los objetivos de este trabajo. Nicolás López Xardón se vislumbra como un personaje que amerita un estudio biográfico profundo, pues los ecos de su vida llena de contrastes entre una severidad religiosa y una gran tendencia hacia el dispendio y el poder, retratan también la compleja sociedad que veía en estos individuos seres modélicos al tiempo

¹⁶ María Eugenia Rodríguez, *op. cit.*, pp. 484-485. La autora cita como apoyo el trabajo de Arturo Fabila Mondragón. *Monografía municipal. Región I Oztolotepec: en el cerro del tigre*, México: Ayuntamiento de Toluca, 1987. La fecha para el beneficio de López Xardón y por lo tanto para su actuación en la reconstrucción del templo, por lo menos debería recorrerse un año, esto es, 1707, a la luz de la documentación que cito adelante.

¹⁷ La referencia a su padre, Hernando López Xardón, se repite varias veces en la documentación que se levantó al llevarse a cabo un juicio por la herencia familiar, en que el marido de una nieta de don Hernando, demandó al heredero de los bienes del cura. Los demandantes se crían herederos legítimos de los bienes que disfrutaba otra parte de la familia. En este legajo también se mencionan otros datos familiares y del sacerdote que dejan muy clara la riqueza que alcanzó. AGN, Tierras, vol. 2397, exp. 3, 219 fs. Por su parte, la mención a que Nicolás López Xardón pagó de su caudal la construcción de la parroquia de Oztolotepec, está reiterada en una averiguación secreta que se le levantó por habersele acusado de encerrar y amarrar a varios indios de su feligresía para cobrarles tres pesos de tributos. AGN, Tributos, vol. 50, exp. 7, fs. 106-116.

¹⁸ William B. Taylor. *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, Traducción Óscar Mazín y Paul Kersey, México: El Colegio de México/ Secretaría de Gobernación/ El Colegio de Michoacán, 1999, vol. I, p. 115. En este libro fundamental para entender el papel de los curas parroquiales en siglo XVIII, no se menciona en específico el curato de Oztolotepec, pero muchos de los procesos ahí descritos coinciden con los que se dieron ahí.

que peligrosos caciques. El arte asociado a ellos, asimismo, da cuenta de un tipo de fe que daba sentido a estas vivencias plenas de claroscuros.¹⁹

La población de Oztolotepec, o “cerro de tigres”, estaba habitada por otomíes, lengua que en efecto conocía López Xardón. Seguramente su familia era de la región de Lerma o Metepec, ya que ahí vivieron parientes del cura hasta por lo menos mediados del siglo XVIII.²⁰ En algunas épocas su familia llegó a tener influencia en la zona, que en su momento él mismo supo cultivar para su beneficio,²¹ a tal grado que durante su servicio en Oztolotepec, pudo comprar una hacienda de labor llamada Nuestra Señora de los Dolores o Riquelme o Ybarrondo (1715), que le fue muy productiva, y con cuyas ganancias pudo incluso costear el esplendor de su templo.²² Fue tal su fortuna que al morir Nicolás, cerca de 1738, la hacienda era próspera y tenía centenares de cabezas de ganado porcino, ovino y caballar, de cría y engorda. La lista de los bienes del cura incluía también varios deudores en asuntos de tocinerías, dos trojes grandes y cinco chicas, carro y menajes de casa, en los que se señalan algunas imágenes de devoción y retratos. Por supuesto se menciona una gran lista de gente le debía dinero en cantidades diversas, mismo que perdonaba en varias ocasiones.²³

¹⁹ Como ejemplo de un verdadero estudio de patrocinio parroquial novohispano, pleno de intencionalidades políticas, debe citarse el de Jaime Cuadriello. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México: UNAM/ IIE/ MUNAL/ INBA, 2004.

²⁰ AGN, Tierras, vol. 2397, exp. 3, f. 53r. Hernando López Xardón, su padre, fue corregidor perpetuo de Lerma, y a su muerte lo sustituyó Felipe, el hermano de Nicolás. Aunque desconozco la fecha exacta de la muerte del padre, debió de ser antes de terminar el siglo XVII, pues parece ser que Felipe murió en 1702.

²¹ *Ibid.* En el juicio referido, y como pareciera natural, los supuestos herederos parecen exagerar la fortuna familiar, mientras los que defendían la repartición de los bienes, exageraron también la pobreza en que supuestamente murió Hernando, quien llegó a tener un obraje en Huixquilucan, vivió en las casas reales en Lerma y tuvo una tocinería en México. En opinión de los acusados, todo esto se perdió antes de morir.

²² *Ibid.*, en especial f. 53r. En 1718 Nicolás López Xardón pidió licencia para construir una capilla y ofrecer ahí misa, en su hacienda de Nuestra Señora de los Dolores, pues distaba “...de la cabezera de la Doctrina de Xiquipilco donde toca como tres leguas, y de su vicita media legua: cuio transito se impide en tiempo de llubia, por la asperesa del Camino, malesa de las barrancas, y zenegosos pantanos que se hazen con las aguas que se represan en algunas partes, que dan motibo à no salir a parte alguna...”. AGN, Indiferente virreinal, Sección: Templos y conventos, caja: 3953, exp. 19, 4 fs.

²³ AGN, Tierras, vol. 2397, exp. 3, en especial fs. 185r-197v. Esta documentación se levantó por los pleitos que se dieron por esta herencia, y va dejando testimonio de la vida del cura. Por ello se sabe que Nicolás López Xardón fue hijo de la primera esposa de Hernando, Francisca Rosales. Al parecer tuvo varios hermanos de ese matrimonio, entre ellos Antonio y Felipe, que también dejaron hijos, así como por lo menos una media hermana, hija de Juana Fernández de Uribe, llamada Francisca López Xardón. Los descendientes de esta media hermana, tras la muerte de Nicolás, demandaron a sus herederos, alegando que su gran fortuna había sido producto de las riquezas de su padre y no de su trabajo personal.

Pero en sus inicios, Nicolás López Xardón debió trabajar duro para ganarse el puesto que le permitió disfrutar de tal posición. Presentó su solicitud para órdenes mayores al arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, el 31 de octubre de 1683, pues el día de santa Lucía, 13 de diciembre, se ordenarían los nuevos presbíteros. Para ello el ya bachiller, clérigo y diácono, presentó una información de *moribus et vita*, la cual aparentemente no se conservó.²⁴ Todo indica que le fue otorgado el nombramiento de presbítero entonces.²⁵

Se sabe que sirvió como vicario por lo menos en dos parroquias de la zona de su nacimiento, Huixquilucan y Chiapa de Mota, quizá como ayudante por sus conocimientos del otomí,²⁶ pero al parecer Nicolás López Xardón persiguió mayores oportunidades. A finales de 1706 (el 9 de diciembre), el arzobispo Juan Ortega y Montañés comenzó un proceso de selección de candidatos para diversos curatos que tenía vacantes (11), entre ellos el de San Bartolomé Oztolotepec. Muchas de estas plazas disponibles se pretendieron por conocimiento de lenguas indígenas, tanto mexicana (náhuatl) como otomí, por lo que además de ser examinados en teología, varios de los aspirantes lo hicieron en alguna de ellas.

En opinión de Rodolfo Aguirre, durante la primera mitad del siglo XVIII existió una gran demanda de clérigos “lenguas” por parte del arzobispado de México, pues su capacidad para atender a pueblos indígenas los colocaba en la mira de las labores pastorales y de secularización de las parroquias:

Figuras secundarias en la jerarquía del clero secular, generalmente subordinadas a los curas titulares, sin embargo, sus tareas parroquiales fueron de primer orden. Los clérigos que tenían conocimiento de algún idioma fueron los avocados a comunicarse directamente con los feligreses autóctonos, sirviendo de intermediarios con diferentes esferas de gobierno; garantizaron la posesión de las parroquias en el clero secular y fueron el recurso clerical que facilitó la secularización generalizada de las doctrinas, en manos de los frailes desde el siglo XVI.²⁷

El autor señala que desde finales del siglo XVII se buscó mayor uniformidad en las instituciones eclesiásticas, desde su estructura, hasta la regularidad de sus tareas. Además, al parecer con la entrada del siglo XVIII, se fue refinando el procedimiento de

²⁴ AHAM, caja: 13, expediente: 28, f. 1.

²⁵ Por la fecha de su petición de órdenes mayores, podría pensarse que López Xardón nació hacia 1658, obteniendo el grado de Bachiller hacia 1675-1676.

²⁶ AGN, Tierras, vol. 2397, exp. 3. La información se repite con diferencias en varias fojas, pero en especial se menciona hacia las f. 21r y adelante. Puede desprenderse de la documentación que en esa etapa tanto él, como sus hermanos, eran pobres.

²⁷ Rodolfo Aguirre. “La demanda de clérigos ‘lenguas’ en el arzobispado de México, 1700-1750”, en *Estudios de Historia Novohispana* 35, México: UNAM/ IIH, julio-diciembre 2006, pp. 47-70, en especial p. 47.

examen de los curas “lenguas”, que se consideraron muy importantes en la secularización parroquial,²⁸ que por otro lado en teoría, y paradójicamente, buscaba que los indígenas aprendieran castellano.

Según William Taylor los “curas párrocos” pueden estudiarse como “...agentes de la religión del estado e intermediarios entre los feligreses y las más altas autoridades, por un lado, y entre lo sagrado y lo profano por el otro...”,²⁹ funcionando como una bisagra que articulaba el acontecer de la vida cotidiana con la estructura del poder. En otra parte el autor insiste en que los

...curas párrocos fueron a la vez especialistas espirituales y hombres de mundo. Eran inevitablemente administradores y miembros de una profesión que los ponía en contacto constante con otros sacerdotes y funcionarios de la Corona, con la familia y amigos, con los principales personajes de la localidad y con otros seculares que podían ser, según las circunstancias, compatriotas rivales o enemigos.³⁰

El cura de parroquia realizaba importantes labores para la vida cotidiana de la feligresía, que además regulaban las formas de conducta según lo aceptado por la Iglesia. Bautizar, casar, enterrar, confesar y dar los sacramentos, eran sus principales tareas, que presuponían guiar a la comunidad por los parámetros convenidos desde la institución y la moral cristiana. Además de ser juez en materias espirituales, y administrador de la fe, también realizaba tareas de administración de los bienes de sus templos, y en muchas ocasiones, también de sus propios beneficios. Por ello era común que existieran varios canales de regulación de la conducta de los párrocos, como parte del cumplimiento de un proyecto diocesano mayor que dependía de las altas jerarquías institucionales.³¹

²⁸ *Ibid.*, pp. 48-49. El autor no señala explícitamente un cambio en el procedimiento de examen, pero éste pareciera evidente al contrastar la documentación referente a cómo López Xardón realizó el proceso, y otros citados por él en años posteriores. Es de señalarse que las fuentes consultadas también son diferentes, por lo que en el caso de López Xardón (Exámenes de curato para sedes vacantes en el AHAM), no se señalan algunas particularidades que en los expedientes consultados por Aguirre parecen comunes (Libro de exámenes a clérigos, 1717-1727, AGN, Bienes Nacionales).

²⁹ Taylor, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 113.

³¹ El conocimiento propiamente teológico de los curas era enseñado en el Seminario Tridentino en la ciudad de México, o en alguno de los seminarios que había en las ciudades episcopales, o bien en la práctica, ayudando a curas en función. Para llegar a presbítero, era necesario estudiar teología, generalmente por cuatro años. Por su parte, el conocimiento de lenguas indígenas tenía tres vías principales: algunos aprendían la lengua desde la infancia por vivir en, o cerca de, pueblos indígenas, y eran llamados “hablantes nativos”; otros que aprendían “por arte”, esto es, estudiando en cátedras o libros; mientras que algunos más eran enviados expresamente a pueblos de indios para aprender la administración religiosa en alguna lengua. Todo parece apuntar a que López Xardón fuera de los primeros por sus trabajos anteriores en vicarías de la zona, aunque también existe la posibilidad de que hubiera estudiado otomí en la

El turno de López Xardón para ser examinado en el concurso de la plaza vacante de Oztolotepec, llegó el 15 de diciembre de 1706. Al entrar al sínodo, en una de las salas de Palacio Arzobispal, "...se le mandó q. construíse y explicase un canon del Santo Consilio Tridentino, y despues Su Il[ustrisim]a. Y dhos. señores le hicieron diferentes preguntas de la theologia moral Y de Sacramentos; con lo qual se le mando salir...".³² Nicolás López Xardón regresó de nuevo al palacio del arzobispado el 26 de enero de 1707, para que el br. Francisco Purón, "Presbítero Catedrático de lengua otomí en la Real Universidad" lo examinara en este idioma, obteniendo como resultado "suficiente".³³

Dos días después, se anotaron las calificaciones generales de todo el proceso, supongo que conjuntando ambos tipos de conocimientos y quizá otros factores. En esta lista López Xardón aparece entre los sujetos de "Segunda clase y grado de suficiencia". Pese a que no era nombrado entre los que tenían mejores resultados, el 11 de febrero de 1707, el arzobispado despachó las nóminas con los nombres propuestos para ocupar las sedes, que debían ser confirmadas por el virrey duque de Albuquerque y la Audiencia, en las cuales el nombre de López Xardón se proponía como primera opción para ocupar la plaza de San Bartolomé Oztolotepec.³⁴ Es seguro que otros factores, como su capacidad para sostenerse, su habilidad política o sus contactos con el arzobispado o con personas de la zona del curato, fueron más importantes que la graduación obtenida en el examen.

El bachiller Nicolás López Xardón debió ser ratificado por el virrey, pues desde 1707 ocupó su cargo en el pueblo. Es probable también que a partir su llegada, el cura se preocupara por la reconstrucción del templo. Al respecto, María Eugenia Rodríguez, menciona que José Ramos de Vera, vicario y comisionado de la Inquisición, ayudó a

Real Universidad o en el Seminario Tridentino, donde se enseñaba el idioma. Aguirre. *op. cit.*, pp. 56-57, y Taylor. *op. cit.*, pp. 125-127. Taylor destaca los seminarios como lugares importantes para establecer las redes sociales que luego les ayudarían a subir de condición social.

³² AHAM, caja: 44 CL, libro: 4. A Nicolás López Xardón se le menciona en las fojas: 46r, 54r, 55v, 57v.

³³ *Idem.*, f. 54r. En los años estudiados por Rodolfo Aguirre (un poco posteriores), fueron tres los niveles del idioma obtenidos en los exámenes: "desde buenos hasta eminentes", "suficientes", o bien reprobados o deficientes, mismos que no se corresponden del todo con los resultados anotados al lado de los opositores entre los que se encontraba López Xardón, que obtuvieron, además de suficiente: "perfectam[e]te Suficiente", "con noticia de muchos vocablos y buena pronunsiacion", "buenos principios" o "save algunos vocablos". Aguirre. *op. cit.*, pp. 59-60.

³⁴ AHAM, caja: 44 CL, libro: 4, f. 57v. A su lado estaban nombrados el Doctor Don Juan Bautista Mendrize como segunda opción y el Bachiller Don Alexandro Rodezno como tercera. Mendrize no está mencionado entre los examinados de otomí, pero aparece en la lista de los sujetos de "primera clase y grado", mientras Rodezno estaba en el mismo grupo que el de López Xardón.

López Xardón a conseguir dinero para la fábrica nueva.³⁵ Quizá este personaje fuera amigo del cura de Oztolotepec, quien después perteneció a dicha institución. Sin descartar la idea de que Ramos le ayudara con dinero, hay que destacar que en los documentos sobre López Xardón, se reitera que él mismo aportó el dinero para la construcción del templo, con los productos de su hacienda, y el trabajo de sus feligreses.

Las siguientes noticias que tengo del bachiller López Xardón son, a todas luces, significativas de su necesidad de control, de su personalidad dispendiosa y protagónica, así como de las maneras en que acrecentó y exhibió su poder y el de su familia en la zona de San Bartolomé. Entre finales de diciembre de 1712 y mayo de 1713, Nicolás solicitó al Santo Oficio que se le concediera el nombramiento de Comisario de la institución, así como le diera a un pariente suyo, José de Pedrera, el de notario, y a su hermano el de alguacil del tribunal.³⁶ Con estos tres nombramientos logrados en un periodo corto, Nicolás López Xardón concentró en su familia parte del poder moral del partido de Oztolotepec, mismo que exhibió al muy poco tiempo.

Un informe notariado por el nuevo funcionario, dejó constancia de cómo el cura dio a conocer su nuevo estatus entre la feligresía local. El escrito narra la manera en que fue leído y publicado el edicto general de fe, los días 10 y 11 de julio de 1713. Nicolás López Xardón atrajo a su parroquia a los comisarios del Santo Oficio de Toluca y de Lerma, quienes participaron en la celebración, y que quizá podrían haber convocado ellos mismos a los fieles de toda la zona a sus respectivos templos a escuchar el edicto. En vez de ello, López Xardón convidó a todas las autoridades locales, eclesiásticas y del clero regular, así como civiles, tanto españolas, como de naturales, en su casa e iglesia, desde donde se leyó el edicto, y festejó la ocasión con una "...funcion que avia sido la ma[yor] que se podia aver echo en un paraje tan corto..."³⁷

³⁵ Rodríguez. *op.cit.*, pp. 484-485. La autora menciona que en 1706 López Xardón ya se hacía cargo del templo como cura beneficiario, lo que debe ser una confusión, si se atiende a las fechas de los exámenes de oposición. Podría ser, sin embargo, que López Xardón ya estuviera presente en Oztolotepec desde antes con algún otro cargo. Ésta, y la idea de que Ramos de Vera lo ayudó a conseguir el dinero para la fábrica del templo, me fueron imposibles verificar, pues Rodríguez no aclara el tipo de documentos que comenta.

³⁶ En diciembre de 1712 el cura pidió a las autoridades de la Inquisición, que lo nombraran comisario del Santo Oficio, lo que, en efecto logró el 4 de febrero de 1713, jurando el cargo el 2 de marzo. Después solicitó el nombramiento de notario del Santo Oficio para uno de sus familiares, José Pedrera, que se le otorgó en abril del mismo año de 1713, y de alguacil del tribunal a su hermano, que también le fue concedido el 10 de mayo. AGN, Inquisición, vol. 894, exp. 9, fs. 38-41, en especial f. 41r.

³⁷ Nicolás López Xardón aprovechó el mandato de publicar el edicto para comunicar a todos los fieles la noticia de que su hermano, Antonio López Xardón, había sido nombrado alguacil

El primer día de fiesta, el sábado 10 de junio de 1713, se reunieron señores y autoridades religiosas de Metepec, Lerma, Toluca, Chiapa de Mota, Talazco, y San Bartolomé, así como los naturales y labradores de la región:

...en presencia de todos el Br. Dn. Nicolas Xardon: demostro su titulo de comisario al R[everen]do. P[adr]e. Prior fr[ay]. Sevastian Gonzalez comis[ario]. del S[an]to. oficio q[ue]. lo leyo y obedecido dio la posecion: como teniente del de Alguacil ma[yor]. a Dn. Anto[nio]. Lopez Xardon y el de notario [Pedrera] y acavado de leerlos aviso al d[ic]ho. cura comisario a todos que era ya la ora del paseo y que los queria [...] prevenidos con la desencia que pedia acto tan [grande] fuesen tomando sus puestos y Caballos...³⁸

Entonces, por pares, se acomodaron las autoridades en sus caballos, primero las de los naturales, luego las españolas y por último, en medio de la gente, el nuevo alguacil mayor Antonio López Xardón con el estandarte de la fe, el bachiller Nicolás López Xardón y el notario. Los caballos, por supuesto, estaban adornados, y algunos civiles como los alcaldes vestían a la militar, esto es, a la francesa, mientras que los ministros usaban golillas. La comitiva se dirigió al templo, en donde fue recibida con música mientras llegaban a un altar, al parecer efímero y frente al mayor, con gradas de luces y una imagen de san Pedro Mártir (Pedro de Verona), patrono de la Inquisición.³⁹ El alguacil posó el estandarte en el altar, y después de la misa fueron a la casa del cura beneficiado a beber y comer. Al otro día se leyó el edicto general de fe y siguió la fiesta dos días más, con toros y comedia.⁴⁰

En la relación del acto no se menciona en lo absoluto que la iglesia estuviera en obras. De hecho, la idea que genera el relato es que López Xardón estaba haciendo un claro alarde de su poder en todo su esplendor, que quizá se veía sólo un

mayor de la Inquisición en la zona, así como él era el comisario del Tribunal, y Pedrera notario. Así fue como Antonio tomó posesión de su cargo en frente de toda la comunidad reunida para la publicación del edicto y Pedrera relató de manera notariada la lectura del mismo. AGN, Inquisición, vol. 894, exp. 8, fs. 33-37, particularmente f. 36v.

³⁸ *Ibid.*, f. 35v.

³⁹ San Pedro de Verona (1206-1252), dominico italiano, fue nombrado Inquisidor General por el papa Gregorio IX. Fue canonizado apenas un año después de su muerte. Agradezco al Mtro. Ruiz Gomar por esta información.

⁴⁰ *Ibid.*, f. 36v. La fiesta del día 11 comenzó de nuevo por la mañana con un desayuno para los invitados, y se volvió a dar el “paseo” como el día precedente. Después de la misa, tanto en el templo como en el atrio, vino el sermón y, la lectura del edicto de fe, que se fijó en dos lugares visibles al pueblo. Otra vez, “...a la tarde se celebó la fiesta con una comedia vien representada al asunto sirviendose la mesma Jeneralidad de meriendas y Venidas quedandose todo el concurso, porq[ue] el alguacil ma[yor]. dijo tenia prevenido dos dias de toros Y que le avian de asistir a verlos...”. Así, lunes y martes siguió el festejo, con toros y comidas, con gran “liberalidad” de Nicolás López Xardón. Algunos se marcharon después de estos cuatro días, pues debían prepararse para sus respectivas celebraciones de *corpus*, pero otros, muchos de México, se quedaron aún hasta el viernes.

poco empedregado por estar en un “paraje tan corto”. Así, el cura se mostró con sus atributos de líder moral, alcanzando plenamente su papel de juez.

Sólo tres años después, el cura de Oztolotepec volvió a ponerse al centro de las miradas de toda la vecindad de su parroquia. Así, el 23 de febrero de 1716, Nicolás López Xardón presidió un auto de fe realizado frente a su templo, que quedó inmortalizado en un pequeño óleo que hoy se guarda en el Museo Nacional de Arte.⁴¹

[Figura 5] Juan Ignacio Castorena y Ursúa, juez provisor y vicario general de los naturales, aprobó el auto, siendo arzobispo Juan José Lanciego y Eguilaz. En esta ceremonia, seis acusados indígenas, ataviados con sanbenito, fueron juzgados por faltas contra la fe, aunque la ceremonia quizá tuvo más un carácter coercitivo que penal.⁴²

Es muy interesante constatar que el auto de fe debió ser un acto importante para el lucimiento del pueblo y sus autoridades, y que sus principales protagonistas fueron los mismos que los que celebraron la publicación del edicto general de fe de 1713. El mismo lienzo, de factura ingenua, quizá de algún pintor de la localidad, proporciona las claves para la identificación de algunos de ellos, pues numera a los personajes señalando la naturaleza de su participación. Así, frente a la iglesia⁴³ se ubica un altar señalado con el número 1, junto al “sacerdote que dijo misa”. Bajo el número 2 se ubica “el sitial del sr. Juez eclesiástico”, que, atendiendo a la otra cartela del cuadro que señala que López Xardón presidió la ceremonia, y a la información que se sabe de él, debió ser el mismo cura beneficiado de Oztolotepec. En el número 3 aparece el alcalde mayor, vestido a la francesa mientras uno de sus acompañantes lleva traje a lo austriaco. Bajo el número 4 se ubican “el alguacil mayor y notarios del Arzobispado”, por lo que los hombres de negro seguramente son Antonio López Xardón y José Pedrera. Los otros personajes, muy importantes en sus funciones, no pueden ser identificados particularmente, pero representan a las autoridades españolas e indígenas del pueblo, los mercedarios y franciscanos de Toluca, y asistentes.

Nicolás López Xardón debió ser el comitente del cuadro, que así inmortalizaba otra de sus actividades protagónicas, la cual también le daría relieve ante los ojos de

⁴¹ Este interesantísimo óleo fue estudiado por Jaime Cuadriello en el catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. La información acerca del cuadro está tomada de ahí. Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA*, 2000, pp. 257-260.

⁴² *Idem.*

⁴³ La curiosa representación del templo podría deberse a un simple recurso plástico que pretendía generar la idea de unión entre interior o exterior, o bien también podría señalar que el templo estaba en plena construcción.

las autoridades arzobispales e inquisitoriales en México, sirviendo como una prueba de los méritos del cura, además de satisfacer su necesidad de autorrepresentarse. Podría ser que este lienzo fuera robado del templo, o que se hubiese pintado como algún regalo en forma de agradecimiento que recordara el acontecimiento.

En la iglesia todavía se guarda otro lienzo que tiene similitudes en sus intenciones pero de factura mucho más pulida, y que también debió ser encargo del cura: un ex voto, fechado en 1724, en plena reconstrucción del templo, que conmemora un accidente (y su falta de secuelas por la intervención divina de la Eucaristía) ocurrido durante la construcción de la torre.⁴⁴ [Figura 6] La fachada de la iglesia pintada es un poco distinta a la que finalmente se construyó, pero sin duda es el templo. En la obra quedan a la vista todos los andamios que estaban dentro y fuera del edificio, aun sin techar. Una vez más pareciera que el cura quería dejar constancia de su obra material, premiada también por la espiritual.

Si bien es claro que la personalidad del cura de Oztolotepec Nicolás López Xardón era en verdad poderosa y protagónica, faltan muchos datos para poder perfilar de manera clara su carácter de comitente artístico, que por lo pronto parece incuestionable. Él, como tantos otros curas párrocos, vio en la fabricación, administración y comitancia de obras para sus templos, una manera de probar su efectividad y afición por su trabajo, méritos visibles tanto a autoridades como a fieles.⁴⁵

Además del ex voto mencionado, acerca de la construcción de la iglesia no se tienen aún muchos datos. Sin embargo, una fuente indirecta, otra vez escrita, puede dar una idea de cómo avanzaban los trabajos en el templo hacia 1717. Se trata del libro de visita del arzobispo José Lanciego y Eguilaz, quien comenzó el recorrido por su territorio el 31 de marzo de ese año. El documento, rico en detalles del protocolo que se seguía cuando llegaba un arzobispo a una de sus parroquias, el tipo de trabajo pastoral que se hacía y de las preocupaciones que tenía el arzobispado en la administración de la fe, es también muy revelador del estado que guardaban las parroquias ese año, entre las que se encontraba San Bartolomé.⁴⁶

⁴⁴ Este interesante ex voto al parecer está firmado, pero por la altura en la que se ubica, no se puede leer bien la última parte de la cartela y la signatura. Llama la atención que la custodia, intercesora del milagro, tenga un tamaño muy pequeño, comparado con el templo.

⁴⁵ Taylor menciona la importancia del patrocinio artístico o de obras pías para la iglesia, en varias ocasiones. Taylor. *op. cit.*, en especial p. 153.

⁴⁶ El recorrido que siguió el arzobispo fue el siguiente (respetando la ortografía del documento): de la ciudad de México fue a Atzacapotzalco, Tlanepantla, Tultitlan, Quatitlan, Teoloyucam, Tepeji, Chiapa de Mota, Xilotepec, San Geronimo Acolco, Acambaye, Temazcaltzingo, Atlacomulco, San Felipe, Xocotitlan, Villa de Ixtlahuaca, Xiqipilco, Oztolotepec, Almoloya, Malacatepec, Temazcaltepec de los Yndios, Ozoloapam, Real, y minas de Temazcaltepec, Texopilco, Zultepec, Tzinacantepec, Texaquique, Totocam, Metepec, Calimaya, Atenco,

El arzobispo Lanciego llegó a Oztolotepec el 17 de marzo de 1717, cerca de las 11 de la mañana, donde se le recibió con repique de campanas. El alcalde mayor del partido de Metepec, don Juan Bautista de Ybarsaban, así como el gobernador, alcaldes y otros oficiales de de República común y de naturales, salieron al cementerio a acompañarlo. Españoles e indígenas vieron como el diácono bachiller José de Vargas Machuca, y los subdiáconos, dieron al arzobispo un hisopo con agua bendita para que la asperjara, bendijera una cruz de un altar portátil, y, mientras se cantaba un *Te Deum Laudamus*, se dirigieran, bajo palio y en procesión, al altar mayor. En esta primera parte de la descripción de la visita arzobispal, que debió estar realizada según un modelo bastante establecido, no se menciona de manera directa a López Xardón, así como tampoco se refiere a las obras que estaban haciéndose en el templo. No queda claro el estado o ubicación del altar mayor al que se encaminaron, desde donde se cantaron oraciones, y frente al que se sentó el arzobispo en un sitial, para que se leyeran las advertencias de su visita y se pidiera al pueblo que se prepararan para la confirmación.⁴⁷

En la descripción que sigue de la visita es patente que la iglesia estaba en plena construcción. Tras ver el sagrario,⁴⁸ el arzobispo procedió a inspeccionar:

...los altares, los Reconosio con desencia y sus aras como asi mismo la pila Baptismal (q. se halla fuera de la que sirve de Ygl[esi]a. por estar en la fabrica de esta Parrochia), la qual es de piedra de una piesa con su Ritoque en el medio sin Riesgo de verterse el agua; Y asi mismo see Reconosio una arca pequeña de Sedro en q. se hallan tres amphoras de Plata pa[ra]. los Santos Oleos, las cuales se Vieron con sus [pajuelas] Corrientes; y haver en dhô. Bap[tiste]rio. salero estola manual, Concha y Cruz de Plata; pasando a la de la Sachristia cuyos bienes se Reconocieron desentes y segun Constan de el Imbentario presentado...⁴⁹

Pareciera, entonces, que el altar mayor referido al inicio de la descripción, estaba en una construcción temporal, en donde se daban los oficios mientras se construía el templo. Esto se consideró importante pues el arzobispo tenía que verificar

Tenango del Valle; Texcaliacac, Xalatlaco, Capolohuac, Ocoyoacac, Lerma, Tarasquillo, Huisquilucam, y Tlacopam. El arzobispo, que ya debía conocer a López Xardón por lo menos de nombre al haber presidido el auto de fe del año anterior, realizaba el viaje acompañado por varios ayudantes, uno de los cuales tomaba noticia de todo lo acontecido. Los curas beneficiados estaban advertidos de la visita, y se les había pedido que realizaran el inventario de sus templos y bienes, así como los padrones de los feligreses de sus parroquias mayores de tres años. El arzobispo daría la confirmación, por lo que solicitó a sus ministros que al hacer el padrón, lo trasladaran al castellano, lo que les permitiría cumplir con el rito. AHAM, caja: 21CL, fs. 1v-2r.

⁴⁷ La información de la llegada del arzobispo a Oztolotepec, está a partir de la f. 146r, en *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, fs. 147r-147v. En "...la visita del sagrario", se sacó una custodia de plata sobredorada, así como su vaso "de lo mismo" con su tapa, para consagrar la hostia. Se describen incluso las telas que se pusieron sobre el ara del altar (encarnadas), el sagrario con llave, y telas blancas con brocado de flores de oro y colores.

⁴⁹ *Ibid.*, f. 147v.

que en las parroquias se guardara el decoro. Acerca del decoro, vale la pena recordar que

Este concepto, eclesiástico y artístico a la vez, se entendía tanto como una labor de decencia, lustre o dignificación de los espacios de culto como la necesaria aplicación de “la propiedad” en la representación de las imágenes sacras. Todo lo cual constituía una de las obligaciones primordiales a que estaba comprometida la administración del curato y hacía realidad el mandato bíblico, contenido en el libro de los Salmos, y especialmente dirigido a los ministros del espacio sagrado: “Señor yo he amado el decoro y la hermosura de tu casa y el lugar donde reside tu gloria” (25,8); y también hacía al párroco responsable y merecedor de la siguiente distinción reservada en el libro del Eclesiastés: “Durante su vida levantó de nuevo la casa del Señor” (50,1).⁵⁰

López Xardón, como párroco, debería tener como modelo de decoro estos pasajes, que sustentaban parte de las funciones de que debía cumplir en sus templos. Por ello, y los beneficios en prestigio, el cura estuvo dispuesto a pagar la reconstrucción de la iglesia.

Las siguientes actividades del arzobispo Lanciego fueron pastorales, como ofrecer misa, repartir rosarios o hablar con casados “mal avenidos”.⁵¹ Entre éstas, refrendó al cura beneficiado Nicolás López Xardón, su título de juez eclesiástico “...Y proveyó auto de Yndulgencia plenaria [...] en los dias de San Joseph dies y nuebe de Marzo en el de Sn. Bartholome Veinte y quatro de Agosto y en el de San Nicolas Tolentino dies de No[e]ve. que fueron los asig[nado]s. p[o]r. dhô. Cura Benef[icia]do”.⁵² Tiempo después estos santos estarían presentes en el programa iconológico del templo, por lo que parece que Nicolás tenía pensado desde entonces parte de su programa visual.

Antes de irse, el arzobispo verificó el estado de los libros de la parroquia e hizo algunas recomendaciones para que fuesen más completos. Lanciego, casi para finalizar su visita:

daba y dio las gracias al Cura Beneficiado a quien exorta prosiga en lo de adelante como hasta la presente procurando el aumento en el Culto Divino prosecucion en la fabrica de la Ygl[esi]a. y pa[ra]. ello encarga a los feligreses hagan de su parte las dilig[encia]s. posibles pa[ra]. su perfecta finalisasion atento â padecer grave incommodidad en la que actual se halla su Divina Mag[esta]d. y ser en esto agradado y los fieles...⁵³

⁵⁰ Cuadriello. *Las glorias...*, *op. cit.*, p. 60.

⁵¹ En los días venideros, Lanciego volvería a tener pláticas con otros feligreses, por ejemplo, unos “naturales perturbadores de la paz”, exhortándolos a que arreglaran su conducta y se amaran como a sí mismos.

⁵² *Ibid.*, f. 148r.

⁵³ *Ibid.*, fs. 148v-149r.

Queda entonces claro que para mayo de 1717, las obras de construcción del templo estaban avanzadas, pero no parece que se culminarían pronto.

En total el arzobispo estuvo casi cuatro días en San Bartolomé Oztolotepec. Las confirmaciones en otomí y en castellano fueron 740. El padrón de los feligreses llegó a 2,680 personas de todas edades (mayores de 3 años) y calidades. Lanciego además dio o refrendó varias licencias para dar misa y confesar en capillas de hacienda (dos) y a varios sacerdotes (cuatro, la mitad en otomí). Es probable que el arzobispo haya quedado complacido con lo que pudo ver en Oztolotepec, pero López Xardón seguramente afianzó su necesidad de proseguir con las reformas y embellecimiento de la iglesia.

Además del celo que debió de tener para desterrar la gran “incomodidad” de su “Divina majestad” por las obras del templo, no pareciera que fuera del gusto de Nicolás López Xardón, el ver opacado algo de su propio resplandor por la falta de decoro o esplendor de su templo. A fin de cuentas pagó casi toda la obra a costa de su bolsillo, tanto para terminar la reconstrucción, como para completar todo un programa visual en el que el retablo mayor era la joya más preciada. La existencia dentro del templo de varias pinturas, ya sea en pequeñas series, o aisladas, sugiere que algunas de ellas fueron parte de retablos laterales. Así mismo, se conserva un gran lienzo de ánimas, que merece atención, y que seguramente estuvo colocado en el sotocoro. Esta obra, en la que ahondaré después, tiene repintes importantes, pero es de indudable calidad e interés. Representa el momento en que san Bartolomé, san Nicolás Tolentino y santa Margarita de Cortona, atienden ánimas del purgatorio, mientras el arcángel san Miguel está en plena psicostasis (pesa de almas), presidiendo la escena. [Figura 7]

Muy significativo de la personalidad de López Xardón es el hecho de que el cura esté retratado, por lo menos tres veces, en el conjunto del templo. Mientras tanto, queden sus tres retratos más importantes para redondear la imagen del comitente del retablo: a un lado de la entrada de la iglesia el cura fue inmortalizado rezando en una escultura de terracota vidriada que quizá originalmente estuvo ubicada en el atrio. También en oración, un busto en madera se guarda hoy en la nave del templo, que recuerda aquellos que formaron parte de entierros en retablos laterales. Por tercer vez, el cura asoma entre las ánimas del purgatorio de la pintura de ánimas mencionada anteriormente, reiterando el gesto de rezo. [Figuras 8, 9 y 10] Por su material y ubicación, puede suponerse que la escultura de terracota quizá fuera mandada a hacer por el pueblo en agradecimiento póstumo a su cura, la de madera para acompañar sus restos mortales en el mismo templo del que había sido patrono,

mientras que la pintada entre las llamas purgantes, para recordar el papel primordial que jugó como juez moral local o incluso para sí mismo.

* * *

Por las fechas del encargo del retablo y su dorado, que debía terminarse en agosto de 1727, pude suponerse que Nicolás López Xardón quería estrenarlo en la fiesta del santo patrono del pueblo, el 24 de agosto de ese año. Hay que recordar que Lanciego había concedido indulgencia para el día de san Bartolomé a petición del propio López Xardón, y que además el cura cumpliría 20 años como cura beneficiado ese año. Parece lógico que López Xardón pensara y planeara, con cuidado y tiempo, que el retablo estuviera listo para la celebración de tales acontecimientos.

La dedicación del altar a San Bartolomé parecía ineludible, por ser el patrono del pueblo y la parroquia desde el siglo XVI. Su nombre, que es un patronímico (Bar Tolomaï, hijo de Tomaï o Tolomeo), sin más caracterización es mencionado en los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, pero no así en el de Juan, donde en su lugar se habla de Natanael, referido como uno de los 12 apóstoles, lo que ha llevado a pensar que éste fuera el verdadero nombre de Bartolomé.⁵⁴ La leyenda señala que después de la crucifixión, fue a evangelizar Arabia, Mesopotamia y Armenia o la India, donde se ubica su martirio por parte del rey Astiajes por haber convertido a gran número de sus súbditos. En el martirologio romano se dice que fue desollado vivo, mientras que otras tradiciones que fue crucificado, decapitado o ahogado.⁵⁵ En cualquier caso, Bartolomé es considerado uno de los difusores del evangelio entre paganos del Oriente.

Las esculturas del retablo en su mayoría han perdido sus atributos, por lo que no he podido identificar a los personajes en los nichos que acompañan a Bartolomé. Además del santo patrono, se han reconocido, en el banco, a los cuatro evangelistas y los doctores de la Iglesia san Ambrosio y san Agustín.⁵⁶ Si se atiende a la fotografía más vieja del retablo que aparece en el artículo citado de Constantino Reyes Valerio,

⁵⁴ Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, España: Serbal, (Tomo 2, vol. 3), 2000, pp. 180-184. Bartolomé no es nombrado en los Hechos de los Apóstoles. Ver también: <http://www.newadvent.org/cathen/02313c.htm> consultado el 7 de julio de 2008. Pedro Ribadeneira no estaba de acuerdo con esta idea de pensar en Bartolomé y Natanael como un mismo apóstol. Pedro Ribadeneira. *Flos Sanctorum. Nuevo año cristiano*, Cádiz: Imprenta y Lit. de la Revista Médica, 1864, vol. 8, pp. 32-39, en especial p. 32.

⁵⁵ Réau. *op.cit.*, p. 280.

⁵⁶ Rodríguez. *op. cit.*, p. 496.

debe considerarse que en el nicho central estaba Cristo en la cruz,⁵⁷ mientras que Bartolomé se ubicaba en el nicho superior, también de la calle central. El santo está representado totalmente vestido, con un libro en la mano y con el cuchillo con que se infringió su martirio en la otra, mirando suplicante al cielo. En el remate de la obra está Dios Padre, que asoma entre la decoración del retablo, mientras que un pequeño Cristo sentado, conocido como el Señor de la aguas o de la Salud,⁵⁸ ha mudado varias veces de sitio, por lo que se ha colocado tanto dentro del nicho central en el primer cuerpo, como sobre él.⁵⁹

Por su parte cuatro de las seis obras grandes de Ibarra, narran historias de la vida de San Bartolomé, tema que no fue tratado por sus contemporáneos o sus antecesores. Hay que destacar que en la pintura novohispana hay muy pocos ciclos de vida de los apóstoles, y que, aunque las órdenes monásticas se atribuyeron la tarea de llevar, como los apóstoles, el evangelio antes los infieles, este tema se liga también indiscutiblemente a la labor de clero secular, por ser ellos los ministros de Jesús, al igual que los apóstoles. Sin duda su narración hagiográfica pintada planteó al artista varios retos, entre ellos la elección de modelos visuales para el ciclo.

El orden de la narración también ha variado respecto al que puede verse en la fotografía de 1970, pues en ésta pasa del lado izquierdo en el primer cuerpo, al segundo cuerpo del mismo lado, para cruzar al lado opuesto del segundo cuerpo (a la extrema derecha) y bajar al primer cuerpo para culminar con el martirio del santo. [Figura 11] El día de hoy, las pinturas tienen otro acomodo: la narración empieza del lado izquierdo en el primer cuerpo, se mueve en diagonal hacia arriba del primer al segundo cuerpo, luego del extremo derecho al izquierdo y luego nuevamente en diagonal bajando al primer cuerpo de manera cruzada. Las dos figuras que rematan las calles no son secuenciales, sino más bien imágenes devocionales, santa Teresa y san Juan de Dios. En el banco del retablo hay otras cuatro pinturas, que han sido sumamente repintadas, por lo que es difícil reconocer la mano de Ibarra, que puede apenas intuirse en algunas figuras.

La primera escena en orden cronológico de la vida del santo, representa *La misión de san Bartolomé*, en la que Cristo, vestido de azul y acompañado de los apóstoles, señala directamente a Bartolomé a la izquierda de la imagen, de túnica

⁵⁷ Quisiera reiterar que el Cristo que se ve en las fotografías de 1970 es casi con seguridad uno que el día de hoy se encuentra en una cruz muy sencilla delante del altar y que la cruz original del mismo hoy se ubica en el nicho central del tercer cuerpo, sin Jesús.

⁵⁸ Rodríguez. *op. cit.*, p. 491.

⁵⁹ Por lo menos así aparece en la foto parcial publicada por Guillermo Tovar de Teresa en la entrada a Olivares de su *Repertorio...*, ya citado.

también azul y capa roja.⁶⁰ [Figura 12] Al lado derecho y junto al Maestro, aparece un apóstol vestido de rosa y blanco, cuya expresión es de total sorpresa, gesto que inclina a Rodríguez a pensar que la escena alude al momento preciso en que Jesús le dio la bienvenida a Natanael “He aquí un verdadero israelita en el que no hay doblez” (Juan 1, 47).⁶¹ Según esta narración el que más podría estar sorprendido sería el aludido directamente, pues se señala que Natanael le preguntó a Cristo de dónde lo conocía. Sin embargo, si se observa con detenimiento la pintura, puede apreciarse que el apóstol señalado no es el único sorprendido o perturbado, como parece que están varios de ellos.

En el evangelio de Mateo, sin embargo, se relata cómo Jesús les habló a sus discípulos de la misión que deberían de cumplir, narración larga que en mi opinión se ajusta mucho mejor al espíritu de la pintura de Ibarra. En varios pasajes, Jesús les dice a los apóstoles que los manda a la predicación, en donde encontrarán sufrimiento, tormentos, y necedad de los hombres. “Mirad que os envío como ovejas en medio de lobos. Por tanto, habéis de ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas. Desconfiad de los hombres pues os entregarán a los sanedrines y os azotarán en sus sinagogas. Y por mi causa seréis conducidos ante los gobernadores y los reyes, para dar testimonio de mi a ellos y a los gentiles”. (Mateo 10, 16-18)⁶² En la obra pareciera, debido a la calma en su expresión, que Bartolomé recibe las palabras de aliento y calma del Maestro que siguieron a la admonición, aceptando cualquier destino que le deparase su misión.⁶³

Todos los personajes se representan de pie, unos detrás de otros, mientras Jesús es bañado por una luz que destaca su presencia. Las manos de todos son muy

⁶⁰ Para este análisis seguiré la secuencia narrativa de la vida del santo y sólo recordaré en nota en dónde se ubica hoy en día la pintura. Esta primera obra está colocada en el primer cuerpo del retablo, en el extremo izquierdo.

⁶¹ Rodríguez. *op. cit.*, pp. 491-493. Rodríguez, sin embargo, no aclara que en el texto bíblico se le llama Natanael al apóstol y no Bartolomé. Por otro lado, la autora señala que la imagen representa el “...momento en que Jesús ‘llamó a sus discípulos, y eligió doce de entre ellos, a los que llamó también apóstoles’ (Lucas 6, 13-16)”, pero creo que es difícil que la pintura pueda hacer referencia a las dos distintas escenas bíblicas.

⁶² En los siguientes versículos continúan las advertencias de Jesús, y su exhortación a los discípulos a no tener miedo a la persecución.

⁶³ Esta escena fue incluida en la *Humae Salutis Monumenta* (1571) de Benito Arias Montano, con un poema que aludía también a la misión apostólica, su dificultad y recompensa. En la imagen (XLVIII) se ve a Jesús hablando con sus discípulos de lo que deberán hacer, pero no parece ser el origen formal de la obra de Ibarra. No obstante, hay que recordar que el libro de Arias Montano tuvo una gran difusión, y que sus imágenes y poemas fueron precursores de los libros de emblemas religiosos. Al parecer esta obra humanista, relacionada con las biblias ilustradas, pero con intenciones más bien de reflexión para un público culto, tuvo mucho éxito en Europa y tal vez también en la Nueva España. Sylvaine Hänsel. *Benito Arias Montano (1527-1598) Humanismo y arte en España*, Huelva: Universidad de Huelva, 1999, pp. 84-108.

expresivas, pues concentran la atención hacia el centro narrativo, la tranquila respuesta del apóstol ante su destino. Éste destaca de entre los otros por el colorido de su túnica, la cual contrasta con los azules y amarillos a su alrededor, y su fisonomía responde de manera cercana a la descrita por Ribadeneira: "...tenía los cabellos negros y crespos, el rostro blanco, los ojos grandes, las narices iguales y derechas, la barba blanca y entrecana, la estatura mediana...", aunque no se ajuste el color de su vestimenta ni los cabellos negros, que según él era blanca, ni que la barba fuera también entrecana.⁶⁴ Los personajes están en un espacio exterior, pero a la derecha de la escena un edificio hace el papel de fondo neutro que simula una especie de cortinaje, mientras que del lado de Bartolomé y su joven acompañante, quizá Juan por no tener barba, aunque el color de sus ropas no se corresponda con el del personaje, el espacio se abre con un cielo azul, supuestamente en Galilea, teñido de nubes rosas y una arquitectura distante, que representa una cúpula y un obelisco.

En muchos ciclos hagiográficos, el tópico de la elección divina o la relación directa entre el santo y la divinidad, da origen a la narración. Con esta pintura, además, se justifica la cercanía de Jesús con Bartolomé, al lado de los otros apóstoles que son caracterizados en la Biblia sin reparos. La obra parece responder a la necesidad de dejar visualmente claro que Bartolomé estuvo cercano al Maestro y que en un designio personal y directo, el apóstol salió a cumplir con su destino: la predicación, no obstante que pudieran esperarlo los tormentos de los enemigos de la palabra de Jesús.

La siguiente escena, corresponde a Bartolomé asumiendo su labor evangélica,⁶⁵ predicando entre los gentiles de los países del Oriente como Armenia, Persia, Arabia y la India.⁶⁶ [Figura 13] La composición, de mayor complejidad que la anterior, representa a Bartolomé sobre una basa, en plena alocución, rodeado por una muchedumbre de personas de distinta condición y edad, que lo escuchan atentamente. Ibarra incluyó a un niño lisiado bajo la mano izquierda del santo, para reiterar que la palabra divina era para todos. La postura de Bartolomé, con su brazo y mano derechos alzados al cielo, mientras los izquierdos señalan a los oyentes, recuerdan mucho una estampa de Rubens de san Francisco Javier predicando, que quizá fuera utilizada como fuente formal por Ibarra por no contar con grabados específicos del tema representado. [Figura 14] Quizá por ello la mano de Bartolomé

⁶⁴ Ribadeneira. *op. cit.*, p. 35. El autor también dice que siempre sonreía, lo que por lo menos se insinúa en sus efigies de Ibarra.

⁶⁵ Hoy en el segundo cuerpo a la extrema derecha.

⁶⁶ Rodríguez. *op. cit.*

levanta sus dedos hacia arriba sin utilizar el gesto concreto de indignación como era usual en estos temas, pero sí con la intención de recordar la fuente sagrada de su inspiración y motivo de su prédica.

La estructura de la imagen es similar a la descrita anteriormente, pues también se divide en dos espacios, uno que proporciona a las figuras de la derecha un fondo neutro, representado por la pared de una construcción, y otro, más amplio, que se abre a un paisaje urbano coronado por un cielo azul con nubes. El colorido está manejado a base de contrastes, azul y rojo para Bartolomé, tierras para varios adultos, así como algunos verdes y rosas para mujeres. Llama la atención que, al parecer, Ibarra usó un efecto de colores tornasolados para algunas vestimentas, pero no se puede apreciar de forma correcta la forma en que lo hizo por el deterioro de la tela, que incluso presenta partes aparentemente sustituidas. Este efecto de color no sería muy repetido por el pintor en obras posteriores.

Otras figuras de espaldas a ambos lados del marco y en primer plano ayudan a generar sensación de profundidad, y en otras se exageran los escorzos. Estas características concuerdan con algunas obras atribuidas a Ibarra en esta primera etapa pictórica, pero tendieron a desaparecer rápidamente. Los rostros de sus personajes, exagerados también, corresponden de la misma manera a una primera fase de Ibarra, quizá en un intento por enfatizar la expresividad. Este recurso fue reforzado, pues en la escena casi no utilizó la representación de las manos como motor expresivo, como había hecho en la obra anterior y más tarde fue corriente en la obra de Ibarra. Aquí el color y la postura de los personajes suplieron esta falta, pero, aunque es claro que esta solución fue un experimento por parte del artista, también lo es que más tarde haría de las manos sus herramientas gestuales preferidas, al igual que sus rostros.

En esta pintura, Bartolomé cumple con el designio de Jesús en su primera fase, la divulgación de la palabra divina. Señala al cielo para asentar que sus palabras vienen de ahí, así como la esperanza de los hombres de cualquier condición. El santo asume su labor misionera, inspirado por Dios y es aceptado por aquellos a quienes su palabra ya les han hecho efecto y lo escuchan conmovidos en la paz universal. Entre estos personajes destaca un hombre vestido de azul, en el extremo izquierdo de la obra, quien entrelaza sus manos en señal de *ploro*, o lloro, conmovido por lo que escucha. El hombre presenta una mayor individualización en sus rasgos que el resto, y su nariz ganchuda recuerda la del propio López Xardón, por lo que pudiera ser, en efecto, otra alusión al patrono del retablo.

Esta escena se relaciona simbólicamente con otras de predicación, que en la Nueva España, como se ha señalado ya, tomó un sentido político más allá de su base retórica. El que los fieles se acercaran y conmovieran, se vio como una prueba de la concordia que la palabra cristiana promovía. Jaime Cuadriello señala con respecto a otra figuración de la prédica de un apóstol:

Si la mansedumbre es la posibilidad para el ecumenismo de los pueblos, tampoco es casual que estos modelos de predicación a los gentiles nos remitan a su verdadera fuente humanista, tal como lo han estudiado Fernando de la Flor y Linda Báez Rubí, analizando la *Rethorica* de fray Diego de Valadés bajo la influencia del “*irenismo* militante y el espíritu de la *familia charitas*” del círculo bíblico de Cristóbal Plantino. Un *desideratum* ya prefigurado en el mundo hispánico por la Biblia del humanista Arias Montano “como imagen absoluta de la concordia de la humanidad o la *concordia pietatis*” toda vez que impere entre los hombres esa caridad cristiana sólo por obra y fuerza de la palabra transmitida.⁶⁷

En la imagen de Arias Montano en donde se figura a Cristo predicando el evangelio, Jesús está rodeado de gente a los pies de un árbol, mientras todos, de distinta condición y edad, lo escuchan, algunos ya conmovidos de forma visible. [Figura 15] Al centro y en primer plano una madre mira a su hijo mientras lo amamanta, aludiendo al evangelio como alimento. Es de destacarse que en varias imágenes de predicación novohispana se repitió el modelo de maternidad de Arias Montano, mirando de frente al espectador.⁶⁸ Ibarra, sin embargo, la incluye de espaldas al espectador y de frente Bartolomé, como cerrando el círculo de los escuchas.

La tercera escena⁶⁹ representa junto con el último, el pasaje más ambicioso del conjunto. Se trata del episodio sucedido en la India, en el que Bartolomé, habiendo convertido al rey Polimnio y destruido su ídolo, fue llamado por Astiajes, hermano del recién converso. [Figura 16] Santiago de la Vorágine narra con mucho detenimiento el pasaje de cómo el apóstol llegó a esas tierras y dominó a los demonios que habitaban en los ídolos de los templos, hasta que convenció al rey Polimnio, después de haber curado a su hija tildada de “lunática” y por medio de su predicación. En la pintura se ve el momento en que Astiajes, vestido como emperador romano (recuerda un poco al tirano emperador del cuadro de san Aproniano de Echave Orio), reclama a Bartolomé la suerte de su hermano y sus ídolos, y lo amenaza con obligarle a creer en su dios. Bartolomé responde:

⁶⁷ Cuadriello. *op.cit.*, pp. 339-340.

⁶⁸ Cuadriello. pp. 372-373. En estas pinturas novohispanas además, fue común que la madre fuera indígena, y que así también se aludiera al mestizaje. Ibarra no da ninguna clave étnica en la pintura.

⁶⁹ Hoy está del lado opuesto a la predicación del santo.

—Yo lo que hice fue vencer al dios al que tu hermano adoraba, mostrarlo maniatado ante el público, y exigirle que rompiera las imágenes de los ídolos. Prueba tú hacer lo mismo con el mío. Si consigues maniatar a mi Dios, te prometo que adoraré al tuyo; pero si no lo consigues continuaré destruyendo las estatuas de tus falsas divinidades, y si tú fueses razonable te convertirías a mi religión como se convirtió tu hermano.

En eso alguien se presentó ante el rey y le comunicó que la imagen de Baldach, otro de sus ídolos, acababa de caer rodando por el suelo y de romperse en mil pedazos. El rey, al oír esta noticia, rasgó su manto de púrpura, mandó que apalearan al apóstol y que tras propinarle una enorme paliza lo desollaran vivo.⁷⁰

José de Ibarra representó este difícil pasaje aludiendo a eventos que sucedieron en distintos momentos. Bartolomé, vestido igual a como aparece en las otras obras, está al centro, nuevamente frente a un fondo que representa el interior de una habitación, dividido por medio de la luz. Un poco atrás de él, a la izquierda del lienzo y sobre un pedestal, se encuentra un ídolo dorado en una posición muy inestable, pues su torso se vuelve para atrás y se parte por la cintura, de la que sale una serpiente o demonio alado. Quizá Ibarra aquí se inspiró en la descripción de Ribadeneira al referirse a la primera vez que Bartolomé venció a los ídolos (de Polimnio): “Y para que se confirmase más en la verdad que habían oído del apóstol, quiso nuestro señor que viesen salir de aquel ídolo al demonio en figura de un hombrecillo negro, con el rostro prolongado, la barba negra, los ojos centelleando como fuego y las 37 narices echando un humo negro y hediondo, y cercado por todas partes de cadenas de fuego”.⁷¹ Delante de la estatua, un personaje, vestido de soldado, también se echa para atrás, cubriéndose el rostro, y haciendo eco del ídolo. Es probable que ésta fuera la manera que encontró Ibarra para aludir a la destrucción de las estatuas, y su carácter diabólico, pues por la posición también parecen repeler la luz emanada del santo. Por el estado deteriorado de la imagen, no se distingue perfectamente si además Ibarra añadió llamas en la parte superior.

Al fondo de la habitación se encuentran los que parecen sacerdotes del dios, molestos y susurrando, tal vez conspirando, en contra de Bartolomé. Respecto a la furia de Astiages y sus sacerdotes, Ribadeneira fue un poco más explícito que De la Vorágine: “...habiendo pasado algunas razones con el santo, encendido de saña por lo que había oído a los sacerdotes, y mucho más, porque hablando con el apóstol, un ídolo que tenía en el templo principal de su ciudad había caído en tierra y héchose

⁷⁰ Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza Forma, 1992, Tomo 2, p. 527. Pedro Ribadeneira tomó parte de su relato de este autor, pero lo enriqueció con nuevos datos y descripciones.

⁷¹ Ribadeneira. *op. cit.*, p. 36.

pedazos, le mandó herir con varas de hierro; y después de haberle atormentado de esta manera, desollarle vivo; y como aun viviese cortarle la cabeza...”.⁷²

El colorido de la obra es similar al de la pintura anterior, lo mismo que la manera forzada de enfatizar las posturas incómodas de los personajes, que contrastan con la serenidad y relajamiento del santo. Las fatales advertencias que Jesús había hecho a sus apóstoles, se vuelven verdaderas en esta escena. Bartolomé es por fin acusado y condenado, y se prepara para cumplir su destino con la calma que le da saber que al final le espera la recompensa divina, pues ha cumplido con su ministerio. La obra, así, prepara la historia para su gran desencadenamiento.

La última pintura de la vida del santo, es, por supuesto, su martirio, tan parco en las narraciones citadas, pero tan importante en cualquier hagiografía. [Figura 17] El lienzo, a diferencia de los textos referidos, es vívido en los detalles. Bartolomé está atado al parecer sobre una piedra y un arbusto, mirando al cielo, mientras soporta estoicamente su destino, alentado por el futuro celestial que ya se vislumbra en las alturas, desde donde un ángel desciende con la palma del martirio y una corona. Mientras tanto, uno de sus verdugos ya le ha quitado un poco de la piel del brazo, mientras otro le empieza a clavar el cuchillo en la pierna, que se proyecta fuera del espacio pictórico por medio del color y la sombra. Este último personaje, sumamente concentrado en tan terrible tarea, proyecta la sombra de su propia cabeza sobre su cuerpo, lo que le proporciona relieve a toda la imagen. También en este lienzo una figura da la espalda, con musculatura artificiosa, pero que recuerda a una de las mujeres que aparece en una posición similar en el *Nacimiento de la Virgen* de 1726 de Juan Rodríguez Juárez.

La pintura debió tener daños graves en algún momento, por lo que una parte completa del lienzo, la de los personajes al fondo, fue sustituida o por lo menos muy repintada. En general la obra recuerda algunos de los lienzos sobre los martirios de san Bartolomé y san Felipe que hicieron famoso a José de Ribera en España, pero sin llegar a la crueldad explícita en sus pinturas. Quisiera mencionar particularmente el óleo con el tema del *Martirio de san Bartolomé* que se encuentra en el Palazzo Pitti, en Florencia, en que la víctima se encuentra en una posición similar a la de Ibarra. [Figura 18] Bajo la cadera del Bartolomé de Ribera, se aprecia una cabeza de piedra, en alusión a los ídolos que destruyó antes de su martirio, y que de manera curiosa recuerda la cabeza de la muchacha que mira al santo de la pintura novohispana. En

⁷² *Ibid.*, p. 37.

todo caso, si alguna copia o grabado de Ribera hubiera llegado a manos de Ibarra, no fue reproducido en su totalidad por él.⁷³

Otros dos lienzos grandes de Ibarra se ubican en el tercer cuerpo, y como se dijo, no tienen relación con la narración hagiográfica de Bartolomé. A la izquierda se aprecia a santa Teresa y a la derecha a san Juan de Dios. [Figuras 19 y 20] Esta elección para el remate del retablo no es evidente, aunque es factible pensar que éstos fueron santos a los que López Xardón tuvo especial devoción. Llama la atención que había tanto carmelitas como juaninos en Toluca, y que por lo menos un carmelita fue representado como asistente en el cuadro del Auto de Fe. En este sentido la elección de la Santa Teresa quizá tuvo que ver con relaciones entre el sacerdote y la orden. Por otro lado, en la memoria testamentaria del cura queda claro, por ejemplo, que pretendió dejar a un sobrino suyo, religioso también, parte de su herencia, llamado Juan, quizá por san Juan de Dios.

Santa Teresa, que voltea hacia arriba en busca de inspiración, está sentada junto a una mesa, en la que reposa un libro abierto en el que escribe por influjo del Espíritu Santo, que desde lo alto resalta en un rompimiento de gloria. Así mismo aparece un bonete posado en ella, que alude a su condición de doctora de la Iglesia. Destaca, por lo tanto, la relación especial entre la divinidad y Teresa, que se tradujo en la inspiración celestial.

San Juan de Dios, por su parte, está hincado, también frente una mesa en donde descansa la granada sobre un libro. El santo sostiene un crucifijo con una mano y una vara con la otra. En vez de ver hacia el cielo, san Juan voltea hacia abajo, como estableciendo una comunicación con el espectador. El modelo del santo sin duda se relaciona con el que Juan Rodríguez Juárez pintó con anterioridad, pues aunque éste parado en el campo abierto y el del Ibarra esté de hinojos en una habitación, el tipo físico, las alforjas con el pan y la vara, en la obra del pintor tapatío, remiten a la de su maestro. [Figura 21]

En el banco del retablo hay unos cuadros pequeños, muy maltratados y repintados. Uno de los cuatro fue de hecho sustituido, quizá por una obra exenta del mismo templo, que fue recortada. Pareciera que estas pinturas sufrieron más daños evidentes que las demás, pero que es probable que fueran parte del conjunto original y por lo tanto del pincel de Ibarra. Estos lienzos forman parejas de santos representados como bustos individuales, en dos de ellos sin que hubiera ninguna relación entre los

⁷³ Como es evidente, pudiera existir algún grabado de ésta y otras escenas que no he encontrado hasta el momento.

personajes. Por lo tanto, no hay una intención narrativa tampoco en estas pinturas, sino que, una vez más, parecen responder a devociones particulares, como íconos cuya función es más de veneración que de admonición.

Al extremo izquierdo del retablo, en un mismo lienzo, aparecen los bustos de santa Gertrudis la Magna, que aunque repintada burdamente en opinión de Rogelio Ruiz Gomar recuerda a los rostros de Nicolás Rodríguez Juárez, y san Nicolás Tolentino, en mejor estado de conservación. [Figura 22] El rostro del santo está bien construido, así como la mano con la que bendice. Su expresión es emotiva, como de arrobamiento ante lo divino. La aparición de Nicolás de Tolentino en el retablo, así como en el cuadro de ánimas, seguramente se debió a su nombre de pila, Nicolás, el mismo que el del patrocinador de las obras y cuya fiesta se celebraba en grande desde que se había recibido indulgencia por parte del arzobispo Lanciego. Llama la atención, además, que una de las hermanas del cura se llamó Gertrudis.

A este rectángulo le sigue otro, cuyos extremos fueron redondeados para volverlo un óvalo largo. [Figura 23] Ahí aparece san José con el Niño, el padre besa la mano de su hijo que está sentado sobre una mesa en la que también hay una canasta de frutas. Aunque en la obra se notan repintes importantes como el brazo del padre, en algunas partes, por ejemplo en el rostro del Niño, pueden reconocerse rasgos que serán típicos de Ibarra tiempos después, como la nariz redondeada. Hay que recordar que el notario de la Inquisición, pariente de López Xardón, se llamó José Pedrera y que uno de sus sobrinos, cura como él y en parte heredero de sus bienes, se llamó Juan José.

En la calle posterior a la central, en una obra del mismo formato que la anterior, aparece una santa Rita de Casia que claramente fue recortado y colocado ahí. La representación de la misma santa puede verse en el siguiente óleo rectangular, por lo que parece claro que esta santa tuvo una presencia importante en el templo. [Figuras 24 y 25] Quizá aquí apareciera la Virgen con el Niño, pues curiosamente no parece haber otra representación mariana en todo el retablo.

En el último lienzo san Felipe Neri aparece al lado de santa Rita de Casia. Pese a que también está dañado e intervenido, pueden apreciarse algunas características de la pintura de Ibarra como el manejo de cabello y la construcción de las manos. El santo italiano, patrono de los sacerdotes, podía considerarse como un ejemplo de ministerio, además de que tenía el nombre de uno de los hermanos y una hermana de Nicolás López Xardón. Este santo, además, era especialmente querido por el clero secular, por el carácter específico de los felipenses.

El retablo en su conjunto destaca por su calidad, originalidad y combinación entre los mensajes didácticos en escenas narrativas, y aquellos a manera de presencias icónicas, cuya selección parece ser personal, casi anecdótica. Las cuatro escenas de la vida del santo, en particular, refieren también a la elección de Dios del camino apostólico, su designio, la predicación como parte del ministerio otorgado, y la aceptación del martirio como forma de llegar a Dios. Si bien estos mensajes podrían servir a todo sacerdote, a la luz de la personalidad que se vislumbra del cura y de cierta documentación sobre él, parecen alcanzar niveles más complejos de significación circunstancial, que combinan la historia del pueblo con la del comitente del retablo.

En efecto, en fechas cercanas al estreno del retablo (septiembre de 1727), se recibió en la Real Audiencia de México una acusación en contra del cura por de tener presos a varios indios en complicidad con el alcalde del pueblo, Andrés Miguel, en su pretensión de cobrar injustamente tributos a los naturales de los barrios de San Mateo y santa María.⁷⁴ Los indios de dichos barrios se quejaban del cura en particular, pues decían que tenía apresados a varios de ellos en su casa, por no pagar. La Audiencia tomó el caso por no ser jurisdicción de ningún eclesiástico interferir en el cobro de tributos, y mandó se hiciera una averiguación secreta para constatar si era verdad que López Xardón castigaba a los indios por esas causas. Si el conflicto, que parece de los indios de dichos barrios en contra de la autoridad del alcalde y el párroco, llegó hasta la Audiencia de México, es de suponerse que tenía tiempo de haberse producido. Taylor menciona que este tipo de interferencias entre los asuntos eclesiásticos y de la corona se dieron muchas veces, pues ya que los curas párrocos tenían atributos de justicia, era común la falta de claridad en sus límites.⁷⁵

La Real Audiencia de México, en averiguación secreta, actuó entre el 10 y el 12 de diciembre de 1727, escuchando el testimonio de 11 vecinos de San Bartolomé Oztolotepec, para determinar si el cura era culpable de entrometerse en los derechos de la corona. Se cuestionó a españoles e indios, entre los que estaban varios naturales que habían sido alcaldes y regidor entre 1723 y 1725, así como a personas que conocían a López Xardón de mucho tiempo atrás. Los testigos, lejos de acusar al cura (por lo menos en este documento) hablan bien de él. Como ejemplo quisiera citar la declaración del indio Gregorio Gabriel, que había sido alcalde en el barrio de Santa Ana Jilozingo:

⁷⁴ AGN, Tributos, vol. 50, exp. 7, fs. 106-116.

⁷⁵ Taylor. *op. cit.*, pp. 225-266.

Dixo que en el tiempo que fue tal Alcalde [1723], ni antes ni despues, nunca â preso, ningunos Yndios por Devito de reales tributos, el Bachiller Dn. Nicolas Lopez Xardon, su Cura, y solamente los ha castigado porque oygan Missa, se confiesen, y vivan con sus mugeres, y no cometan, echizerias, ni Ydolatrias, y siempre los â atendido, y mirado con piedad, en tal manera, que algunos que trabajavan en la obra de la Yglesia, que â echo â su costa, les pagaba el jornal de su bolsillo, y que esto es la verdad, so cargo de su juramento, en que se afirmo y ratifico...⁷⁶

En ninguno de los testimonios se aceptó que castigara a los indios por cuestiones de tributos, pero en casi todos se asentaron dos asuntos: que sí castigaba a los indios por faltas a la conducta cristiana, por apóstatas o por no oír misa; así como que López Xardón, lejos de tratar mal a los naturales, "...cumple en el todo con su obligacion, atendiendo y mirando con grande amor â sus feligreses, Labrando como ha labrado â su Costa un templo muy suntuoso en [e]ste pueblo, que sirve de Parrochia, y segun la voz publica, ha gastado mas de setenta mil pesos...". Para "...que trabajasen en la obra algunos Yndios, â oido decir publicamente, les consiguio reserva conque es visto que quando solicita el alivio de ellos, mal pudiera gravarlos..."⁷⁷

La Real Audiencia ratificó pronto, en febrero de 1728, que no había proceso que seguir en contra de López Xardón. El hecho de que López Xardón tuviera presos a los indios en su casa, no fue motivo de reprimendas, pues se coincidía en que era por cuestiones de faltas a la fe. En todo caso, la autoridad que podía haberlo sancionado era la del arzobispado, y el pleito aquí fue por tributos. William Taylor señala que aunque no se aconsejaba, era común que los párrocos encarcelaran y castigaran, incluso corporalmente, a los indios, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII. Los motivos que señala el autor son exactamente los que aparecen en el expediente de la averiguación secreta.⁷⁸ En su apreciación, por lo menos en parte, debió contar la fábrica del templo, que lucía esplendoroso por la culminación del retablo. Pero si esta acusación en contra del cura cobra importancia en función del altar, es porque los mensajes pintados se relacionan con él en varios niveles. Si el último de los alcaldes que declaró a favor del párroco lo fue hacia 1725, quizá las autoridades indígenas con las que tuvo problemas fueran de los años 1726 y 1727, cuando López Xardón estaba encargando el retablo.

La historia de san Bartolomé relatada en las pinturas, se refiere a hechos concretos que parecen relacionarse con la vida cotidiana del cura de Oztoltepec:

⁷⁶ AGN, Tributos, vol. 50, exp. 7, f. 114v.

⁷⁷ *Ibid.*, fs.111-111v. y 112. Casi todos los testigos hablaron de la construcción del templo con dinero del propio López Xardón, y uno de los cuales dijo que su costo ascendía a 80,000 pesos.

⁷⁸ Taylor. *op. cit.*, en especial pp. 314-316.

Jesús elige a sus apóstoles y les da el encargo de llevar su doctrina ante hombres que seguramente serán necios y traicioneros, acción que tendrá como consecuencias tanto el martirio del justo, como su recompensa. Así, a él lo habían elegido para ejercer su ministerio entre indios, quizá con la encomienda de buscar la concordia universal, pero encontrando también algunos hombres y mujeres que no asistían a misa, no hacían vida maridable, o eran hechiceros e idólatras, esto es, necios y renegados. Pero tal vez también la circunstancia particular de la acusación en contra del cura pudo entonces ser interpretada al ver la de la pintura en que Astiajes acusa a Bartolomé, quien finalmente alcanzó una recompensa mayor después de su martirio. Así también López Xardón era acusado, saliendo victorioso ante Dios, pues como Bartolomé, sólo cumplía con la labor que le había sido confiada. En última instancia, todo párroco podía sentirse relacionado con la prédica de Bartolomé y la de todos los apóstoles entre los gentiles.

Con la consecución del retablo, López Xardón había, una vez más, hecho un alarde de su necesidad por representarse. Para ello se valió de su protagonismo, de su posición de cacique local, y de su capacidad para concentrar el trabajo de dos artífices interesantes, que figuraron la dispendiosa personalidad del patrono en el retablo. Seguramente López Xardón, consciente de que la obra le traería beneficios pues era del todo meritoria, no debió dejar al azar la elección de los artífices, ni considerarla materia de segunda importancia. Después de todo, el cura pagó por lo menos cinco mil quinientos pesos por él, precio nada despreciable en su momento.⁷⁹ Queda la duda de si el cura pidió en México el apoyo para la consecución del dinero para la reconstrucción del templo,⁸⁰ pero en mi opinión las noticias de que él costeó la iglesia y el retablo con su dinero, además de la selección de los motivos iconográficos, hacen menos factible la posibilidad de otro patrocinio además del suyo.

Llama la atención que el retablo y las pinturas se contrataron en México, en lugar de recurrir a artistas de Toluca o de la localidad. Sin duda la cercanía con la capital influyó para tomar esta decisión, pero seguramente no fue la única causa. Quizá el cura prefirió elegir a dos maestros jóvenes, o por lo menos no tan reconocidos pero con carreras avaladas, que a artífices locales. El maestro

⁷⁹ A eso se debió sumar el costo de las pinturas, pues los cinco mil quinientos pesos fueron pagados sólo al retablista. En la misma época se construyeron otros retablos, como el de Regina, que costaron un total similar (seis mil pesos), por lo que no podría señalarse que el de Ozolotepec fuera un retablo barato. Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México: FCE, 1988, (Quinto Centenario), p. 317.

⁸⁰ Rodríguez. *op.cit.*, p. 485.

ensamblador, poco estudiado hasta ahora, presenta, no obstante el desconocimiento que se tiene de él, una opción interesante, pues las columnas “de helicoides entrelazadas”, así como la factura de su trabajo en madera, indica que fue hábil en su oficio.

Tal vez Nicolás López Xardón fue a México para algún negocio o cuestión de su ministerio, habló con el retablista y acudió al taller de los Rodríguez Juárez, donde conoció a Ibarra. Algunos datos inferenciales indican que es probable que López Xardón, Rodríguez Juárez, e Ibarra, tuvieran algunos conocidos comunes, que podrían haber sido en algún momento punto de confluencia entre ellos. Por ejemplo, aunque en sí mismo plantea ciertos problemas de datación que se analizarán adelante, Ibarra realizó el retrato de Carlos Bermúdez de Castro para la Universidad de México, quien era, hacia 1726, provisor y vicario general del arzobispado, así como comisario del Santo Oficio al que pertenecía López Xardón. Así mismo, Juan Rodríguez Juárez había retratado al arzobispo José Lanciego al menos en dos ocasiones, a quien López Xardón conoció también.

Para completar la idea de que el cura fue un patrocinador avisado, quisiera mencionar de forma breve otras obras en el templo. Incluso es posible que por lo menos dos obras que se conservan ahí, aunque en emplazamientos diferentes a los originales, hayan sido pintadas por el propio José de Ibarra, pero en tiempos posteriores,⁸¹ así como otras podrían también relacionarse con pintores como Miguel Cabrera, lo que indicaría un patrocinio continuado más allá de la vida de Nicolás López Xardón. Por ejemplo, en un pasillo de las oficinas parroquiales, está una *Santa Bárbara*, deteriorada pero de muy buena calidad, que recuerda otras obras que Ibarra pintó en años siguientes con el mismo tema, como las que se conservan en el Museo de las Vizcaínas y el Museo Nacional de Arte. [Figura 26] Este lienzo de la santa, pareciera ser una obra más tardía del mismo Ibarra, en la cual ya se presentan todas sus características plásticas, como el tono muy reposado, y la ubicación de la figura en un plano medio inserta en un paisaje de veladuras suaves. Los rasgos físicos de Bárbara, como la forma de la cara, los ojos y en particular la nariz, son característicos de la pintura del artífice tapatío.

Por otro lado existen varias pinturas con el tema de la pasión que debieron ser parte de un retablo, de muy buena calidad y una expresividad que recordará la que pintó el grupo de pintores cercanos a Ibarra más tarde. Entre otras obras hay también

⁸¹ Ninguna de las obras tiene firmas evidentes, pero hay que señalar que ambas están colgadas muy lejos del espectador, y que por lo tanto es difícil tener una seguridad ni de autoría, ni de atribución.

una *Virgen de la Luz*, de excelente factura, muy cercana a la única que se conserva de Ibarra e incluso a las que pintó Miguel Cabrera a mediados del siglo.⁸² [Figura 27] Estas obras hacen evidente que el patrocinio artístico del cura de Oztolotepec, no se sació con el estreno del retablo mayor, sino que siguió encargando obra quizá a pintores de la capital y que tal vez su seguidor se constituyó también como un patrono del arte.

Vale la pena abordar, aunque sea de manera breve, el cuadro de ánimas que preside san Miguel, pues es posible que también sea del pincel de Ibarra. [Figura 7] Varias de las figuras de la obra están muy repintadas, lo que dificulta mucho su apreciación artística. Este medio punto de grandes dimensiones, presenta en centro al arcángel san Miguel, con las alas desplegadas no simétricamente, sino con un movimiento que hace que no estén a la misma altura, introduciendo movimiento. En su mano izquierda lleva una balanza para pesar almas, mientras que la derecha, más baja, señala hacia el lado en el que san Bartolomé se acerca a las ánimas en pena. Tras el santo del pueblo, una santa vestida de blanco, quizá santa María Margarita de Cortona, enseña una cruz a un alma purgante.⁸³ Equilibrando visualmente el peso de la figura de Bartolomé, del lado de la balanza, Nicolás Tolentino instruye a un ángel para que lleve un ánima ante el arcángel, quien ya la toma entre sus brazos. Sobre la cabeza de Miguel, se encuentran los pies de Cristo y Dios Padre, quienes son coronados por el Espíritu Santo. Del lado del Hijo, un poco más abajo, está María, junto a quien se sienta un pequeño grupo de personajes, al parecer mujeres. Del otro lado (muy repintado), san José se hinca junto con otros santos, entre los que quizá estén los padres de la Virgen. Toda la parte baja, en la que se ubican Margarita, Bartolomé y Nicolás Tolentino, está plagada de almas en pena, en posiciones de franco dolor y desnudas. También aquí pueden notarse desigualdades en la mano que las representó, quizá por repintes, pero sin duda forman un grupo muy interesante por sus anatomías y gestualidades. Entre éstas, como se dijo ya, y del lado de Bartolomé, asoma Nicolás López Xardón, tocándose el corazón, arrepentido.

La aparición de Bartolomé como salvador de ánimas, sería natural, como el patrono del templo. Nicolás de Tolentino, como alusión al otro patrono, el de la parte

⁸² La pintura está tras un vidrio, por lo que es muy difícil observar, además de la suciedad y los repintes que presenta. Sin embargo es posible apreciar que tiene una excelente factura.

⁸³ Esta santa vivió a finales del siglo XIII pero fue canonizada hasta 1728. Perteneció a la tercera orden de san Francisco, a la que pudo entrar después de muchísimos arrepentimientos, y visiones místicas. Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial*, Argentina: Tarea, Tomo II, 1992, p. 565; *Vidas de santos de Butler*, Ed. John Cutle, vol. I: enero, febrero, marzo; 1965, pp. 396-399. No se puede descartar que cuando se pintó la obra su proceso de canonización estuviera ya muy avanzado, por lo que quizá se pintara entonces.

material, también se explicaría así. Santa Margarita de Cortona, por su parte, como mujer pecadora arrepentida y visionaria, quizá fue elegida para ayudar a salvar almas pues ese era su designio divino.

El arcángel en pleno vuelo al tiempo que lleva la balanza para pesar las almas, recuerda en términos generales algunas obras de Francisco Martínez, como su *Purísima Concepción* de Tepeji del Río, aunque quizá el cuadro de Oztolotepec tenga más fuerza. En cierto sentido el ángel también se parece al san Miguel de Ibarra en una de las láminas de la vida de Virgen del Munal. [Figuras 28 y 29] Por su parte, aunque el san Bartolomé del cuadro de ánimas está vestido de los mismos colores que en el retablo y guarda algunas similitudes con esta figura, también hay variaciones en su aspecto. Por ejemplo, en el retablo nunca aparece peinado de raya en medio, como está en el cuadro de ánimas, así como en el altar su nariz parece más fina y su barba menos abundante.

Cristo, la Virgen y Dios Padre, por su parte, sí son muy parecidos a los pintados por José de Ibarra en fases más avanzadas de su creación plástica. Cristo, con el torso desnudo y túnica roja, recuerda la manera en la que el pintor solía representar a este personaje. Llama la atención la similitud entre este Cristo y el pintado en un cuadro de la siguiente gran serie que se conoce del pintor, el *Martirio de san Esteban* del conjunto franciscano de Celaya. En el cuadro de Oztolotepec, destaca la calidad del dibujo anatómico. Ahí, este personaje, así como Dios Padre, conservan una relación con el Hijo y el Padre del grabado de la *Coronación de la Virgen* de Durero que Ibarra utilizó en varias ocasiones para componer. Dios Padre de túnica amarilla con forro rosado, es muy similar a varios pintados por Ibarra, con el gesto un tanto adusto, como el de la *Inmaculada Concepción* de Vizcaínas y una *Coronación de la Virgen* que hace poco salió al mercado del arte en Jalisco. La Virgen es sumamente afín a varias representadas por él, como la de la mencionada *Inmaculada Concepción* de Vizcaínas, *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación*, en San Francisco de Celaya, o la de la *Coronación* en San Pablo el Nuevo.

El juego de las manos de estos tres personajes, que se complementa con los de las demás figuras principales, es también muy característico de Ibarra. Una mano sube, otra baja, guiando la mirada hacia todos los puntos visualmente importantes de la composición: la Virgen a su hijo, éste tanto al Padre como al Arcángel, el Arcángel a Bartolomé y Nicolás Tolentino, volviendo a subir por el arcángel y a Dios. San Nicolás, aparece caracterizado aquí con rasgos muy particulares, como una nariz ganchuda, que otra vez recuerda al patrono del templo.

Los cuerpos de los dolientes presentan gran interés, y puede verse en ellos una enorme desigualdad plástica que hace pensar en distintas manos e incluso épocas. Entre éstos destacan dos cuerpos por su tamaño y posición, con grilletes en manos y pies. A la izquierda, muy cerca del retrato del cura del pueblo, un hombre barbado reclinado sobre las piedras cuyo sexo se tapa por una gran tela negra, presenta una musculatura muy marcada que se arruga por su posición. En mi opinión, el pintor supo adaptar muy bien su fuente de inspiración, otro hombre apresado, pero en una situación por completo diversa: el padre de Pero en la *Caridad romana*, pintada por Rubens en 1612. [Figuras 30 y 31] Junto a los pies de este personaje, otro hombre, en una posición bastante antinaturalista, pero que genera profundidad en la obra, se retuerce en un escorzo forzado. Este personaje recuerda de nuevo a José de Ribera, en sus composiciones de *Apolo y Marsias*. [Figuras 32 y 33]

La pintura de ánimas de Oztolotepec, pues, tiene gran complejidad y fuentes diversas para su composición. La cantidad y calidad de los repintes hacen muy difícil su estudio, por lo que la atribución temporal a Ibarra necesitará de un análisis más detenido y en condiciones menos adversas para confirmarse o descartarse. Como señalé, algunos personajes y recursos plásticos coinciden con obras posteriores de Ibarra, que bien habría podido hacer esta pintura años después de las obras del retablo. Sin embargo, también hay otros fragmentos de la imagen que no coinciden con lo que se ha podido catalogar del pintor de Nueva Galicia hasta ahora.

Por lo pronto hay que señalar que en esta obra quizá se profile ya más claramente como parte de un género pictórico en vías de desarrollo, el del cuadro de ánimas de grandes dimensiones, muchos veces colocados en los sotocoros o cerca de ellos. Como antecedentes tanto plásticos como temáticos, habría que señalar el de Villalpando en Tuxpan Michoacán, y el de Arellano en Ozumba.

Así, la figura de Nicolás López Xardón se perfila como la de un gran promotor artístico, que además centralizó dichas tareas por considerarlas su propia obra. Quizá fue un cura celoso del orden, quien encarnó de forma personalísima el autocontrol y el arrepentimiento, por lo que su imagen fue representada entre las llamas del purgatorio. Sin embargo, esta imagen de alma en pena no eclipsa la necesidad de protagonismo terrenal del párroco, que fungió como parte de su carta de méritos dentro de la búsqueda por centralizar poder.

En conclusión, puede decirse que Ibarra enfrentó, en la creación de las pinturas para el retablo de Oztolotepec, un reto bastante más complejo que los que seguramente había tenido dentro del taller de Rodríguez Juárez, en donde el maestro

debió de efectuar las composiciones y las figuras importantes. En los lienzos narrativos (de la hagiografía de Bartolomé) parece evidente que Ibarra buscó crear composiciones muy armónicas, balanceándolas casi siempre por medio de la división vertical de espacios abiertos y cerrados (o bien neutros y definidos). Sólo uno de los cuadros, el del *Martirio de San Bartolomé*, se distribuye por completo de manera diagonal, quizá por la mayor facilidad de acomodar las figuras en una línea inclinada acusada. Los horizontes son bajos en las cuatro pinturas, recurso plástico que repitió el pintor de manera constante pues ayuda a conferir mayor presencia a los personajes. Ibarra logró generar la sensación de variación y movimiento, por el uso de otras líneas diagonales más sutiles, que casi siempre abren las composiciones desde el centro y abajo, al exterior.

También es notable que Ibarra generó expresividad en su obra por medio de la exageración de las posturas de sus personajes. En pinturas posteriores, tendería a una mejor disposición de los cuerpos, con escorzos más naturalistas y una mayor y más adecuada ubicación de las manos, recurso retórico que con el tiempo sería casi como otra firma de autor. Este tipo de soluciones plásticas usadas por Ibarra aquí, son consistentes con una fase temprana del artífice, pero no tuvo que pasar tanto tiempo para que comprendiera que la gestualidad era más efectiva si se concentraba en los rostros y manos de los personajes. En cuanto al uso del color, puede decirse que también hay variaciones respecto de estas obras y otras futuras, pero que la elección de tonos brillantes y muy iluminados, sería desde entonces la más representativa de Ibarra. En las pinturas de Oztolotepec, este pintor utilizó una paleta relativamente variada y contrastada, que en ocasiones incluso presentó efectos tornasoles, que no serían comunes en fechas posteriores.

Con estos lienzos, José de Ibarra logró inaugurar efectivamente su actividad como pintor autónomo. A partir de ellos, probó a su patrono que era capaz de realizar composiciones de temáticas complejas, que quizá fueron dictadas por su comitente, y por ello requirieron conocimientos visuales de su pintor para expresarlas de manera efectiva. Ibarra sin duda supo combinar varios modelos visuales sin crear obras disparejas, uno de los objetivos perfectamente claros entre los pintores eruditos. Algunos de los recursos utilizados en este ciclo formarían más tarde parte indisoluble de su obra, como la disposición en ejes muy balanceados, el uso de diagonales, la pincelada lisa con toques directos, y el brillo de los ojos.

Pareciera que el protagonismo y necesidad de esplendor de López Xardón se vieron satisfechos por las pinturas realizadas por Ibarra, quien, quizá recogiendo el

sentir del cura, plasmó su firma en el lienzo del martirio del santo, en el eje más cercano a la vista del espectador. Si alguno de los otros lienzos del templo fueron obras de Ibarra como he planteado, quedaría más patente la posibilidad de establecer un vínculo mayor entre este pintor y su patrono y herederos. Después de realizar estas obras, consiguió otros encargos importantes, también vinculados a narraciones hagiográficas.

Quisiera ahora retomar el problema de la autoría de los cuatro lienzos de las mujeres del evangelio en el Museo Nacional de Arte, a la luz del análisis de estas primeras obras de Ibarra. [Figuras 1, 2, 34 y 35] La atribución a Ibarra de estas pinturas, hecha por lo menos desde su mención en el libro de Manuel Revilla, ha comenzado a variar al grado de que hoy se atribuyen a Juan Rodríguez Juárez.⁸⁴ Este cambio de opinión se debe en gran medida a la enorme semejanza que existe entre las obras del Museo y las cuatro que pertenecieron al altar del Divino Salvador en la Profesa, firmadas en 1720 por Rodríguez Juárez. En particular la figura de Cristo está resuelta de manera casi idéntica, con sus párpados un poco rasgados, la nariz larga y no precisamente recta.

Las cuatro obras pertenecientes al Museo Nacional del Arte presentan gran unidad, o por lo menos tres de ellas entre sí. En *Cristo en casa de Simón*, *La mujer cananea* y *La mujer adúltera*, Jesús está representado con cara afilada y nariz larga, como había sido hecho por Juan Rodríguez Juárez en *San Pedro salvado de las aguas por Jesús* de la Profesa, que voltea hacia abajo. En las dos primeras Cristo está de tres cuartos, mientras que en *La mujer adúltera* de perfil. También en la cuarta tabla del Munal, *Cristo y la samaritana*, Jesús es representado de perfil, pero mira hacia el frente, casi hacia arriba. Su tipo físico varía un poco respecto al de las otras tres pinturas, pues el rostro no es tan afilado, sino que presenta pómulos más altos y coloridos, que lo hacen menos fino. La composición de esta tabla también varía respecto a las otras tres, al presentarse mayor importancia al celaje.

Sólo uno de los lienzos del retablo de Oztolotepec representó a Jesús: *La misión de San Bartolomé* [Figura 12] y muestra diferencias físicas con los Cristos en las obras del Museo. En la pintura de Ibarra y como él haría en lo futuro también, representó muy claramente la cavidad ocular como un arco sobre el que están las cejas y que queda unido con la línea de la nariz. Rodríguez Juárez tendió a no hacer tan curvas las líneas de ojos y cejas. Asimismo, Ibarra casi siempre pintó los pómulos de Jesús más altos y con más color.

⁸⁴ Manuel Revilla. *El arte en México*, México: Librería Universal Porrúa, 1923 [1893], p. 136.

Por el tipo de temática en las dos series del Museo y del templo de La Profesa, los espacios representados son muy diferentes, así como la actuación entre los personajes. Las tablas de las mujeres del evangelio representan escenas terrenales, que incluyen a un grupo grande de personas cercanas a Cristo en entornos arquitectónicos, mientras que las del altar jesuítico resaltan más lo divino, por lo que los personajes tienden a estar más aislados en espacios abiertos. En ese sentido, las pinturas de Oztolotepec sí guardan relación con las tablas de las mujeres del evangelio, pues la composición se resolvió de manera parecida, incluyendo siempre una diagonal importante que cruza el centro de la obra, así como por los personajes secundarios que también son similares en algunos casos.

Puede decirse, al fin, que las tablas del Museo Nacional de Arte están mejor resueltas en su composición y que son menos artificiosas que las pinturas de Oztolotepec, ya que su expresividad se debe menos a las posturas de los personajes y más a la composición, luz y manos de los mismos. Pareciera, entonces, que aunque tienen similitudes grandes, no pertenecerían al mismo pintor, o por lo menos no a la misma etapa. Quizá cuando se pintaron las obras de las mujeres del evangelio, Ibarra seguía trabajando en el taller de Rodríguez Juárez,⁸⁵ y tal vez se encargó de algunas partes o figuras de ellas, logrando plasmar más su personalidad en algunos personajes que en otros (como en el *Cristo con la samaritana*). Como contraste, por último, me gustaría recordar que en 1737 Ibarra firmó una serie de pequeñas láminas sobre escenas del evangelio, hoy en tres colecciones diferentes y antes pertenecientes a la colección Buch, que, aunque guardan relación con las tablas del Museo Nacional de Arte, son muy diferentes también. En ellas la composición es dinámica y más libre y sus recursos expresivos también son más variados. La figura de Cristo en ellas recuerda a la de Oztolotepec, aunque es un poco más estilizada. En particular el Jesús de *La mujer cananea* (hoy en la colección de Rivero Lake), tiene semejanzas con el de *La samaritana* (del Munal). [Figura 36]

Haya o no trabajado José de Ibarra en estas obras del Museo, lo cierto es que demostró que tuvo buenos maestros y tiempo suficiente en sus talleres para alcanzar la destreza y el conocimiento que requería para generar obras como las de Oztolotepec.

⁸⁵ Es probable que Ibarra continuara trabajando en el taller de Juan Rodríguez Juárez, por lo menos hasta principios de 1728, ya que el maestro dispuso en su testamento que Ibarra se encargara de concluir las obras que estaban sin terminar. AGNot. Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 6v-9v.

II. 2. Pasos hacia otros caminos

Un pequeño grupo de obras tempranas de José de Ibarra está formado por piezas sueltas de menor envergadura que las del retablo, como retratos u obras de carácter devocional e intimista. Pero al lado de éste, también se han podido identificar otras series de pinturas, incluyendo los restos de un ciclo importante realizado para el convento franciscano de Celaya, que son sin duda un paso adelante en la consolidación del pintor como artista destacado. Es probable que una serie de cuadros de la vida de la Virgen en Guadalajara, pertenezca también a esta primera etapa pictórica de Ibarra, y no descarto, por supuesto, que existan otras pinturas de su mano no hayan sido aún relacionadas con él, o que cambiara su atribución.

Por obras tempranas me refiero a aquellas cercanas a su independencia artística y hasta más o menos 1732, fecha en que realizó cuatro lienzos para la catedral de Puebla con figuras religiosas y retratos del cabildo, en los que utilizó nuevas herramientas plásticas que se mantendrían desde entonces hasta el final de su vida. Por lo tanto, en esta segunda parte del capítulo, trataré de piezas o series que en mi opinión fueron realizadas en fechas anteriores a 1732, año en que Ibarra además fue considerado ya un pintor “ilustre”, como se verá en el siguiente capítulo.

II.2.1. Efigies permanentes y belleza divina

Entre las obras sueltas que José de Ibarra realizó en esta primera etapa pictórica, algunas fueron de carácter profano, mientras otras religiosas. En ambas, Ibarra puso en práctica sus conocimientos plásticos para representar distintas intenciones, desde el homenaje institucional hasta las devociones más íntimas. En cada pintura, estas intenciones debían ser obvias, pues las obras pensadas como una unidad no contaban ni con la reiteración de la secuencia, ni con los apoyos narrativos de las series. El mensaje debía ser suficiente en sí mismo, y la claridad dependía de la efectividad de comunicarlo, por lo que el reto era distinto al de San Bartolomé Oztolotepec. En varias obras como éstas, Ibarra se valió de textos, colocados en distintas partes de las composiciones, para complementar los mensajes de sus piezas.

Me gustaría analizar algunos casos específicos de pintura autónoma, aunque algunas de estas obras se insertaran en un discurso ya programado y hasta moldeado que se debía seguir, como en los retratos corporativos. Además de las pinturas tempranas que se verán aquí, otras obras serán mencionadas pero no analizadas, pues no tengo seguridad de la autoría de Ibarra, pero creo que cotejarlas con otras ayudará a plantear los alcances de las herramientas plásticas de Ibarra en esta fase.

El pintor realizó por lo menos dos retratos en sus primeros años como artífice independiente. Se trata de las efigies de Carlos Bermúdez de Castro para el claustro universitario, muerto en Manila a donde partió en 1728, ya mencionado antes; y la de Antonio de Villaseñor y Monroy, rector de la Universidad y Juez Provisor del Arzobispado, entre otros cargos administrativos, quien murió en 1728.⁸⁶ Es significativo que Ibarra realizara dos obras del género del retrato en esta primera época de su actividad, puesto que en lo venidero se convertiría en uno de los más desarrollados por Ibarra, ya fueran individuales, corporativos, y con o sin imágenes devocionales.

El retrato de *Carlos Bermúdez de Castro* sin duda pertenece a esta primera etapa del pintor, pues, aunque no está fechado, varios son los indicios que apuntan a su realización temprana.⁸⁷ [Figura 37] Este retrato, firmado sólo “Joseph de Ybarra Fecit”, representa al personaje siguiendo el prototipo de retrato oficial de la época utilizado desde mucho tiempo antes por variados artífices entre los que se encontraban sus maestros, los Rodríguez Juárez, por ejemplo al pintar al arzobispo Lanciego.⁸⁸ El de Bermúdez de Castro se trata de un retrato de carácter oficial, en el que sus grandes dimensiones (192 x 124 cm) se corresponden con una intencionalidad de otorgar presencia al individuo, y al mismo tiempo valía por los atributos o características que lo ligan a su colectividad o corporación.⁸⁹

⁸⁶ La fecha de muerte de los personajes en los retratos no necesariamente indica que Ibarra los pintara antes de ella, pues era costumbre mandar a hacer retratos de personas incluso que vivieron siglos atrás, para ser colgados en recintos especiales, las galerías de retratos, que buscaban reunir a los mejores representantes de las corporaciones que les daban origen. Esto tampoco significa que no se hicieran retratos presenciales. En mi opinión esta última forma de obrar sí era común, a tal grado que Ibarra fue ganando fama como retratista y a su muerte se le distinguió como tal. Quizá ayuden a la identificación de obras realizadas en vida, observar las particularidades de los semblantes y cuerpos, o la capacidad de dar la sensación de viveza. Sin embargo, con las herramientas y conocimientos con que se cuenta hoy en día, es casi imposible asegurar a ciencia cierta qué retratos fueron realizados de una u otra manera. No obstante puedo afirmar que Ibarra, por lo menos en su madurez, incluso cuando pintó personajes del pasado como el agustino *Juan Bautista de Aste* (MUNAVI), buscó dar la sensación de que estaba ante un modelo. En el caso de los personajes señalados arriba, aunque un tanto rígidos, me inclino a creer que fueron pintados en vida, por las relaciones sociales que parecieron existir entre Ibarra y ellos. De cualquier manera, me parecerían retratos realizados en la primera fase pictórica del artífice.

⁸⁷ No puedo descartar, como he dicho, la posibilidad de que Ibarra lo pintara en fechas posteriores a su partida o de forma póstuma.

⁸⁸ En la Catedral metropolitana hay dos retratos del arzobispo firmados por Juan Rodríguez Juárez, uno de ellos fechado en 1714.

⁸⁹ Su cartela reza: “El Ill^{mo}. R R^{mo}. S^{or}. Doctor Don Carlos Bermudes de Castro, Natural de la Nobilissima Ciudad de los Angeles, Hijo de la Pontificia, y Regia Vniversiad de Mexico, Doctor en ambos Derechos, Abogado de exercicio de su Real Audiencia con las primeras Comisiones, aplauso y estimacion de los Exc^{mos}. Señores, Virreyes, Cathedratigo de Instituta, en propiedad, y de Visperas de Sagrados Canones, y despues en la prima de dicha facultad,

Para tratar de reducir las posibles fechas del cuadro y entender su intención, me gustaría comenzar hablando un poco del personaje retratado. De acuerdo con José Mariano Beristáin,⁹⁰ Carlos Bermúdez de Castro fue originario de Puebla⁹¹ y estudió en el Seminario Palafoxiano, para luego doctorarse en cánones en la Universidad de México, dato que en su cartela queda enfatizado al señalarse que fue “hijo” de esta institución, donde dio clases tiempo después, y que quizá mandó a hacer el cuadro.⁹² Opuso para la canonjía doctoral de la catedral de México y fue durante muchos años vicario y provisor del arzobispado, siendo hombre de confianza de los arzobispos Aguiar, Ortega y Lanciego. Fue asesor legal del virrey duque de Alburquerque y también del Consulado de México, además de abad de la congregación de San Pedro. En 1725 fue presentado al arzobispado de Manila y fue consagrado en junio de ese año por el arzobispo Lanciego, pero no partió sino hasta marzo de 1728.⁹³ Murió tras la visita de su arquidiócesis el 13 de noviembre de 1729, en México la noticia de su muerte se supo hasta febrero de 1731,⁹⁴ pidió como última voluntad el envío de su corazón a las monjas de San Lorenzo de México, donde se le rindieron honras fúnebres al igual que en la Universidad⁹⁵ y en la ciudad de Puebla. Además de fama como gran canonista y hombre de leyes, la tuvo como predicador.

Propietario Jubilado en ella. Medio Racionero, Racionero Entero y Canonigo, Doctoral de la Santa Yglesia Cathedral Metropolitana. Juez, Provissor, y Vicario General, de su Arzobispado, por mas tiempo de diez años, su Governador en todas las ocasiones de visita. Ordinario, del Santo Oficio de la inquisicion, Arzobispo de la Santa Yglesia Metropolitana de la ciudad de Manila, en las Islas Philipinas, del Consejo de su Majestad”.

⁹⁰ José Mariano de Beristáin y Souza. *Biblioteca hispanoamericana septentrional o catálogo y noticias de los literatos, que nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa*, México: Ediciones Fuente Cultural, 1947, vol. 1, p. 255.

⁹¹ Según Ernesto de la Torre, nació en 1669. “Introducción” en Diego Antonio Bermúdez de Castro. *Theatro angelopolitano*, México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1991, p. XIII.

⁹² Aunque las inscripciones en las cartelas de los retratos se mencionan varios datos de los personajes, no es tampoco factible, casi nunca, afirmar sólo por ello que pertenecieron a alguna institución particular, pues generalmente se señalan todas las corporaciones a las que pertenecía el retratado. Sin embargo a veces hay pequeños énfasis dados en su redacción, que parecen ser significativos de una pertenencia. En algunos casos las procedencias originales de las piezas se perdieron, por lo que se pueden hacer solamente conjeturas de ellas. La colección de cuadros resguardados hoy en el Castillo de Chapultepec, se formó de varias de ellas, entre las que se encontraba la Universidad. Por la cartela, el tamaño, y los atributos, creo que el retrato de Bermúdez fue mandado a hacer por la Universidad.

⁹³ Se embarcó en Acapulco en el galeón “Sacra Familia” el 29 de marzo de 1728, en *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) – Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, int. de Francisco González de Cossío, 3 vols., México: Secretaría de Educación Pública, 1950, vol. 1, p. 85.

⁹⁴ El 21 de febrero de 1731 fondeó en Acapulco el galeón “Nuestra Señora de Guía”, con la noticia de la muerte del arzobispo de Manila. *ibid.*, vol. 1, p. 311.

⁹⁵ Los funerales de la Universidad en honor de Bermúdez se celebraron en su capilla con túmulo los días 26 y 27 de abril de 1731; el 5 de junio del mismo año se cumplió con la disposición de poner su corazón en el altar del *Ecce Homo* del convento de San Lorenzo, con

En cuanto a la fecha probable de la obra, habría que destacar, primero, que la cartela, escrita en presente y no en pasado, señala que Bermúdez de Castro es arzobispo en Manila, lo cual queda fijado también de manera visual en el hecho de poner la mitra y el palio en la mesa. Como se vio, ostentó este cargo desde 1725, pero tardó casi tres años en partir para allá. Aunque no aparecen libros detrás de él, sino una simple ventana y cortinaje, la obra sí parece vincularse con la Universidad, pues además del énfasis biográfico en la cartela que lo señala como parte de ella, Bermúdez lleva, en la mano izquierda, un bonete que parece deponer para asumir su arzobispado, quizá señalando que deja su cátedra en cánones. La Universidad recibió una carta suya escrita en el puerto de Acapulco antes de su partida, en la que Bermúdez hablaba de lo mucho que la institución le había dado y por ello anunciaba que donaba parte de su biblioteca, incluidos libreros y mesa.⁹⁶ Si el cuadro se hubiera hecho en años posteriores a la partida del arzobispo para la Universidad, quizá se hubiera recordado esta donación al colocarlo frente una biblioteca. En cambio, la obra no recuerda este gesto de agradecimiento para con la Universidad, sino un momento previo, el de su nombramiento como arzobispo. Pudiera ser, con facilidad, que el retrato se realizara antes de que Bermúdez partiera a su destino, en donde moriría al poco tiempo, y por lo tanto que la pieza se puede fechar antes de marzo de 1728.

El retrato de Bermúdez de Castro se relaciona de manera formal con el que se verá a continuación, el de Antonio Villaseñor y Monroy. En el del arzobispo de Manila, Ibarra prefirió los tonos fríos, por lo que los azules, grises y verdes tienen un gran peso, no obstante el rojo intenso de la capa pluvial. El escudo nobiliario del homenajeado está sobrepuesto a lo que parece una pared, del lado de los otros atributos biográficos sobre la mesa y la cartela. Bermúdez posa rígidamente, con una mano hacia arriba, en gesto de bendecir, mientras la otra baja, sosteniendo el bonete. Su cuerpo, imponente, queda oculto bajo la vestimenta, pero su rostro no esconde ni su edad, ni sus rasgos más distintivos. Así, las mejillas rosadas y un tanto flácidas cuelgan un poco hacia el cuello, marcando más la barbilla y la nariz puntiagudas. La mirada, dura, está en concordancia con sus labios delgados y apretados.

Bermúdez de Castro fue el vicario general del arzobispado en los tiempos en que López Xardón remodelaba su templo, por lo que es posible que se conocieran desde fechas tempranas. Por otro lado López Xardón, Bermúdez de Castro y

túmulo adornado de insignias episcopales, jeroglíficos, epitafios y poemas alusivos al hecho. *Ibid.*, vol. 1, pp. 321 y 332.

⁹⁶ Alberto María Carreño. *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México según sus libros de claustros*, México: UNAM, 1963, Tomo I, pp. 445-446.

Villaseñor y Monroy, pudieron haberse conocido en la congregación de san Pedro, a la que los tres pertenecían.⁹⁷ No sería extraño, por lo tanto, que el trabajo de Ibarra fuera un vínculo más entre los tres. Otra razón que me inclina a pensar que el retrato fue realizado en vida del arzobispo de Manila y por lo tanto antes de su partida en 1728, es que José de Ibarra en lo futuro se ligaría a dos familiares de Carlos Bermúdez de manera muy cercana, con consecuencias positivas para su carrera artística,⁹⁸ como se verá adelante o, al menos antes de 1731 en que se supo de su muerte, dato que no se consigna.

El retrato de *Antonio de Villaseñor y Monroy*, hoy bastante deteriorado, sigue muy de cerca el prototipo descrito anteriormente. [Figura 38] Como era común en ellos, el retratado también aparece de cuerpo completo, posando al lado de un bufete en que descansa su bonete y se apilan algunos libros. Tras él, de tres cuartos, una librería señala su carácter de intelectual, tal vez por haber sido doctor en leyes y rector de la Universidad. Sobre ella aparece el escudo nobiliario de Villaseñor, simplemente superpuesto pero inclinado como queriendo representar profundidad. En el lado opuesto un cortinaje rojizo acoge y otorga jerarquía al personaje. Al fondo se vislumbra una ventana y, también superpuesta a la mesa con mantel, una cartela oval, alargada y adornada por un marco de hojas largas y roleos, da cuenta de la vida del retratado y de su muerte.⁹⁹ Esta cartela es muy similar a la del retrato de Bermúdez de Castro.

El cuerpo de Villaseñor, delgado, se yergue rígido, sin generar la sensación de movimiento, aunque pareciera que acaba de posar el bonete sobre la mesa. Su otra mano sostiene un libro de manera un tanto inestable, y destaca por el fondo blanco del sobrepelliz que viste el sacerdote. Su esclavina con muceta, abarca gran parte de la

⁹⁷ En la disposición testamentaria de López Xardón, ya citada, dejó claro que si sobraba caudal después de pagar misa perpetua para su alma, deudas, herencias, etc., parte de su dinero debería parar a la Congregación de san Pedro, a la que también pertenecía su apoderado en México, Suasnabar, quien a su vez era sacristán de la Catedral.

⁹⁸ Por otro lado no se puede dejar de considerar que el retrato se encargara como resultado de esta relación.

⁹⁹ La cartela señala "El S.^r. D.^r. D. Antonio de/ Villaseñor y Monroy Doctor que fue en/ la facultad de Leyes por la Real Univer/ sidad de esta Corte, y su muy amado Rector Vi/ cario Abad dos veces de la Ilustre Congregacion del/ P.S.^r. S. Pedro, Ynquisidor Ordinario del Santo Oficio de la Ynquisicion de todos los Obispados de la Nueva Esp/ aña e Islas Philipinas, Juez del recogimiento de San/ Miguel de Bethlem, Juez del Real y Pontificio Colle/ gio Seminario, Juez Conservador de la Sagradas Re/ ligiones de S.^{to}. Domingo, S. Hypolito, y Betlemitas Juez/ Delegado por su Santidad para los negocios de la Beati/ ficaciond del V. Gregorio Lopez, Examin ador Syno/ dal de este Arzobispado, Asistente nombrado por/ el Excelentissimo Señor Marquez de Cassa Fuer/ te Virrey de esta Nueva España, para los Syondos/ de Curatos. Juez Provisor, y Vicario General de este/ Arzobispado, Juez de Testamentos Capellanias, y/ Obras pias. Canonig de esta Santa Yglesia, Theso/ rero. Chantre, Arcediano, y Dignisimo Dean/ Comisario General, Subdelegado/ Jubilado del Apostolico, y/ Real Tribunal de la/ Santa Cruzada./ Murio de edad de 56 años a 25 de Marzo/ de 1728".

pintura, y debido quizá a que está deteriorada, no consigue generar efectos táctiles o de volumen. El cuadro, entre los rojos, blancos, grises y negros, tiende a la monocromía.

En efecto, debido a su estado deteriorado, la pintura ha perdido bastantes matices y veladuras, que lo hacen ver plano. Sin embargo, aún es posible distinguir los golpes de luz en varias partes del cuadro, conseguidos por medio de toques blancos, como en el cortinaje; así como también es factible detectar las zonas de mayor sombra, tanto en los volúmenes de los pliegues de la ropa, como en el rostro mismo. En la cara, si bien se representan pocas líneas que semejen arrugas, y por ello se ve una superficie un tanto pulida, sí aparecen hendiduras y líneas de expresión, derivadas de la delgadez del personaje. [Figura 39] Los ojos de Villaseñor tienen aspecto acuoso, y destacan destellos de luz, de nuevo simulados por toques de blanco puro sobre la capa pictórica verdosa. La nariz, delgada, ganchuda y prominente, caracteriza la fisonomía del personaje, o caracteriza al retratado.

La inserción de la cartela en la obra es bastante artificial, pues no parece haber elementos plásticos que la integren al cuadro. Ésta, que parece haber sufrido también un maltrato importante, comienza con una acción en pasado, que podría indicar que terminó tiempo después, o que el personaje cumplió todos los cargos citados adelante, pero pone especial atención a su labor como rector en la Universidad. Además de algunos faltantes, puede pensarse que Ibarra había dejado bastante espacio para añadirle información, como era común que ocurriera con la fecha de muerte, que en este caso se antoja muy alejada de la firma del artífice.

Sin los logros ni la conclusión “triumfal” de la vida de Bermúdez de Castro, Antonio de Villaseñor es ejemplo de las carreras de clérigos graduados en la Universidad que confiaron menos en la acumulación laboriosa de méritos que en un eficaz patrocinio y en su trabajo dentro de la curia del arzobispado para lograr el avance a las posiciones más prestigiadas dentro de la Iglesia. Doctorado en la Universidad de Ávila, Villaseñor debió en realidad su ascenso a la influencia de su tío fray Antonio de Monroy, criollo queretano que llegó a ser general de la orden dominica y arzobispo de Santiago de Compostela. Villaseñor fue en su momento también provisor del arzobispado y al final de sus días se desempeñaba en un puesto clave de la administración eclesiástica: el Juzgado de Testamentos, Capellanías y Obras Pías.

Consiguió su mayor avance en el cabildo catedralicio, en donde ascendió hasta ser su deán o presidente.¹⁰⁰

No es posible determinar si su retrato fue pintado en vida o se mandó a hacer cuando Villaseñor había muerto, así como tampoco puede fecharse. Sin embargo, sus características plásticas sí se corresponden con esta primera etapa del pintor, por lo que es factible que su fecha extrema fuera un poco posterior al deceso del retratado, en 1728. La efigie de Villaseñor no se antoja como una que le era desconocida a Ibarra, y, aunque el retrato es un poco “seco” por su hieratismo y colorido, tampoco puede decirse que carece por completo de vida, máxime si se toma en cuenta que su rostro debió presentar más texturas y veladuras, por lo que sería de aspecto menos ceroso. Pero si José de Ibarra lo retrató ya muerto, por su carácter de figura pública, tanto de la Universidad, como del cabildo en la catedral de México, y juez de testamentos y capellanías de obras pías, no hubiera sido extraño que Ibarra lo conociera. De cualquier manera, Villaseñor y Monroy parece haber pertenecido a la red de poder e influencias alojada en la curia con la que se relacionaron también los Rodríguez Juárez, y que incluía al propio arzobispo Lanciego, a los prebendados Castorena y Bermúdez de Castro, el sacristán de catedral Suasnávar y hasta el propio López Xardón.

Con estos dos cuadros Ibarra quizá inauguró una faceta como retratista que le daría prestigio y trabajo en el futuro. Aunque siguió los parámetros tradicionales del retrato sin presentar innovaciones, puede afirmarse que fueron obras eficaces. En ambas logró crear rostros individualizados y expresivos, acordes con las caracterizaciones de los homenajeados y, aunque los cuerpos resultan un tanto más artificiales que las caras, se integran con corrección al espacio, tanto físico como simbólico. Los elementos que conforman los retratos son suficientes y fueron utilizados de manera estandarizada, cumpliendo su cometido y quizá abriéndole aún más caminos al artista.

En otro registro genérico Ibarra también pintó obras de composición religiosa, en donde lejos de individualizar las características más particulares de un ser humano, buscó crear una belleza sobrenatural, alejada de imperfecciones, y por lo tanto regulada, armónica, y estandarizada. En poco tiempo logró un prototipo de belleza celestial que le dio fama en su tiempo, pero que más tarde sería también la causa de las severas críticas a su pintura desde principios del siglo XX. La idea de que Ibarra y

¹⁰⁰ Rodolfo Aguirre Salvador. *El mérito y la estrategia. Clérigos, juristas y médicos en Nueva España*, México: UNAM/ CESU/ Plaza y Valdés, 2003, pp. 384 y 390-391.

otros pintores de su tiempo repitieron hasta la saciedad este modelo de belleza, en mi opinión incluso ha obstaculizado que se vean las variantes a este modelo que los mismo pintores ensayaban de forma sutil, según las intenciones de sus cuadros. Pero antes de hablar de variaciones, habría que considerar cómo se generó este modelo de perfección y belleza a lo “divino”.

Como ya se ha dicho en el capítulo anterior y en muchos trabajos de investigación sobre la pintura del XVIII, en parte se ha responsabilizado a los Rodríguez Juárez por haber creado nuevos prototipos de belleza celestial.¹⁰¹ Sin dudar que ellos fueron grandes impulsores de los cambios pictóricos, en las obras de éstos aún no se ve una regularidad tan palpable en los rostros de las vírgenes y cristos, es decir, sus figuras apuntan a la belleza perfecta, pero hay todavía algunos rasgos en los rostros de estos personajes que recuerdan, o bien los modelos de belleza anteriores, o bien muestran cierta individualización.¹⁰² Por ejemplo me refiero al rostro muy alargado, y la nariz igual de longa e imperfecta, en los rostros de Cristo de Juan Rodríguez Juárez, mencionados antes.

José de Ibarra tendió a realizar sus rostros un poco más ovalados, a utilizar líneas más curvas en las cejas y unión entre éstas y nariz, así como a ubicar los pómulos más altos, lo que redondeaba toda la cara. También solía diferenciar menos la altura de punta y aletas de la nariz, y hacer éstas o muy rectas o bulbosas, aunque por supuesto algunas fueron respingadas y otras ganchudas. En un primer momento, en mi opinión, tendió a pintar las bocas muy cortas. En esta primera fase pictórica, José de Ibarra tendió a la regularidad, al equilibrio y la suavidad.

¹⁰¹ Hablaré principalmente de la Virgen y Cristo, aunque los modelos se extienden a otras figuras, como ángeles o santos. Mientras más alejados estén los personajes de ellos, más rasgos de individualización tendrán.

¹⁰² Una parte de la historiografía tratada en la introducción, señala que los pintores del siglo XVIII crearon un prototipo de belleza divina que fue repetido “hasta el cansancio”. Vieron en éste, “decadencia”, “debilidad”, “suavidad”, “dulzura”, “almibaramiento”, y feminización. Lo que quisiera destacar aquí, es que muchos investigadores han propuesto en contraste, o bien que los pintores del siglo XVII eran más naturalistas, o que la creación de modelos de belleza es una cuestión de la pintura del XVIII, y por ende, que no los había en la pintura anterior. En mi opinión, y como he dicho ya, por lo menos los pintores anteriores inmediatos, es decir, del grupo de Correa y Villalpando, también creaban sus figuras divinas con un prototipo de belleza muy estandarizado, y sí, muy diferente al posterior. Así, los pintores de finales del XVII, tendieron a crear los rostros de las figuras femeninas ovalados, con papada, mientras que los masculinos con la barbilla puntiaguda, en ambos casos las orejas están siempre a la vista, los ojos son grandes y los párpados gruesos y pesados. Las narices varían un poco más, pero casi siempre la punta está más baja que las aletas, sobre todo en los hombres. Las manos de los personajes tienen las palmas muy gruesas en su base y los huesos muy marcados. En contraste, en el siglo XVIII se tendió, como se verá, a que las figuras masculinas y femeninas no tuvieran tanta diferenciación en la forma de sus caras, se alivianaron los párpados, se igualaron las alturas de punta y aletas nasales, y se alargaron y adelgazaron las manos, marcando menos los huesos.

Tal vez el mejor ejemplo de este canon de belleza, sea su *Cristo en el jardín del amor*, hoy en el Museo Nacional del Virreinato.¹⁰³ [Figura 40] La obra fue limpiada en años recientes, recuperando su colorido brillante, pero también perdiendo casi por completo la fecha y la firma, y por completo una de las cartelas que estaba ya demasiado deteriorada. [Figura 41] Los registros del Museo señalan que la fecha, casi imperceptible hoy, tenía un pequeño faltante, pero que podía considerarse como 1728, por lo que durante algún tiempo se pensó la obra más antigua de Ibarra. Aunque no pueda corroborarse 1728 como el año de su factura, pareciera factible que la obra se realizara entonces. El apellido del pintor comenzaba con “Y”, y los rasgos generales de la obra parecen coincidir con esta fase pictórica.

Cristo aparece reclinado sobre su costado, en un jardín lleno de flores, cruzado por un riachuelo, y sostiene su cabeza melancólicamente con la mano derecha, cuyo hombro descansa en un escalón o montículo, al tiempo que, con la otra mano, detiene un ramo de lirios de tres flores en que se lee “entendimiento”, “voluntad” y “memoria”. Estas virtudes serían los tres poderes del intelecto que los jesuitas destacaban, y que verían por supuesto en el divino maestro. Este ramo, por su posición y simbolismo, alude a la castidad del hijo de Dios como varón encarnado. Una oveja flechada en el corazón y coronada con espinas lame las llagas de los pies de Cristo, cargando en su espalda una cruz, en referencia al sacrificio de Jesús que hay que imitar para alcanzar el paraíso. En el cielo un grupo de mujeres vestidas de blanco, las almas purificadas, le ofrece una corona de corazones, mientras un grupo de ángeles acerca un centro, también de corazones, y deja caer más flores encima de Cristo. Mariposas, libélulas y pájaros de distintos colores vuelan por el jardín, entre cuyas flores están pintados pequeños símbolos de la pasión, donde también aparecen escritas virtudes, como son, entre otras, “oración”, “pureza”, “contemplación”, y “recta intención”. Las virtudes y sufrimientos, se apuntan, así, como caminos místicos para alcanzar a Dios en este huerto cerrado.¹⁰⁴ [Figura 42] Dos árboles flanquean la escena, de los que cuelgan sendas cartelas con poesías alusivas a Cristo como “galán divino”, y entre sus hojas se apuntan las virtudes teologales, fe, esperanza y caridad. En las esquinas inferiores también hay cartelas, así mismo con poesías de igual temática.

¹⁰³ La obra está registrada en el Museo Nacional del Virreinato como *Cristo en el jardín de las delicias*.

¹⁰⁴ Antonio Rubial García. “El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España”. Agradezco infinitamente al autor su gentileza por compartir conmigo su texto.

Nuria Salazar Simarro ha descrito la imagen en términos de sus espectadoras principales, las monjas, que veían en Cristo, su esposo, el modelo a seguir para su vida espiritual:

La serenidad de Cristo como pasión contenida, la postura de reposo en posición inestable pero en equilibrio, el juego contrastante de tamaños y colores, hacen de este jardín de flores una imagen seductora. Cristo mira fijamente al espectador como una invitación a un diálogo espiritual; la apacible suavidad y bondad de la figura y su entorno dominan a primera visita, pero el mensaje inicial se afina en detalles, la perfección técnica invita al acercamiento y nos obliga a profundizar; el lenguaje de los colores y de las formas se hace explícito en las frases escritas en el lienzo.¹⁰⁵

En efecto, la delicadeza de la pincelada, permite que las menudencias de los detalles cobren sentido, y el ojo atento y cercano ordene con su mirada la armonía del mensaje. “La naturaleza se ordena como un concierto y sublime producto de la práctica de las virtudes, en donde Cristo aparece como el modelo de los modelos...”,¹⁰⁶ por lo que las frases indican tanto los tormentos que él tuvo que padecer, como las virtudes que hay que alcanzar para llegar a la paz del jardín, donde se da el encuentro entre los amantes.

De la primera impresión, armónica pero casual, surge una mirada más detenida, en donde las frases, colores y formas se convierten en un canon o sistema. Los lirios aquí y allá son símbolos de la castidad, la pureza y la recta intención, contrastando en su blancura con unas flores azuladas, casi negras, que significan el padecer. En ellas se ubican los símbolos pasionarios como el lienzo de la Verónica, los dados y la túnica que se jugaron los soldados, la cruz, la escalera, el Inri, los clavos... Unas flores largas y amarillas señalan la mortificación, mientras las rojas, claveles que se expanden por todo el cuadro, el amor. El agua que corre en un riachuelo difícilmente visible es la gracia, mientras los pájaros de colores son la oración y las mariposas la contemplación, quizá porque suben al cielo. En lo alto de la imagen los pájaros rojos representan la caridad, las mariposas la fe y el follaje de los árboles la esperanza.

Como señala Nuria Salazar “La inicial vista amable contrasta con los estigmas marcados en la mano diestra y su correspondiente extremidad inferior, [donde] un cordero coronado...” cruzado por una flecha y cargando una cruz, le lame la herida del

¹⁰⁵ Nuria Salazar Simarro. “El lenguaje de las flores en la clausura femenina”, en *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México: INAH, 2003, pp. 132-151, en especial 142.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 142. Nuria Salazar percibió que en la obra había un orden que controlaba la naturaleza sin describir la sistematización en que el pintor simbolizó cada uno de sus elementos.

pie. En su opinión, el cordero es el alimento y la “víctima sacrificada desde antaño para servir a Dios y a los hombres”, por lo que las frases que salen de su corazón, corona y cruz, “Herísteme el corazón” y “Con mi sangre te redimí”, aluden al pecado y al sacrificio. “Todos estos minúsculos elementos estimulan el recuerdo de la vida del Esposo y corroboran las ‘grandes fatigas’ a que quedó el hombre por la expulsión del paraíso”.¹⁰⁷

Las monjas podían recrear el camino de la cruz, así como trabajar en las virtudes de Cristo, para presenciar el momento de la coronación del Esposo con el amor:

La fuerza de esta representación también se ubica en los contrastes: la dulzura de la primera ojeada se convierte en resultado de la lucha y la experiencia del dolor y de la muerte. Domina el triunfo coronado por el amor expresado en el color rojo de la túnica y las flores que cubren y rodean el cuerpo divino; por ello, una vez más cuando las mujeres del claustro pasan frente a este Cristo en reposo, aspiran a verse a sí mismas en su compañía habitando el paraíso, pero también advierten el esfuerzo y la mortificación que ello implica.¹⁰⁸

Es posible que la obra de Ibarra fuera encargada por algún convento femenino pidiendo que exaltara un modelo de perfección espiritual concreto, aunque en general su mensaje podía llegar a cualquier religiosa. Algunas de las metáforas visuales que utilizó el pintor son cercanas a las que Santa Teresa describió en sus *Moradas*, exaltando las virtudes principales como entendimiento, memoria y voluntad para amar a Cristo y tomar de él sus males, guiándose del amor por el que realizó su sacrificio. La santa señala que hay que padecer como Cristo, pero también buscar la oración y el amor como modelos de vida, para que, en una última morada, la monja pueda llegar junto al esposo y unirse espiritualmente a él. Este modelo de perfección, descrito poéticamente por santa Teresa, no fue exclusivo de ella, pues comparte un ideal de vida religiosa que buscaba la perfección del alma. Ya que los textos de Teresa de Ávila alcanzaron una gran difusión, algunas de sus ideas llegaron a religiosas incluso de otras órdenes, por lo que quizá inspiraron obras como la de Ibarra en términos generales.¹⁰⁹

José de Ibarra supo valerse de recursos plásticos precisos para expresar un mensaje también muy claro, que necesitaba ser contemplado para convertirse en entendimiento. Su pincelada menuda, así como el colorido intenso, y la idealización de la belleza divina, fueron todas herramientas plásticas para que espectadores precisos

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 142-144.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁹ Agradezco a Nora Nava Maldonado la sugerencia de relacionar el texto de Teresa de Ávila con la obra de Ibarra.

completaran, por medio de la observación detenida y sus propias experiencias y conocimientos espirituales, este modelo de virtud. Por lo tanto, además de ser un ejemplo de los nuevos derroteros plásticos de la pintura del siglo XVIII, esta obra de Ibarra es una prueba de la capacidad para transmitir mensajes no narrativos, y de la puesta en consonancia entre el significado y la forma: a la belleza y serenidad del mensaje espiritual —alcanzar el paraíso por la virtud y el amor—, corresponden recursos plásticos que resaltan la armonía, el equilibrio y la suavidad.

El éxito alcanzado por Ibarra se constata por la repetición del modelo de esta pintura, pues al parecer fue la primera de varias. Así, fray Miguel de Herrera, Cabrera y Andrés López, por lo menos, hicieron versiones del *Cristo en el jardín del amor* con más o menos variantes, y a las que se les ha llamado de diversas formas. En la de Herrera, por ejemplo, se incluye una monja, que parece ser un retrato, mientras que la de López se añade el sagrado corazón de Jesús sobre la túnica de Cristo. [Figuras 43, 44 y 45]

Vale la pena recalcar que el colorido que puede apreciarse hoy en día en esta pintura de Ibarra, después de su limpieza, es en realidad brillante, con abundancia de azules, verdes, rosas, rojos y blancos, que se saturan en algunas zonas, mientras se matizan en otras. En obras posteriores Ibarra repetiría el uso de esta paleta dejando de lado otros efectos de color, como los tornasoles, que se aprecian en las pinturas de Oztoltepec. Ya que casi todas las otras obras religiosas mencionadas en este capítulo están deterioradas o por lo menos ennegrecidas, es difícil establecer una comparación de color con ellas, pero se vislumbran, debajo de sus capas de suciedad, colores similares a los del *Cristo en el jardín*, que apenas se asoman entre barnices ahumados y oxidados. Por ello me atrevo a suponer que el pintor, desde fechas tempranas, utilizó una paleta con tendencia a estos colores, y que prefirió desde entonces la saturación o matización de los mismos para conseguir efectos de volumen.

El ideal de belleza del Cristo fue también más o menos conservado por Ibarra en sus obras venideras, coincidiendo en líneas generales con el de san José e incluso con el de María en algunas ocasiones. [Figura 46] Los rostros ovalados, los arcos de las cejas formando una curva perfecta y unidos en un lado con la línea de la nariz, fueron comunes en sus pinturas, aunque quizá menos simétricos que en el rostro de este Cristo. Así mismo, el representar los pómulos altos, y utilizar matices en tonos de rosa para pintar las mejillas y crear la sensación de volumen, también serán herramientas constantes. El tamaño y posición de los ojos, así como el tamaño y

forma de la boca, variaron un poco más, en especial la medida de esta última, haciéndose después un poco más larga y por lo tanto menos irreal, o más naturalista. Por estos cambios, aunque a veces sutiles, pero siempre ligados a los mensajes a transmitir, no creo que deba afirmarse que Ibarra siempre pintó el mismo modelo, o que fue repetitivo y monótono, como se ha dicho.

Ninguna otra obra individual identificada por completo como de este periodo, tiene una temática paralela al *Cristo en el jardín*, por lo que esta belleza y suavidad no se repite de la misma forma. Es posible, por ejemplo, que la pintura de la Trinidad llamada por Consuelo Maquívar *Padre compasivo*,¹¹⁰ del Museo Regional de Querétaro, sea de una fecha temprana, aunque quizá no tanto como el *Cristo en el jardín del amor*. [Figura 47] En mi opinión esta es una pieza que se ubica en el extremo último del primer periodo pictórico de Ibarra, o quizá en el principio del siguiente, por lo que se percibe una mayor madurez compositiva, por ejemplo al representarse profundidad, así como puede verse buen dibujo anatómico, que genera la sensación de drama y tristeza, enfatizada por manejo del color en partes tendiente a la representación de una sola gama.

Es posible que Ibarra se inspirara en el grabado con esta temática de Alberto Durero pues las figuras derivan de él, aunque también la obra de Ribera, con ciertas dependencias de Durero, se relaciona con la de Ibarra. [Figura 48] La estampa del artista alemán era recomendada por Francisco Pacheco en el comentario iconográfico de *El Arte de la pintura*, por lo que tenía probada eficacia.¹¹¹ Ibarra, sin embargo, no realizó una copia directa o idéntica del grabado, pues fue simplificado para centrar la atención en los personajes principales. Dios Padre, sentado y vestido de papa, presenta el cuerpo muerto de su hijo, deteniéndolo con las rodillas por las coyunturas de los brazos, como si estuviera sentado, acomodado entre sus piernas. En el grabado, Cristo es cargado por el Padre con sus manos envueltas en la túnica, y por lo tanto parece estar bastante más erguido que en la composición del pintor novohispano. Durero se valió de la postura de Cristo para conferir gran expresividad a la obra, pues, por el esfuerzo que hace el Padre para cargarlo y mostrarlo, resulta más sinuosa, haciendo explícita la flacidez de su cuerpo sin vida. Ibarra, por su parte, prefirió otros recursos para lograr que su obra fuera dramática: el colorido tenue, la insistencia en los blancos sólo diferenciados por la representación de texturas y

¹¹⁰ Consuelo Maquívar. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima trinidad en la Nueva España*, México: INAH/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 154.

¹¹¹ Consuelo Maquívar señala que ésta fue una fuente muy común para pinturas y esculturas con el tema del Padre compasivo. *Ibid.*, pp. 131-132.

matices, la postura de la cabeza y el brazo izquierdo, que parece dislocado, o la sensación de que el Padre acoge el cuerpo inanimado de su Hijo en su regazo.

Por el cambio en la posición de Cristo, la solución de las manos y la cabeza también son originales en la obra del novohispano, así como la manera de manejar la luz y por supuesto el color, que forma un sol rosáceo que contrasta con un cielo azul de base gris. El Padre, en vez de ver a Jesús como en el grabado de Dürero, mira al espectador, buscando una relación directa y persuasiva. Por su parte, el Espíritu Santo se acerca mucho al hombro del anciano, presentándose a un lado en lugar de al centro, lo que da movimiento a la composición. Al otro extremo, un ángel mira a Cristo, tocándose el corazón conmovido, como si estuviera alentando al espectador a imitar su reacción.

Otra obra de Ibarra que está también al borde de esta primera fase pictórica, es un *Cristo de Ixmiquilpan o de Santa Teresa* firmado y fechado en 1731, hoy en la colección de Denver, y el primero de los cinco lienzos fechados por el artifice con este tema. [Figura 49] También es la obra más temprana, datada, que hasta ahora se ha encontrado, en que su apellido está escrito con “I”, en lugar de “Y”. Estas imágenes son “copias verdaderas” de la escultura de un Cristo que, según se contaba, se había renovado milagrosamente en 1621 en una pequeña población de Hidalgo llamada Mapethé, y trasladado dos años después a la ciudad de México, donde finalmente se colocó para su culto en el Convento de Carmelitas Descalzas de San José.¹¹²

El fervor fue creciendo, impulsado por grabados y relatos escritos, por lo que se hicieron varias copias del Cristo, llegando a ser una de las imágenes de devoción más famosas desde el final del siglo XVII. Si bien existen algunas variantes entre las firmadas por Ibarra, Cristo se representa como se exponía en su templo: con los ojos muy bajos, llevando un paño de pureza largo, con un gran moño, y a sus pies algunos objetos de plata, blandones, “ramilletes”, “floreros” y ceras de *agnus*. De manera curiosa, entre las imágenes de Ibarra se perciben también ciertas diferencias (visibles al cotejarlas) en la posición de la cara, lo que quizá provoca cierta distinción también en los ojos, así como en la sangre de la quinta llaga de Cristo. [Figura 50] Quizá la idea de variar un poco una imagen que se supone copia fiel de una escultura, fue posible por el relato que sustentaba su devoción. El también llamado Cristo de Santa Teresa, estaba en una capilla sin culto, viejo y maltratado, por lo que se mandó que la

¹¹² Existen varios estudios sobre esta devoción. Ver, principalmente: William B. Taylor. "Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico" en *The American Historical Review*, October 2005.

<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html> consultado el 30 Jul. 2007.

escultura fuera cortada en pedazos y enterrada con el siguiente adulto que muriera. Después de casi seis años en que nadie murió, una noche de tormenta comenzó a contorsionarse, se soltó de la cruz, flotó, y transfiguró su aspecto hasta quedar totalmente nueva. Todavía en los días siguientes se le vio moverse, abrir y cerrar los ojos, así como sangrar por momentos.¹¹³

Sin duda Ibarra, en ésta, como en las otras del Cristo de Santa Teresa, que conocía bien pues incluso su primer matrimonio (1718) fue en la iglesia carmelita en que se le guardaba, tuvo la oportunidad de ensayar un claroscuro profundo al pintar la oscuridad desde donde sale la escultura y se proyecta al exterior, en un trampantojo bien logrado. Una luz directa baña el cuerpo del Cristo, en cuyos bordes hay un fuerte sombreado, en especial en el costado derecho, y que, en el caso de la obra pintada en 1731, se acusa en las piernas y pies y se matiza en función de la profundidad en el moño del paño. Los blandones parecen también iluminados, aunque de forma menos directa, logrando crear sensación de volumen en cada una de las flores grises, con gran detalle. Tal vez este retrato escultórico de Ibarra causó buena impresión, pues en los siguientes años el artífice haría otras versiones del Cristo, en algunos casos con resultados más osados y dramáticos, mientras en otros de manera más suave.

Justo en 1731, el convento de las Carmelitas descalzas celebró con grandes fiestas el aniversario de la renovación del Cristo, por lo que “El mismo convento de San José publicó el panegírico de Antonio Manuel de Folgar, *La mayor fortuna de la América, nacida de gozar un santo Chisto renovado, en vez de tenerlo Aparecido*, con la finalidad de que los fieles conocieran...” la historia del milagro.¹¹⁴ Parece evidente que Ibarra respondió a algún patrocinador devoto que quería dejar constancia de estas fiestas y centenario de la renovación del Cristo. Más o menos en la misma época Ibarra participaría en el examen de una escultura de otro Cristo, para dictaminar, según sus conocimientos de pintor, si podía ser considerada milagrosa por unos supuestos cambios físicos que experimentó. Quizá su actuación como pintor del Cristo de Ixmiquilpan, se tomó en cuenta para esta tarea, que será analizada en el siguiente capítulo.

Las otras obras individuales de Ibarra que podrían colocarse en una primera fase pictórica, son piezas que parecieran menos logradas que estas a las que me he referido más ampliamente. Se trata, por ejemplo, de los *Desposorios de la Virgen* hoy en el Museo Regional de Guadalajara, o la *Circuncisión* en el Museo Regional de

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Manuel Ramos Medina. *Místicas y descalzas*, México: Centro de Estudios de historia de México CONDUMEX, 1997, p. 136.

Querétaro. [Figuras 51 y 52] En el caso de la primera llama la atención que si bien algunas figuras pueden relacionarse de manera directa con obras posteriores de Ibarra, como la Virgen, o alguna de las mujeres y hombres que presencian la unión matrimonial, la composición y ciertos detalles expresivos, podrían ligarse con las obras realizadas para el retablo de Oztolotepec, en que se prefirieron los puntos de vista bajos y la exageración de ciertas posturas que la utilización más fluida de los gestos de las manos.

Algo muy similar sucede con la *Circuncisión*, aparentemente de la misma serie que la anterior, pero que no parece estar firmada.¹¹⁵ El sacerdote, por ejemplo, guarda relación con el de la obra anterior, también encorvado y con rasgos faciales un poco exagerados, mientras que el tipo de caras que voltean al cielo o se agrupan, también son similares a los representados en las piezas de San Bartolomé. En la *Circuncisión* se utilizó, así mismo, un punto de vista muy bajo y una luz directa en la escena principal, aunque los rostros de los personajes parecen haber ampliado su gama expresiva.

Estas dos pinturas tienen como temática escenas de la vida de la Virgen, que fueron pintadas por Ibarra en varias ocasiones en el futuro. Aunque algunas piezas de distintas series sobre el tema guardan relación entre ellas, no parece que Ibarra hubiera repetido ninguna de las obras exactamente igual, por lo que considerar estas obras sueltas y tal vez tempranas, amplía el conocimiento de sus variantes compositivas.

En este pequeño conjunto de pinturas de José de Ibarra, se hace evidente que el pintor trabajó, desde el principio de su carrea individual, en piezas de géneros distintos, con diversos tamaños, y con mensajes también muy variados. En mi opinión no es posible encasillar de forma apresurada a Ibarra, como lo muestran estas obras, en la estética de la que tanto se le acusa “fácil”, “dulce”, “simple” o “almibarada”, pues queda patente la capacidad del pintor por crear obras de diversas intenciones, desde la suavidad, hasta un mayor dramatismo.

No debe olvidarse, por otro lado, que en el siglo XVIII se generó este gusto por obras más humanizadas, dulces, e íntimas, casi prerrománticas en algunos casos se

¹¹⁵ El Mtro. Arturo Camacho, de El Colegio de Jalisco, me proporcionó verbalmente la noticia de que el cuadro de los *Desposorios* llegó de la ciudad de México a Guadalajara, según consta en un inventario de 1931. Así mismo, en el Museo Regional de esa ciudad se tienen noticias de que parte de la obra que llegó entonces fue mandada más tarde al Museo Regional de Querétaro, por lo que es muy posible que ambos cuadros fueran de la misma serie, y fueron separados después de la fecha señalada. Agradezco al investigador este y otros datos sobre las obras de Ibarra en este recinto.

inspiraban en los nuevos conceptos de felicidad de la época, y que por tanto estaban acordes plásticamente con estas ideas.

II.2.2. María: la inspiración y el patrocinio

El panorama de las obras que pertenecen a series o ciclos pictóricos se presenta de forma diferente a la realización de obras individuales. Para comenzar, el contratar a un pintor para crear más de una pintura, en algunos casos debió implicar un pago mayor por parte del patrono, así como una finalidad específica muy precisa, pues sin duda el lugar en donde se ubicaría la serie cobraría especial significación. En consecuencia, el artifice debería tener intención de continuidad, ya fuera formal, narrativa, o ambas. Ibarra realizó por lo menos tres conjuntos, de distintos tamaños, en esta primera etapa pictórica, además de las obras de San Bartolomé. De manera curiosa en todos ellos, la vida de la Virgen María fue fundamental.

Quizá una de las más tempranas series sea la que hoy se exhibe en el templo de San Francisco, en Guadalajara. En mi opinión este conjunto plantea problemas difíciles de resolver, por lo menos por ahora, pues no se tienen casi datos sobre su procedencia (el interior del templo se quemó en 1936, quedándose casi sin obras originales, por lo que al parecer la serie fue llevada tiempo después), así como formalmente algunas de sus obras presentan ciertas disimilitudes con los otros trabajos hasta ahora estudiados, y más aún con los de la siguiente etapa pictórica de Ibarra. En discordancia con la utilización de recursos plásticos y narrativos más maduros, dos lienzos están firmados como “Ibarra fac”, esto es, usando la “I”, en lugar de la “Y”, como al parecer hizo solo desde 1731.

La serie se compone de 12 lienzos ovalados medianos, uno de los cuales se sale por completo de la temática habitual en escenas de la vida de María. Así, están representadas las siguientes: *Inmaculada concepción, Nacimiento de María, Presentación de la Virgen al templo, Desposorios, Anunciación, Visitación de la Virgen, Adoración de los pastores, Purificación de María y presentación del Niño al templo, Adoración de los reyes, Huída a Egipto, Coronación de María*, y, fuera de la narración, *José con el Niño*.¹¹⁶ [Figuras 53 a 64]

Las pinturas, por lo general en colores pasteles con gran cantidad de azules y grises, tienen contrastes en colores saturados, aunque no son del todo visibles por su estado de conservación. En todas, las figuras forman grupos que dejan una sección del espacio pictórico casi vacío, reservando la parte superior para techos y celajes,

¹¹⁶ Miden 85 X 60 cm., aproximadamente. La Inmaculada y la Coronación están firmadas.

naturales o con intervenciones divinas. En muchas de las obras Ibarra se inspiró en grabados, no de una sola naturaleza, sino de distintos autores y épocas, así como también se percibe una cierta influencia de la serie de Juan Rodríguez Juárez, que hoy está en los colaterales del Altar de los Reyes de la Catedral de México. De cualquier manera, no parece haber copiado de forma absoluta ninguna de sus fuentes, ni, como dije ya, haber repetido un mismo modelo exactamente igual en otros conjuntos de la vida de María.¹¹⁷

La manera de componer las obras de la serie de Guadalajara tiende a utilizar diagonales muy marcadas, figuras en primeros planos hincadas, o de espaldas, en un intento por conferir profundidad al espacio. Pareciera que el ciclo comparte esta expresividad por medio de posturas forzadas con las obras de Oztolotepec, así como el abarrotar el espacio por medio de sus figuras. Quizá por ello, la insistencia en los espacios abiertos en las zonas superiores, para tratar de compensar esa sensación de aglomeración. Esta impresión se ve reiterada por la manera de representar los cuerpos, en muchos casos achaparrados, y por lo tanto con problemas de proporción y de escala (por ejemplo el tamaño de los infantes, demasiado pequeños en comparación con los adultos). Ibarra cada vez fue logrando con más eficacia la representación espacial, con ritmo y movimiento, pero también consiguiendo obras de carácter más abierto.

Algunas de las pinturas parecen compuestas y resueltas de manera más efectiva, así como con mejor dibujo anatómico. Ese es el caso de la *Visitación*, la *Adoración de los pastores*, la *Huida a Egipto* o la *Coronación*, que contrastan de manera muy evidente con obras como los *Desposorios*, en donde el sacerdote tiene los hombros muy pequeños y poco cuello, o san José las piernas demasiado cortas respecto a su brazo. Esta diferenciación de calidades en una misma serie no es común en el *corpus* total de la obra de José de Ibarra, lo que una vez más diferencia y dificulta la valoración del conjunto.

Tal vez de sus primeros años de actividad, aunque más maduras, también sean dos lienzos que se encuentran en el templo de Santa María la Redonda, en el barrio indígena de Cuepopan, en la ciudad de México: *Santa Ana*, *san Joaquín* y la *Virgen niña*, así como *La Virgen*, *san José* y *el Niño*. [Figuras 65 y 66] De forma curiosa la combinación de personajes, que enfatiza a la Virgen como hija y como madre, no parece haberse repetido en futuras escenas de la vida de la Virgen. Parece

¹¹⁷ La comparación entre los grabados y las pinturas, así como entre distintas series, se hará patente en el catálogo.

obvio, por el formato y la disposición compositiva, que estas obras fueron pensadas para su disposición en pareja, formando así casi un díptico.¹¹⁸

De inmediato salta a la vista el parecido que, pese a las diferencias, todavía conservan las dos obras con una pintura de Rubens titulada *La educación de la Virgen*, que fue grabada por Shulte A. Bolswert. [Figura 67] La estampa fue seguramente conocida por Ibarra tiempo atrás, ya que Juan Correa la utilizó, lo mismo que Juan Rodríguez Juárez, este último como fuente formal en una obra a la que agregó dos niñas donantes. [Figura 68] La pintura del flamenco, así como el grabado sobre su composición, presentan a santa Ana sentada, abriendo los brazos para recibir a su hija. La niña María, de pie, se inclina sobre el regazo de su madre, con un libro en la mano y voltea al espectador. San Joaquín, por su parte está atrás, incluso separado del espacio femenino por una barandilla, mientras un par de ángeles bajan una corona de laurel.

Pero lejos de copiar la escena con exactitud, lo que hizo Ibarra fue adaptar las principales formas de la composición a otros temas: las familias de la Virgen y Jesús. En ambas retomó la idea de una madre sentada en una silla grande, en lo alto de una pequeña escalinata, con un espacio arquitectónico que se abre hacia atrás, en donde aparecen ángeles que señalan la presencia divina. Ésta, en la pintura de María, José y el Niño, se ve aún más claramente por la existencia de flores en el suelo. En ambos casos Ibarra puso cortinajes rojos que le dan apariencia de retratos a las obras.

Aunque el pintor novohispano se basara en la estampa, su solución final fue más compleja al mostrar a los hombres de las escenas, Joaquín y José, de hinojos ante sus hijos —María y Jesús—, que descansan sobre los regazos de sus madres. Por su posición postrada, tanto el abuelo como el padre de Jesús, tienen la misma altura que la Virgen María de Rubens, y están en una postura similar. El punto central de la imagen deja de ser el libro que es sustituido por los infantes, a los que sus padres miran extasiados. Quizá Ibarra conociera también otra estampa de Rubens, con un tono similar a las de Ibarra, en la que el Niño está parado sobre las piernas de María, cuyo rostro además es muy similar a la de la Virgen niña de Ibarra. [Figura 69]

Las pinturas de Ibarra están bastante ennegrecidas por la suciedad y el tiempo, pero se adivina que el colorido es luminoso. En la familia de la Virgen, santa Ana está

¹¹⁸ Hoy en día las obras están expuestas en el espacio pequeño que se usa de oficina en la antesacristía, y, aunque ambas se mantienen dentro de una misma colección, lo cual es una gran fortuna, no se relacionan entre ellas pues en medio hay una puerta grande. Además la correspondencia visual entre ambas no es tan evidente, pues no se ha respetado el orden cronológico que implican las imágenes, ya que a la derecha debiera estar colgada la obra con la Virgen infante, y a la izquierda la maternidad de María.

vestida de manera rica, de azul, verde y dorado, y muestra orgullosa a su hija, que inclina sus manos hacia su padre, también con una túnica elegante. Joaquín a su vez pasa uno de sus brazos por atrás del hombro de la niña amorosamente, y tras los personajes se vislumbra una enramada con flores. Los tres personajes tienen aurea, los padres circular y apenas visible en su transparencia, mientras que la niña como una luz dorada que se difumina a partir de su cabeza. Dos angelitos y cuatro querubines señalan la escena.

En *La Virgen, san José y el Niño*, Ibarra invirtió la composición respecto a la obra anterior, por lo que quedó como el grabado de Rubens de la enseñanza de María. La Virgen gira un poco el torso hacia su marido, y aunque el cuerpo de Jesús se vuelve hacia ella, su rostro y manos responden a la mirada y acercamiento de su padre. Tanto María como el Niño presentan un tipo físico inusual en la pintura novohispana, e incluso en la pintura del propio Ibarra. El rostro de la Virgen está menos alargado y ovalado que los que pintó por lo común, y su nariz es muy alargada y termina en un fino respingo. Aunque más tarde reutilizó los rasgos descritos, lo hizo de manera menos naturalista, por lo que las mejillas de la Virgen parecen constreñirse a un óvalo más regular que en la pintura de Santa María la Redonda. El rostro del Niño se corresponde perfectamente al de su madre, y así mismo parece haber servido de modelo a otros infantes del mismo Ibarra, aunque los pintara menos gorditos. Por su parte, san José está pintado de manera similar a como lo haría en otras composiciones, con el rostro alargado, bigote, barba, y cabello largos, dejando ver la mitad inferior de la oreja. Sus ojos voltean hacia arriba, en arrobamiento divino, que se corresponde con su boca entreabierta.

La Virgen y Jesús presentan ráfagas de poder en vez de las aureolas redondas, a diferencia de la circular de José. Los cuerpos de la madre y el hijo están sobrepuestos a una pared de la habitación, mientras que el del padre deja ver un paisaje lejano. Tres angelitos, uno de ellos con los dos brazos hacia arriba, dejan caer flores desde el cielo, mientras los acompañan tres querubines.

Puede decirse que las dos pinturas establecieron los modelos que Ibarra seguiría usando en los años venideros para este tipo de figuras. Tanto los padres viejos, como los jóvenes, presentan gran dignidad en sus edades, pero es evidente la diferenciación de éstas por las arrugas en ojos y boca, así como la falta de redondez de los trazos en la santa Ana, y las arrugas en ojos y frente, así como la calva en el caso de Joaquín. Los trazos, tanto en los rostros como en las telas, son más abiertos y fluidos, y en algunos puntos, como los ojos, hay toques de color directos, muchas

veces señalando las luces. La expresividad de las figuras se debe tanto a sus posturas, como a sus rostros y manos, que se ha hecho más precisa y elocuente.

Aunque es imposible datar con precisión las pinturas de Santa María la Redonda, quizá éstas fueron parte del impulso de renovación del templo, que se estrenó el 2 de enero de 1735 "...debiéndose estos esmeros y cabales a la solicitud e influjo del Revmo. P. Fr. Fernando Alonso González, comisario general que fue de estas provincias, como en su conclusión la brevedad; pues se ejecutó en el solo tiempo de cuatro años...".¹¹⁹ Si fuera así y las pinturas se hubieran hecho en estas fechas, podría calcularse que se pintaron en un periodo entre 1730-1731 y 1735, lo que coincide con las características plásticas de las obras.

La noticia de la *Gaceta* es importante, más allá de acercar una fecha a las pinturas, por dos cuestiones. En primer lugar, deja claro que Ibarra pintó las obras en un momento que de nuevo fue muy oportuno, pues con las mejoras a la iglesia se buscaba renovar o realzar el culto a la Virgen de la Asunción que ahí se veneraba y que tenía arraigo desde el siglo XVII, por lo que había sido descrito por autores como fray Agustín de Ventancurt.¹²⁰ Con el estreno de la nueva "rotonda" y la atención que recibió, las piezas de Ibarra estarían también expuestas a las miradas curiosas y devotas de los fieles, de manera más que pertinente. En segundo lugar, el comisario franciscano Fernando Alonso González, mencionado en la nota del periódico como patrocinador de las reformas al templo, unos años antes había patrocinado otra renovación, en la que también trabajó Ibarra.

De hecho, aquella remodelación había sido mucho más brillante que la de Santa María, y es casi seguro que el prestigio de José de Ibarra, y su taller, se vio muy beneficiado por ella. Para describir, aunque sea de forma breve, la importancia del comitente y del encargo, quisiera primero hablar de fray Fernando Alonso González, comisario general de la orden de San Francisco, quien murió apenas unos cinco días antes de la dedicación del templo mariano de la capital.¹²¹

Fernando Alonso nació en Medina del Campo, Castilla la Vieja:

Hijo de la Provincia de la Purissima Concepcion, Lector Jubilado, Padre, y Ministro Provincial de la de los Santos Apostoles San Pedro y San Pablo de Michoacán,

¹¹⁹ Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo. *Gacetas de México, op. cit.*, vol. 2, pp. 229-230.

¹²⁰ Marta Reta. "De *angelicales artificiales*: Nuestra señora de la Asunción de Santa María la Redonda", en *Boletín Guadalupano*, México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, año IV, núm. 54, junio 2005.

Consultado en línea: <http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/cultura/asuncion.htm>, el 01 de junio de 2008.

¹²¹ Las noticias de la vida y muerte del fraile están tomadas de la misma *Gaceta de México*, en la que se cuenta con mucho detalle su celebración fúnebre. Castorena y Ursúa y Sahagún y Arévalo, *op. cit.*, vol. II, pp. 225-226.

Calificador del Santo Oficio, ex-Secretario, y actual (desde el día veinte y nueve de Julio del año pasado de mil setecientos veinte y tres) Comissario General, y Padre de todas las de N.S.P. San Francisco, de esta Nueva España, que gobernó con gran acierto, y tranquilidad, zelo, y aplicación, á reedificar, y adornar sus Conventos, y Templos, con el esmero que en ellos se percibe, por lo que, y por otras muchas relevantes prendas, que le adornaban, ha sido su falta muy sensible.¹²²

Hay que destacar, por supuesto, la insistencia en que el padre había remodelado y adornado sus conventos y templos, lo que se ejemplificará a continuación con tres casos. En primera instancia, existe la noticia de que el 4 de octubre de 1727, dedicó el templo queretano de los franciscanos, después de "...aver adornado los primorosos Claustros de este convento con admirables lienzos de las Vidas de su Santo Patriarca, y San Antonio, del valiente pinzel del Maestro D. Juan Rodríguez Xuarez".¹²³ También debe señalarse que en junio de 1729, Alonso González pidió que se modificara la planta de la iglesia franciscana de San Gabriel Arcángel en Tacuba para hacerla de cruz latina y evitar que se deteriorara más, así como ofrecer a los fieles más espacio.¹²⁴ En tercera instancia, se debe marcar el estreno del colegio franciscano en Celaya, el más importante para el estudio de Ibarra.

Si bien las reformas en Querétaro ubican al padre en el círculo artístico de los Rodríguez Juárez, y eso quizá lo acerque a José de Ibarra, es el estreno del Colegio celayense el que vincula al pintor de manera directa con el fraile. La noticia, una vez más, aparece en la *Gaceta*, y vale la pena citarse casi completa:

Este mismo día [25 de diciembre de 1729] se dedicó el Insigne Colegio de la Purísima Concepción, que (por bula del señor Urbano VIII del día 5 de octubre de 1624) fundó Pedro Núñez; en él se leen cátedras de gramática, humanidad, retórica, artes, teología, que cursan religiosos, y seis niños, nobles y pobres, colegiales de manto azul y beca blanca, y en ella la imagen de la Concepción, y los venerables Ágreda, y Sutil Escoto, de cuya doctrina también se hace explicación, por un lector jubilado, los cursos del sobredicho colegio valen para que sus estudiantes se gradúen en la Universidad de México; *hase renovado en un todo, con tanto lucimiento, mediante la aplicación, y celo del Rmo. P. Comisario General*, que hoy es uno de los más célebres colegios que tiene la religión de San Francisco, no solo en este, sino en el otro reino, *así por lo primoroso de su fábrica, como por lo rico de sus alhajas*; su torre es de tres cuerpos, con cimborrio, y linternilla, todo de cantería, tan diestra y pulidamente labrada y dispuesta, que hace inexplicable su hermosura; *su claustro es de la misma materia, y no de*

¹²² *Ibid.*, p. 225.

¹²³ Castorena y Ursúa y Sahagún y Arévalo, *op. cit.*, vol. I, p. 74.

¹²⁴ Teresa Serrano Espinosa. "Una visión histórica de la parroquia de San Gabriel Arcángel, Tacuba", en *Dimensión antropológica*, México: INAH, vol. 13, junio-septiembre, 1998. Consultada en versión en línea:

<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/index.php?slIdArt=305&cVol=13&nAutor=SERRANO%20ESPINOSA,%20TERESA%20E.&identi=50&infocad=Volumen%20No.13%20periodo%20Junio%20-%20Septiembre%20a%F1o%201998>, en 30 de julio de 2008.

*menos primor; en el bajo, se deja ver de valiente pincel la vida de nuestra Señora, y en el alto, la Pasión de Cristo nuestro Señor.*¹²⁵

Celaya y su convento franciscano eran por mucho un excelente escaparate para la obra de Ibarra. Junto con Querétaro, Guanajuato, León y San Miguel el Grande, Celaya formaba parte del conjunto de centros urbanos en torno a los cuales se articulaba la economía de la pujante región del Bajío guanajuatense, donde minería y producción cerealera se integraban y hallaban salida a su producción gracias al eje comercial que unía el centro y el norte del virreinato.¹²⁶ Entre 1697 y el final de la década de 1720, Celaya casi triplicó su población y su prosperidad hacía de ella “una de las más agradables poblaciones” del obispado de Michoacán, en palabras del cosmógrafo José Antonio de Villaseñor y Sánchez, quien en su *Theatro americano* (1746-1748) hacía el siguiente retrato de la villa:

Compónese el vecindario de españoles, mestizos y mulatos de hasta dos mil familias, incluidas en este número todas aquellas que asisten en las haciendas inmediatas, y en los barrios sujetos a esta cabecera, cuya circunferencia se registra cultivada de labradores, y heredades, pingües en los frutos que benefician, como son trigo, maíz, cebada y otras semillas, siendo la que rinde más utilidad a los labradores las cosechas del chile pasilla o pimienta en castellano.¹²⁷

No obstante su prosperidad, la Celaya de 1720 no había olvidado sus raíces históricas, vinculadas con el templo de San Francisco y su imagen titular, la de la Purísima Concepción de María. Fundada en 1570, la población había crecido en torno al convento de los franciscanos, quienes desde su establecimiento en 1574 ostentaron la titularidad de la doctrina y parroquia de Celaya, hasta su secularización en 1767. La escultura de la Purísima, traída al parecer de España, gozaba del culto de una importante cofradía al menos desde finales del siglo XVI. Por ello fue casi inevitable que en 1655, al recibir la villa de Felipe IV, soberano inmaculista por excelencia, el título y privilegios de ciudad, se le confirmara el nombre de “Celaya de la Purísima Concepción”.¹²⁸ El continuado favor de sus habitantes a los franciscanos a lo largo de

¹²⁵ Castorena y Sahún. *Gacetas*, *op. cit.*, vol. 1, núm. 25, diciembre de 1729, pp. 218-219. Las cursivas son mías.

¹²⁶ Miño Grijalva. *op. cit.*, pp. 199-200. Acerca de la relación minera y comercial del Bajío puede verse un enfoque más profundo en David A. Brading. *Mineros y comerciantes en el México borbónico, 1763-1810*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

¹²⁷ José Antonio Villaseñor y Sánchez. *Theatro americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones. Seguido de Suplemento al Theatro americano (La ciudad de México en 1755)*, edición y preliminar de Ernesto de la Torre Villar, estudio introductorio de Alejandro Espinosa Pitman, México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 2005, p. 423.

¹²⁸ Ana María Jaramillo Duarte. *La muy noble y leal ciudad de Celaya de la Purísima Concepción*, Celaya: Imprenta Franciscana, 2008, pp. 7-17.

todo este tiempo fue visible en los legados que permitieron iniciar en 1683 con toda solemnidad la reconstrucción de la iglesia,¹²⁹ y en 1698 la contratación con Tomás Xuárez, entallador de México, de un nuevo retablo mayor para la misma.¹³⁰ La misma munificencia había conseguido en 1624 el establecimiento en el convento franciscano, confirmado con privilegio pontificio, de un colegio de gramática y artes en el que pudieran formarse los estudiantes más dotados de la provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán.¹³¹ Fray Fernando Alonso González, aunque originario de España, se formó también en el colegio celayense,¹³² y es comprensible que primero como provincial de Michoacán, y luego como comisario general de la orden en Nueva España, favoreciese a su antigua casa de estudios, logrando en 1725 la confirmación de sus privilegios de universidad real y pontificia para el otorgamiento de grados con pleno reconocimiento por parte de la Universidad de México, y promoviendo asimismo su total reconstrucción.

En la noticia de la *Gaceta*, no se menciona de manera directa a Ibarra, pero en el claustro e iglesia existen hoy seis pinturas de una misma serie, una de las cuales está firmada por Ibarra en 1729, fecha del estreno del Colegio. [Figura 70] Los seis grandes lienzos de medio punto, de tamaño adecuado para estar en los claustros alto y bajo (hoy dos de ellas están en el presbiterio), presentan características plásticas similares en el manejo de luces, figuras y formas de composición, aunque es evidente que por lo menos algunas fueron intervenidas modificándose su color y algunos detalles. Cinco de ellas se vinculan de manera directa, por su temática, con la descripción de la *Gaceta*, pues presentan escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión: *Nacimiento de María*, *Adoración de los magos*, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, *Asunción* y *La Virgen Apocalíptica*. La sexta pintura representa un suplicio, en el que *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación*, del que adelante explicaré por qué formó parte del conjunto. [Figuras 71 a 76]

En las seis obras pueden detectarse elementos plásticos manejados por Ibarra en esta fase temprana, como horizontes bajos, figuras en posiciones un poco forzadas, diagonales marcadas, colores en ocasiones tornasoles, gestualidad de los rostros evidente, expresión de las manos no muy desarrollada, interés por los detalles

¹²⁹ Cesáreo Murguía. *Álbum conmemorativo de la coronación de Nuestra Señora Purísima de Celaya 1909-1935*, Querétaro: Imprenta Guadalupana, 1935, apéndice 1.

¹³⁰ Guillermo Tovar de Teresa. *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México: Banca Serfín, 1990, pp. 117-118.

¹³¹ C. Murguía. *op. cit.*, pp. 13-14 y apéndice 2.

¹³² Así lo informa, entre otras fuentes, J. A. de Villaseñor y Sánchez, *op. cit.*, p. 422, quien además reafirma que la reconstrucción del colegio de Celaya se hizo "a costa" del propio Alonso.

minuciosos o la utilización de modelos variados pero sin reproducirse de manera exacta. La idealización de la belleza mariana coincide con otras obras suyas, así como la inclusión de personajes más individualizados al ser secundarios.

Una característica importante de los lienzos de Celaya es su común inspiración en una fuente literaria: la *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia, historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima...*, de la monja concepcionista española Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665).¹³³ Objeto de polémica encarnizada en Europa, al punto de provocar prohibiciones inquisitoriales y, a mediados del siglo XVIII, el estancamiento casi permanente de la causa de beatificación de su autora, el libro de la madre Ágreda tuvo no obstante una poderosa influencia en la propia España y en sus Indias. Vinculada a la defensa del immaculismo, la gran obra de Ágreda gozó favor por parte de la monarquía española y de poderosos sectores de la nobleza y el clero, que a partir de la primera edición de 1670 apoyaron mediante sucesivas reimpresiones la difusión de la *Mística ciudad de Dios*. Desde mediados del siglo XVII la reputación de santidad de la monja era bien conocida en la Nueva España, y para el siglo XVIII el interés local en la *Mística ciudad de Dios* llegó a ser tan grande que en 1731 se realizó en México una edición independiente de todas las “doctrinas” del texto de Ágreda, esto es, de las reflexiones que al final de cada capítulo supuestamente hacía la Virgen María sobre lo que la religiosa relataba, y que eran compartidas a ella como parte de su visión mística.¹³⁴ El patrocinador de aquella edición fue el ya para entonces obispo de Yucatán Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, miembro de la red de relaciones al interior del clero a la que pertenecieron varios de los primeros patrocinadores de la obra de José de Ibarra.¹³⁵ En México la lectura y difusión de la *Mística ciudad de Dios* fue motivo de la realización de numerosas obras de arte inspiradas en ella por artistas

¹³³ Sobre Sor María de Jesús de Ágreda y la influencia de su figura, véase Ricardo Fernández Gracia. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco*, s. l.: Caja Duero, 2003.

¹³⁴ Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. *Escuela mystica de María Santísima en la Mystica Ciudad de Dios, en las doctrinas, que dictó la Reyna de los Angeles a su amantissima sierva la venerable madre María de Jesús de Agreda, al fin de los capítulos de los ocho libros de las tres partes impressas â la letra, como estan en sus obras, al presente separadas para que con mayor suavidad sean agradable provecho espiritual de las almas de todos los estados y en vez de carta pastoral / las dirige con una previa exhortación a los feligreses de la diocesis del Obispado de Mérida en sus quatro provincias de Yucatán, Petén, Cosumel y Tabasco y las reimprime divididasentre sí y dispuestas por su orden, D. Juan Ignacio María Castorena y Ursúa*, México: Joseph Bernardo de Hogal, Año 1731.

¹³⁵ De forma adicional, Castorena parece haber sido pariente del poderoso burócrata y empresario Juan de Goyeneche, gran difusor en España de la obra de la madre Ágreda, y síndico de su causa de beatificación.

como Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, según lo han estudiado Elisa Vargas Lugo, Ricardo Fernández Gracia, Clara Bargellini y otros autores.¹³⁶

Parte importante de la exitosa difusión de la obra de la madre Ágreda en Nueva España se debió sin duda a la orden franciscana. Un hecho fabuloso de la vida de la visionaria, su supuesto viaje en sueños al Nuevo México para predicar a los indios, la convirtió en un poderoso símbolo evangelizador que fue bien pronto adoptado por los frailes menores, y en particular por la rama de la orden que desde los colegios de *Propaganda Fide* retomó con renovado ímpetu a finales del siglo XVII y durante el XVIII la actividad misionera. Fray Margil de Jesús, fray Francisco Palou y fray Junípero Serra fueron devotos seguidores de la madre Ágreda, y el propio fray Margil hizo esculpir la efigie de la monja en la portada del colegio de Guadalupe, Zacatecas.

El inspirador de la remodelación del colegio franciscano de Celaya, fray Fernando Alonso González, fue con toda seguridad un gran devoto de la madre Ágreda, no solo por venir de una provincia peninsular, sino tal vez debido a que, como comisario general de la orden, estaba bajo su autoridad inmediata la inspección y supervisión de sus misiones en tierras de gentiles. Se recordará por la noticia de la *Gaceta* que los colegiales celayenses llevaban en la beca las imágenes de la Purísima, del *doctor sutil* Duns Escoto y de la misma madre Ágreda. En este sentido, las pinturas del claustro principal debieron formar una especie de recuerdo en espejo, una explicación visual de la obra de la monja, que se leía y comentaba en las mismas aulas del colegio. Así, existía una verdadera sinergia entre lo estudiado y lo vislumbrado entre las aulas.

Así, algunos pasajes de la madre Ágreda fueron figurados por Ibarra en Celaya, en ocasiones en pequeños y casi imperceptibles detalles, mientras que en otros modificaron las fórmulas iconográficas tradicionales, impulsando cambios drásticos en la composición.¹³⁷ Este es el caso del *Nacimiento de la Virgen*, pues en su parte superior se encuentran tres ángeles subiendo a María al cielo. [Figura 77] Sor María cuenta como Ana parió sin dolor, recibéndola en brazos, limpia, y cubriéndola

¹³⁶ Véase: R. Fernández Gracia, *op. cit.*, pp. 43-55.

¹³⁷ Existen algunas ediciones del texto de Sor María que fueron ilustradas por grabados. Una de las más interesantes parece ser la realizada en Amberes en 1722, pues parte de sus estampas son originales, mientras las otras fueron reutilizadas de la de Jerónimo Nadal de 1593. Fernández Gracia, *op. cit.*, p. 62. La edición de Amberes fue editada por la viuda de Verdussen. María de Ágreda. *Mística ciudad de Dios, Mística ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren OFM, Madrid: Fareso, 1970, p. CIII. Hasta ahora no he podido determinar si algunas de las ilustraciones originales de la edición de Amberes son las fuentes de Ibarra, pero sí que las de Nadal no lo son para los seis lienzos conservados hasta ahora.

de paños. La niña, por supuesto, nació con uso de razón y plena consciencia de todo lo que sucedía. De inmediato algunos de los ángeles que Dios había puesto al servicio de niña, la tomaron en sus brazos y la condujeron en cuerpo y alma al cielo donde todos los bienaventurados se regocijaron con su presencia y donde fue nombrada María.¹³⁸ En la pintura de Ibarra Dios acerca sus brazos a la niña que es cargada por los seres angélicos.

En otros cuadros conservados, los detalles tomados de Ágreda son menores, pero identificables. Acerca de la *Adoración de los reyes*, la monja cuenta con prolijidad la visita de los magos, y cómo, en su primer encuentro, éstos intentaron besar la mano de la Virgen, que la retiró y ofreció en cambio la de su hijo. Este gesto es puntualmente representado en el cuadro de Ibarra, pues el rey toca ya con sus labios la mano del Niño, como no es común que suceda en otras piezas con la misma temática,¹³⁹ aunque en algunas parecen besarle un piecito.

La composición de la obra es compleja, por la gran cantidad de personajes representados, como quizá no volvería a hacer Ibarra. En este sentido y en su efectividad, la obra recuerda una de las piezas más importantes de su maestro Juan Rodríguez, la del Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana. En aquella, Juan había utilizado un formato más alargado, lo que provocó que los personajes en la obra de Ibarra se dispusieran de forma diversa a ella. Entre los personajes del cuadro catedralicio sobresalen dos niños, quizá los hijos del pintor, detalle que quizá inspiró a Ibarra, pues en su cuadro también un infante recibe una luz y tratamiento especial. [Figura 78] Su hijo José Antonio cumpliría seis años en diciembre de 1729, lo que coincide con la representación del niño en el cuadro. Otras figuras también parecen recordar personas reales, como la mulata atrás de san José, o el hombre, también de tez un tanto oscura, detrás de María.

De nuevo Ibarra realizó una composición original para la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Ágreda refiere cómo José de Arimatea y Nicodemus pidieron a la Virgen que se retirara mientras ellos bajaban de la cruz el cuerpo de Jesús, para que no se renovasen su dolor y pena. Ella, sin embargo, insistió en permanecer junto a su hijo, por lo que de rodillas y sobre una sábana desplegada recibió su cuerpo. En esa posición Cristo, igual que ocurre en el cuadro, fue adorado por los ángeles guardianes de María y por los testigos humanos de la escena, comenzando por san Juan, que fue representado mientras llora desconsolado. Algunas estampas tomadas de

¹³⁸ María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, pp. 146-150, Libro I, § 326-336.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 596, Libro IV, § 561.

composiciones de Van Dyck representan la piedad con ángeles, por lo que quizá el pintor de Guadalajara pudo inspirarse en ellas, aunque fuera de manera un tanto general.

La figura de Cristo está en una posición bastante inusual, pues las caderas y piernas están totalmente de frente, mientras los hombros giran un poco hacia atrás, de manera más naturalista. Quizá esta diferencia tenga que ver con la manipulación del cuerpo muerto, pero parece un tanto exagerada si se le compara con el Cristo del *Padre compasivo*. El rostro de Jesús, con los ojos cerrados y la boca un poco entreabierta, da la sensación de total ausencia de vida. Los ángeles presentan también gran teatralidad, en especial el que se ubica en la esquina inferior derecha, que muestra una total sorpresa dolorosa, eco lejano e invertido del arcángel Gabriel en la Anunciación de Echave Orio que forma parte de la colección del Munal.

En el libro de la Madre Ágreda se refieren por separado los acontecimientos sobrenaturales de la Asunción (su resurrección y salida del sepulcro en cuerpo y alma) y los que pudieron ser percibidos y atestiguados por los hombres. En el cuadro de Ibarra, la composición se apega en lo general a la tradicional iconografía sintética de la *Asunción*, sin abandonar por ello la fuente literaria: en la parte alta, María es elevada a los cielos por una cohorte angélica; en la parte baja, siguiendo a Ágreda, puede verse cómo la cubierta del sepulcro ha sido levantada en obediencia de las instrucciones de san Pedro, para que los apóstoles y sus discípulos puedan admirar con general sorpresa el vacío que ha dejado el cuerpo de la Madre de Dios.¹⁴⁰

Esta obra parece tener repintes que han provocado desigualdad en los colores. La composición sigue de cerca la típica iconografía, pero no parece ser copia de exacta de ningún grabado, sino una composición tomada de varios, por ejemplo de Rubens en las versiones de Bolswert y Pontius adaptados a su gusto propio. Esta pieza de hecho se aleja de otras con el mismo tema realizadas por el pintor. La Virgen apoya su mano en una nube mientras sube la otra, por lo que todo su cuerpo se inclina hacia un lado. De nuevo hay muchos personajes en la composición, que reaccionan de distintas maneras ante la ausencia del cuerpo. Una mujer señala en dirección a la tumba vacía, en la que se ven algunas flores. La gestualidad de esta pintura está mejor lograda que en otras del mismo ciclo, quizá por una mayor abundancia de fuentes formales.

En el caso de la *Virgen del Apocalipsis* es, en todo caso, más complejo determinar la fuente narrativa de la monja, pues el modelo plástico que siguió Ibarra es

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 1481-1482, Libro VIII, § 781-782.

en su totalidad rubeniano, el su apocalíptica de Munich. De hecho, es el cuadro novohispano más cercano a esta composición del pintor flamenco del que tenga noticia. [Figura 79] En particular, es interesante la escena del Miguel combatiendo al dragón, pues su posición en un franco y dinámico vuelo presenta escorzos difíciles, así como las posiciones de los cuerpos de ángeles y demonios que parecen precipitarse en una cascada de curvas llenas de movimiento. Aunque no se trate de una copia exacta, pues por ejemplo varían las posturas del arcángel o de algunos ángeles, no cabe duda que Ibarra conoció grabados o copias del pintor.

Ibarra pues, en este cuadro, no siguió al pie de la letra la narración de sor María, pero sí las conclusiones del mismo. La religiosa glosa dos veces el capítulo 12 del Apocalipsis, la primera como parte del castigo de los ángeles rebeldes. La segunda vez, en los últimos años de la vida de María, Dios permite que Satanás intente destronar a la Virgen, pero ella vence al final al demonio, el cual se ve obligado a declarar su derrota. Ágreda señala que los diablos fueron por completo vencidos, por lo que en el cuadro pueden verse caer en picada sin ningún remedio. La corona de María, que quiso ser arrebatada por Satán, quizá sea la de flores que lleva uno de los ángeles, mientras que la victoria total de la Virgen fue figurada por corona de laureles que le ofrece otro ser alado.¹⁴¹

Esta obra también es la que, a primera vista, se reconoce como la más repintada. Sus colores no coinciden con los de Ibarra, y pareciera que le pusieron a toda la superficie una capa blancuzca, sobre la que pintaron nuevos azules y verdes, así como quizá algunos rasgos de los ángeles. Tengo noticia de que a principios del siglo XX estos seis lienzos conservados estaban distribuidos en el templo, donde se encontraba un séptimo, que representaba la *Resurrección*.¹⁴² Al parecer permanecieron ahí hasta que un incendio dañó el interior, provocando que se modificara la decoración del mismo y la ubicación de cuatro de los lienzos. La *Virgen Apocalíptica* y la *Asunción*, quedaron entonces en el presbiterio y la *Resurrección* se perdió.

Como me lo ha sugerido Jaime Cuadriello, tengo la impresión de que en el momento en que se pusieron los cuadros en la iglesia, se les dio una capa de pintura para igualar, y quizá matizar, sus colores. Existe la posibilidad de que el mismo

¹⁴¹ Ágreda, *op.cit.*, pp. 1360-1370, Libro VIII, § 508-528.

¹⁴² Agustín F. Villa. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México, y algo sobre escultura*, México, MCMXIX, p. LXXXIX. Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar compartir esta noticia conmigo.

Eduardo Tresguerras realizara algunos cambios en la disposición de las pinturas que pasaron del claustro al templo y quizá de los repintes.

El tema del *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación* parece desentonar con los descritos por la *Gaceta*, pero en realidad Ágreda habló de varios apóstoles en su narración, y en particular de Esteban como el primer mártir, por lo que también le dedicó parte de su texto. La composición, tomada en su totalidad de Ágreda, es sintética, pues recoge distintos momentos: la aparición de María a Esteban durante el suplicio, la solicitud de ésta a su hijo para que lo aceptara y llevara al cielo, y el acto de martirio. En la narración, Dios le reveló a María que Esteban sería el primer mártir y por intercesión de ella, los judíos que lo acechaban para asesinarlo en soledad finalmente lo hicieron de manera pública, dándole más gloria.¹⁴³ En la obra de Ibarra tres sacerdotes judíos observan la escena en uno de los márgenes de la imagen. Quizá uno de ellos sea Saulo, que cuidó las ropas que los verdugos se quitaron para moverse con mayor libertad. Del otro lado y en medio, los martirizadores apedrean con fuerza a Esteban, quien está casi acostado y abriendo los brazos a la gloria de Dios. Un niño pasa las piedras para que las arrojen los ejecutores del castigo, dato que no aparece en el texto de la monja, pero que comúnmente se ve en la iconografía del santo, y que debe haberse pintado para ayudar a su reconocimiento.

La trascendencia de estas obras de Ibarra es patente. Desde el punto de vista de su proyección social, el encargo de un ciclo de pinturas tan grande por un mecenas de obras devotas que se ganó la fama de reconstructor de iglesias, puede haber significado dar pasos mucho más allá de los logrados con el retablo de Oztolotepec. El comisario franciscano, además, debió también estar conectado con otros personajes importantes, que podrían haber dado asimismo trabajo al pintor de Nueva Galicia. Por último, las obras de Celaya representaban un antecedente importante de mercado para el artista, puesto que en el futuro seguiría realizando importantes pinturas para clientes de las principales poblaciones del Bajío.

Desde el punto de vista netamente artístico, también el ciclo debió de ser fundamental para José de Ibarra. No se sabe con seguridad el tamaño de la serie pictórica, pero quizá se trata de una serie “esquinera”, esto es, que sólo ocupaba las esquinas del claustro. Podría ser así, por que el formato de las obras, unas más cortas para ubicarse sobre puertas, así como su temática, que bien podía hacer conjuntos de

¹⁴³ *Ibid.*, pp.1209-1217, Libro VII, en especial § 192-198. En algún momento esta pintura fue atacada, y lastimada, pues los ojos y boca de uno de los verdugos presentan daños simétricos en esas zonas.

dos,¹⁴⁴ abren esta posibilidad. La opción de que Ibarra hubiera realizado una serie grande (32 grandes lienzos si se pintó una obra para cada arco ó 48 si se incluyeron las esquinas), sería más difícil de creer, pues la pérdida de un ciclo tan importante no hubiera pasado tan desapercibida. La mención a que estaban tanto en el claustro alto como en el bajo, sin embargo, apunta a que por lo menos algunos cuadros debieron perderse.

De cualquier manera, el taller de Ibarra debía estar activo y tener varios miembros, pero mantener un tamaño que le permitiera controlar la calidad de las obras. [Figura 80] Quizá este taller fuera el heredado de Juan Rodríguez Juárez, o por lo menos estar en parte vinculado a él. En las composiciones de la *Adoración de los magos*, la *Apocalíptica* y la *Asunción*, se nota una mayor madurez y audacia, que rendiría frutos en obras posteriores de Ibarra. Con estas obras, además, Ibarra logró ser intérprete a la letra de las necesidades de sus patronos, pasando de la écfrasis a la exégesis pictórica.

Por la fecha del estreno del conjunto, diciembre de 1729, Ibarra debió de haber empezado con anticipación la realización de las pinturas, quizá desde la muerte de Juan Rodríguez Juárez o incluso antes de ella. Al respecto deben señalarse dos aspectos muy importantes. En primer lugar, hay que destacar la noticia de que Juan Rodríguez Juárez realizó, por encargo del padre Alonso, los ciclos de las vidas de san Francisco y san Antonio para el convento queretano. Estos lienzos fueron terminados cuatro meses antes de la muerte de Juan, lo que abre la posibilidad de que Ibarra trabajara en ellos o de que fray Fernando lo conociera en el taller.¹⁴⁵ En segundo, el hecho de que en su disposición testamentaria (21 de febrero de 1728), Rodríguez Juárez dedicara un punto a la conclusión de las obras que dejaría pendientes a su muerte, mencionando a Ibarra, hace patente la probabilidad de que las pinturas para Celaya fueran en principio contratadas con él.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Podrían haberse colocado así: *Nacimiento de la Virgen y Adoración de los magos*, *Lamentación y Resurrección*, *Asunción y Apocalipsis*, y la *Lapidación de san Esteban*, quizá al lado de otro apóstol.

¹⁴⁵ Juan Rodríguez Juárez dijo, en su poder para testar, que: “Declaro, tengo pendientes y ajustadas algunas obras que las que son Constan de Una Memoria que queda formada de mi mano y Rubricada de el presente Escrivano, Mandô que las dhas. Obras Se acaven y Se dee Cumplimiento de lo que fuere a mi cargo, porque assi es mi Voluntad...”. Al final, al nombrar a sus albaceas testamentarios dice: “...por lo tocante a el Arte de su mas facil y prompta Expedicion a el Bachiller Don Nicolas Rodriguez Presvitero mi hermano y a Joseph de Ybarra Vecino de esta dha. Ciudad y Oficial de dho. Arte de Pintor...”. AGNot. Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 37v-44r.

¹⁴⁶ Pueden mencionarse varios ejemplos como antecedente de ciclos muy grandes de pintura. Uno que se relaciona con el de Ibarra, por ser para franciscanos, es el que pintó Cristóbal de de Villalpando, quien, en 1691, fue contratado por el Provincial de Guatemala para la

De cualquier manera, por lo que sobrevive del ciclo, y pese a su terrible estado de conservación el día de hoy, puede decirse que Ibarra pudo, una vez más, realizar un ciclo complejo, al adaptar las historias de la vida de la Virgen y de Jesús, a una narración igual de compleja, la de la monja Ágreda. La cuestión de la fuente literaria tal vez lo obligó también a realizar composiciones inusuales, como el *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación*, de las que salió bien librado. Este encargo, pues, le debió abrir las puertas a otros trabajos importantes, tanto en la capital como en otros lados del virreinato, en los cuáles siguió experimentando en las mezclas de sus fuentes de inspiración. Dos años más tarde, Ibarra realizó el dictamen del Cristo de los Desagravios, y un poco después, se encontraría ya realizando cuatro grandes lienzos para la Catedral de Puebla. La hechura de ese conjunto sería un corte en la producción del pintor, que seguramente con obras como las de Oztolotepec y Celaya, afinó su talento y preparó su organización laboral para servir a grandes patronos.

realización de 49 piezas de la vida de su santo patrono, que fueron colocados en el claustro al que correspondían hacia 1694. Cometario al ciclo de obras de Pedro Ángeles en: Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. *Cristóbal de Villalpando c. 1649-1714*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 258-263.

III. José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.

A través de la documentación existente acerca de José de Ibarra, bastante amplia, puede afirmarse que el pintor, de origen mulato y que tardó tanto en volverse en un artífice independiente, logró, con el paso de los años, convertirse en el líder pictórico de su generación. Alcanzó su estatus a través de la inserción —por su forma de vida y probablemente gracias a su aspecto, no tan declaradamente de raza negra—, en una casta social más elevada que la de su nacimiento (pasando de mulato a español). Así mismo el éxito que cosechó se debió tanto a su trabajo consistente y original, como al desarrollo de su personalidad artística. Si bien el cambio de estatus racial fue un requisito para su ascenso, estos últimos dos ámbitos, ligados por medio de su pintura, fueron decisivos en la consecución de su posición a la cabeza de los artífices. El social, expresado en parte por los patrocinios que cobijaron su creación, y el artístico, por la capacidad del pintor de congregar a sus colegas y otros artífices para discutir sobre el arte, los objetivos comunes del grupo, y sus posibilidades de ascenso social. En este capítulo trataré el primer de ellos.

Para intentar explicar el lugar central que ocupó José de Ibarra en la medianía del siglo XVIII, hay que tomar en cuenta factores que se dieron de manera paralela pero que pueden distinguirse en aras de realizar un análisis de las estrategias seguidas por el pintor: por un lado, siempre tuvo propuestas plásticas que le dieron la capacidad de ser reconocido como el artífice del pincel más atractivo del momento; además desarrolló habilidades artísticas, es decir formas de comportamiento entre colegas y artífices de otras ramas, que lo pusieron en la mira de todos; por último, hay que señalar que probablemente consiguió un reconocimiento personal entre sus clientes, que le abrió puertas y le otorgó prestigio.

Este entramado de mecanismos, usados por Ibarra para sobresalir, será analizado poniendo especial atención a los dispositivos sociales y artísticos que llevaron a Ibarra a consolidarse entre sus clientes y colegas, en este capítulo, centrándome en la cuestión del patrocinio, y en el siguiente en sus redes artísticas.¹ Así, el presente capítulo se

¹ Un análisis de algunas propuestas plásticas concretas que le permitieron crecer como pintor y que fueron compartidas por su grupo, será realizado en el capítulo cinco, mientras otras se verán en el catálogo, o aquí. Sin embargo, el aspecto más social del patrocinio artístico será analizado

dedicará a su consolidación individual por medio de un análisis de las principales redes sociales que tejió el pintor de Nueva Galicia, que en mi opinión fueron posibles sólo a partir de la creación de obras en que Ibarra logró transmitir adecuadamente los mensajes explícitos e implícitos de sus clientes. En el subsecuente se prestará atención a la actuación del artista entre sus colegas, a la trasmisión y adecuación de la teoría pictórica que compartieron los artífices a su derredor, así como la forma en que Ibarra llevó las búsquedas sociales del conjunto de pintores a instancias formales y legales. Menciono aquí los dos apartados de la investigación, pues estoy consciente de que ambos procesos fueron fenómenos paralelos y entrelazados, que dividido en la investigación sólo para intentar conseguir mayor claridad en la detección de los mecanismos sociales usados por el pintor en su actuación pública.

Varios historiadores del arte se han abocado a comprender este tipo de relaciones entre el artista, su sociedad, y el arte que produjeron, algunos dando énfasis a la posición social de los patronos o artífices, en tanto otros muchos aluden a las obras como depositarias de mensajes de clase o poder. La historia social que pretendo hacer aquí no es estrictamente ni una ni otra. Me acerco más a las propuestas intermedias de los autores que comprenden la producción artística en relación con su principales destinatarios en aras de entender las intencionalidades primarias de las piezas, desentrañando las formas en que los artífices figuraron los mensajes propios, o de sus patronos y clientes, por medio de una tradición plástica, o bien generaron otras maneras de relación entre clientes, obra y sociedad.

Francis Haskell me ha proporcionado en parte un modelo de entendimiento de estas relaciones complejas, comprendidas desde la política, la economía, la religión y la relación entre comitente y artista.² Un mayor acercamiento a los modos plásticos elegidos por los artífices como respuesta a demandas individuales, sociales, e intereses culturales, se lo debo a Michael Baxandall, por supuesto, quien se concentra sobre todo en la obra de arte como la concreción de intencionalidades que pueden ser rescatadas por el estudioso por medio del análisis de las obras y las circunstancias en que fueron creadas.³

sólo en parte en este rubro, ya que por su amplitud y por las circunstancias en que me encuentro al realizar este trabajo, no ha sido posible darle un espacio más amplio como sería deseable.

² Francis Haskell. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid: Cátedra, 1984.

³ Michael Baxandall. *Modelos de intención*, Madrid: Hermann Blume, 1989.

La relación entre la interpretación de la personalidad artística de Ibarra y su obra pictórica, no se verá como una dependencia lineal y directa, sino que se intentará establecer también dentro de los cánones de la recepción artística de su época. Al respecto quisiera recordar la idea de Richard Spear, citada en la introducción, de que al analizar la compleja correspondencia entre la interpretación biográfica individual del un artífice, su actuación pública, su reconocimiento y su obra, se deben establecer los criterios o códigos culturales del éxito o prestigio artístico que tenían sus receptores, así como exponer claramente las estructuras institucionales que los moldearon. El autor señala que la actuación del artífice entre estos conceptos y los individuos que les dieron origen, ayudan a delimitar las actuaciones públicas sin fabricar modelos anacrónicos de relaciones sociales.⁴

Aunque creo que para la Nueva España aún deberán estudiarse de manera mucho más profunda los conceptos de prestigio, “valentía artística”, innovación, modernidad o el de “ilustre artífice”, entre otros, antes de poder seguir por completo el modelo planteado por el autor, es de fundamental importancia pensar en los signos de reconocimiento público de los artistas y sus obras en función de las sociedad a quienes servían. En este sentido, se podría lograr establecer una relación menos simplista entre el artífice y sus espectadores y comitentes, que pudieran rescatar las actuaciones entre ambos sin definirlos *a priori*.

Es importante tampoco perder de vista la distinción que hace Spear acerca de la voluntad o intencionalidad individual del artista y su actuación pública, guiada por las propias motivaciones y necesidades de quienes interactuaron con él y de las posibilidades plásticas y sociales con las que contaba el artífice. Por lo tanto, el problema del patrocinio del arte de José de Ibarra será tomado como base, pero guiado por su desarrollo vital, siguiendo cronológicamente (hasta dónde es posible), el mundo de relaciones que estableció, en el cual la creación plástica era la principal mediación entre el artífice y el cliente.

En mi opinión en estas relaciones entre comitente y creación, los artífices tuvieron un espacio de decisión y actuación, a veces más limitado, otras un poco más amplio, pero

⁴ Spear, Richard E. *The “Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Hong Kong: Yale University Press/ New Haven and London, 1997, p. 4. El autor se refiere al pintor italiano del siglo XVII Guido Reni, mucho más documentado que cualquiera de los artistas novohispanos. Por lo tanto, las propuestas del investigador a lo largo de su excelente estudio biográfico de Reni, difícilmente podrían llevarse a cabo sin adaptaciones.

siempre presente, pues la forma visual no tiene correspondencia directa y única con el lenguaje verbal. Por ello la visualización de un mensaje fue una toma de postura, una concreción de ideas, pero sujeta siempre a la interpretación. Cobra por ello importancia el conocimiento de las tradiciones plásticas de las que podía echar mano el artista, para utilizarlas, adaptarlas o cambiarlas, en consecuencia con su objetivo. Este modo complejo de actuación del artista en su contexto grupal particular, debe, por tanto, ser analizado también de manera compleja, es decir, aduciendo a las causas múltiples de la historia, así como a las diferentes formas de comportamiento de un personaje ante distintos ámbitos de su realidad social.

Para esclarecer estas proposiciones, me referiré a los logros plásticos como los que se debieron a herramientas pictóricas concretas que Ibarra fue perfeccionando a partir de su experiencia pictórica. En ellas incluyo, por supuesto, todo el espectro de la creación plástica, es decir, el teórico y el práctico, así como el manejo simbólico de las imágenes. Por artístico y sin por ello insinuar que lo plástico no sea artístico, me referiré a los aspectos que van más allá de las herramientas plásticas concretas y que finalmente definen al arte en su dimensión más profunda, la social. Es decir que los aspectos artísticos sobrepasan al objeto artístico u obra plástica en sí mismo. Englobo aquí aspectos como las relaciones entre el artista y su obra, el artista y su público, la obra y sus espectadores, y el artista y su medio creativo, por ejemplo. Por último, cuando apunte a los aspectos sociales en concreto, haré alusión a las maneras en que José de Ibarra se insertaba en las redes sociales, es decir, a la actuación de Ibarra dentro de distintas dinámicas de relaciones y actuaciones grupales de sectores concretos de la colectividad, no solamente artística, sino de poder, de cohesión religiosa, de prestigio corporativo, de influencia política, educativa, etc.

Los tres aspectos señalados, el plástico, el artístico y el social, en el caso de Ibarra fueron de la mano, y en mi opinión lograron que el artífice consolidara tanto una personalidad plástica como una identidad artística propias, que serían propicias en el momento social de transformación que se vivía en la Nueva España al avanzar el siglo XVIII. Dicha época de cambios daba cabida a nuevas formas de cohesión social, proponía maneras diferentes de relaciones personales, creaba una nueva dimensión devocional, y

por supuesto, permitía los cambios artísticos que se dieron en la pintura y otras artes, por medio de una renovación plástica que fue continuada hasta casi finales del XVIII.⁵

Varios de los cambios sociales del siglo pueden vislumbrarse en el desarrollo particular de José de Ibarra. Gracias a su trabajo en la realización de los ciclos de San Bartolomé Oztolotepec y San Francisco de Celaya, logró contar con obras originales y efectivas, puestas a la vista de distintos tipos de público, a las que se sumaron los retratos y piezas individuales. Con ello, hacia 1730, sin duda Ibarra pudo ser considerado como un buen heredero de Juan Rodríguez Juárez al lado de su hermano Nicolás (quien quizás debido a las obligaciones de su estado sacerdotal, no podía atender a toda la clientela), así como habría probado también su valía individual, colocándose dentro de la lista de los pintores más atractivos de la capital novohispana.⁶

En este punto de su vida, Ibarra se encontraba en una situación muy especial. Durante los años de 1728 a 1732 tomaron cuerpo y sentido, en la práctica, los aprendizajes adquiridos desde sus primeros años en el arte de la pintura: la conciencia de que como practicante de ese arte podría llegar lejos en sus aspiraciones de progreso individual, siguiendo el ejemplo de su primer maestro, Juan Correa; y la convicción de que la práctica del arte podía elevarse a través de un método de aprendizaje y una disciplina que permitieran alcanzar un ideal de perfección, que le fue inculcada por los Rodríguez Juárez. Al mismo tiempo en que Ibarra se puso al frente de su taller, debió plantearse su propio camino para la consecución de estos objetivos, mientras cumplía con los compromisos contraídos en los importantes encargos que entonces recibió, como la serie de Celaya. Desde cerca de 1732 y hasta su muerte, mostraría una consistencia y tesón

⁵ Creo, por supuesto, que los cambios de los que he hablado no se dieron en un orden y dirección determinada, sino que se relacionaban multidireccionalmente. Por ejemplo, una nueva forma de cohesión social traería una devoción particular, que al mismo tiempo plantearía una plástica adecuada a sus fines; o bien, una devoción más íntima o cotidiana, una nueva figuración que se podría ligar a grupos sociales en ascenso.

⁶ Muerto Juan Rodríguez Juárez (1728), quedaban algunos artífices de “la vieja guardia”, de distintas calidades también como su hermano Nicolás (que murió en 1734), Antonio de Torres (muerto en 1731) y quizá Carlos Clemente López, quien siguió pintando hasta por lo menos la década de los 40. Este último autor pareciera menos cercano al cambio pictórico de los Rodríguez Juárez, y por lo tanto menos atractivo, pues las pocas obras conocidas de su pincel generalmente son de composiciones un tanto fallidas y figuras poco naturalistas. Sin embargo, fue uno de los firmantes en los documentos ligados a la academia de los hermanos pintores, por lo que debió haber participado del grupo. Algunos artífices más o menos coetáneos de Ibarra serían entonces sus principales “competidores”, también de distintas calidades: Francisco Martínez (activo desde 1717), Manuel Carcanio (nacido hacia 1689), Nicolás Enríquez, o Fray Miguel de Herrera (nacido en 1696, y activo desde 1725) y una vez más, menos naturalista y libre en sus composiciones, pero ligado a las propuestas teóricas de Ibarra.

formidables en la búsqueda por lograr una obra de gran calidad plástica, como lo manifiesta el hecho de que entre todos los pintores novohispanos del siglo XVIII, su pintura sea una de las menos afectadas por las disparidades de factura, y en la que se aprecia una mayor tendencia hacia la consecución de un modelo de perfección, en el que la experimentación plástica resulta evidente.

* * *
* *
*

José de Ibarra fue un artista que tardó cuarenta y un años en obtener la seguridad del maestro de taller, pero una vez alcanzada, al parecer no se conformó fácilmente con ella. La documentación de su vida hace patente una búsqueda constante por una mejoría, para él y para su arte, por lo que el pintor dedicó parte importante de su tiempo a establecer relaciones sociales que lo llevaron a ser considerado prestigioso, y más tarde, a encabezar algunos movimientos en nombre de sus colegas. No dudo que esta ruta estuviera atravesada, como cualquier camino vital, llena de sorpresas e imprevistos, pero Ibarra debió tener un objetivo claro de lo que quería alcanzar y de las posibles maneras de lograrlo.

Antes de concentrarse en los patrocinios hacia la obra de Ibarra, hay que describir, brevísimamente, algunos aspectos plásticos de su producción, para que puedan ser encarnados en el análisis. La capacidad individual o desarrollo plástico de Ibarra permite plantear diferentes etapas a lo largo de su producción creativa, es decir desde 1726-27 hasta su muerte, a finales de 1756.⁷ De manera radical, sólo puedo marcar un parteaguas creativo, la utilización de la teoría de Le Brun a partir de 1731-1732, pero algunos rasgos y coloridos sugieren que el pintor siguió explorando en la expresividad de sus obras y sus modelos pictóricos. Estas etapas difícilmente pueden ser sistematizadas por la falta de fecha en la mayoría de la producción pictórica del artífice, por lo que parece casi inútil intentar una posible cronología de su obra basándose sólo en las características plásticas. Por otro lado, la documentación sobre el pintor, tanto de carácter personal como de su actividad pictórica, me hace posible ubicar a Ibarra en distintas posiciones laborales, y las pocas obras fechadas que se tienen de él, cruzadas con estas referencias documentales,

⁷ Ibarra trabajó hasta el final de su vida, de lo que quedan noticias diversas.

dan indicios del ámbito de su creación y desarrollo personal de manera que puede sugerirse el tipo de trabajo que fue afianzando en su carrera.⁸

Puede plantearse así un primer acercamiento a ciertos patrocinios dados a Ibarra y relacionarlos con aquellas situaciones de carácter grupal que el artífice promovió, como líder entre los pintores, de lo que parece quedar claro que primero se centró en la promoción personal, la utilizó para afianzar su prestigio individual y más tarde para subir el prestigio de su arte. El patrocinio artístico jugó un papel de primer orden en esta estrategia.

III. 1. El Cristo de los Desagravios: Ibarra, facultativo del arte

Quizá el primer signo de afirmación pública que Ibarra debió ganar por mérito propio del que tengo noticia, sea el haber participado en el reconocimiento del *Cristo de los Desagravios* en noviembre de 1731.⁹ Con este nombre se referían a una escultura de madera de tamaño de un crucificado, exánime, venerado en la capilla de San José, en el templo de San Francisco. Por esas fechas habían llevado el Cristo a casa de la condesa del Valle de Orizaba, Graciana Vivero Peredo y su consorte, el regidor de la ciudad José Hurtado de Mendoza, aún no revestida de azulejo, para que le arreglaran el madero.¹⁰

La noche del 7 de noviembre después de un temblor que sintió en la ciudad hacia las nueve, el hijo de los condes fue a dónde estaba la escultura, que descansaba sobre una mesa, y besó la llaga del Cristo. Al sentirla húmeda se extrañó mucho, y al mirar el rostro de Jesús, se percató de que éste había mudado su expresión y color por una de terror con apariencia de “difunto”, que mantuvo por un rato, y fue observada por varias personas que estaban en la casa o fueron llamadas a ella, más tarde testigos en el caso

⁸ Véase, al principio de los anexos, la tabla cronológica, que justamente cruza todas las referencias acerca de su vida u obra recopiladas hasta ahora.

⁹ En 1731, como se dijo ya, Ibarra también realizó la copia, seguramente conmemorativa, del *Cristo de Ixmiquilpan*, demostrando su capacidad de comprender plásticamente la corporeidad de la imagen y su aura milagrosa, lo que quizá le trajo también más clientes. Recuérdese que Manuel Folgar publicó su sermón dado en la fiesta de aniversario de la renovación del Cristo (19 de mayo de 1731), auspiciado por el convento de Carmelitas. Es de llamar la atención que sólo 15 días después, el sermón ya tuviera sus pareceres, y que uno de ellos fuera de Eguiara, quien también opinó en el caso del Cristo de san Francisco.

¹⁰ Las primeras en hablar de este documento fueron María del Carmen Olvera y Ana Eugenia Reyes y Cabañas. *La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos de la Ciudad de México siglos XVI al XIX*, Tesis para optar por el grado de Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991. Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar darme la noticia de su existencia. AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1.

que se abrió en busca de acreditar el milagro. Al limpiar el Cristo con unos manteles y un lienzo nuevo, notaron que estaban casi mojados y que tenían pequeñas manchas, algunas en forma de cruz, de un color indeterminado pero que en opinión de varios parecía de sangre y sudor. Los condes solicitaron al ordinario eclesiástico que se hiciera una información sobre lo que consideraron un suceso “milagroso”.

Ante un escribano que mandaron trajeron los condes, llamado José Ruiz Cabal, declararon los primeros testigos. Ante él solicitaron la opinión de Lucas Antonio Balerio “que dixo ser yndio ladino de oficio escultor”, que declaró más tarde en el proceso, ya con el escribano del arzobispado:

...vio el rostro de su Magestad descolorido, y sumidas las mexillas, como no estaba antes, ni aora despues, en las muchas ocasiones que lo ha visto haviendolo manexado muchos años, lo que le causo gran admirasion y que llegando a la llaga de el costado, vio y toco para sertificarse que tres dedos mas abajo tenia umedad pegagoza, y que estaba de color mas subido que antesedentemente y que haviendo aplicado a d[ic]ha umedad un algodonsito por sersiorarse vido que aunque no se tiño se umedesio un poco quedandose parte de el pegado, que despues quito, y que esto segun su arte es cossa estraña, y que no pudo proseder de umedad de la madera, ni menos de los coloridos de la en-Carnasion [sic], ni menos del carmin lamina con que se forma la sangre en la escultura y que haviendole registrado las demas llagas de d[ic]ho Santisimo Señor las hallo secas y como estaban antes. Y preguntando si d[ic]ha umedad save que pudiese prozeder de algunos balsamos flores frescas u otra causa natural, que no save halla estado unguido, ni tenido cossas umedas de donde pudiese provenir, y que casso que hubiera sido agua u otra umedad segun su arte no pudiera haver causado los efectos que ban referidos; y que bio limpiar con un pañito, que se le demostro, y dixo ser el mismo, y que haviendole demostrado los manteles dixo ser los mesmos conque al tiempo de llegar vio a la señora Condeza limpiar la Santa Ymagen...¹¹

Como parte del proceso, el provisor del arzobispado Francisco Rodríguez Navarrijo, solicitó la relatoría de los hechos a los testigos, veintisiete en total,¹² así como la opinión de personajes de distintos saberes, para que, desde ellos, declararan si había ocurrido un milagro o no, amparados en sus distintas facultades. El encargado de dejar constancia de todo fue uno de los notarios del arzobispado, José Ignacio de Pereda, que muchos años más tarde sería fundamental en un caso que Ibarra promovería, también ante el arzobispado.

Este tipo de inspecciones se habían hecho desde tiempos remotos, por ejemplo al examinar el ayate de la Virgen de Guadalupe en 1666, o el de los panecillos de Santa

¹¹ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1, fs. 12v.-13r.

¹² La mayoría de los testigos fueron mujeres, de todas las edades y condiciones.

Teresa, hacia 1674. El procedimiento canónico para investigar casos milagrosos, establecido después del Concilio de Trento y sobre todo después de la creación de la Congregación de Ritos y de los decretos de Urbano VIII de 1622, pedía testigos, pruebas y opiniones de médicos y teólogos para declarar un caso sobrenatural.¹³ En el caso del *Cristo de los Desagravios*, llama la atención la pulcritud del proceso, pues el conde creó un antecedente notarial, y cuando el arzobispado llevó a cabo las inspecciones, se hicieron de manera muy cuidadosa. Quizá éste fuera un antecedente para la siguiente inspección de la Virgen de Guadalupe, en 1751, en la que también participaría Ibarra.

El fiscal arzobispal mandó llamar a los siguientes facultativos: José de Ibarra y Francisco Martínez como pintores; a los ensambladores Salvador Ocampo y Juan de Rojas; al médico Juan Guerrero; y a los teólogos de renombre académico, Bartolomé Felipe de Yta y Parra¹⁴ y Juan José de Eguiara y Eguren para que hicieran el análisis de los sucesos relatados y analizaran las propiedades del objeto, para decidir si podían considerarse sobrenaturales.

Quisiera destacar que los facultativos de escultura Ocampo y Rojas, fueron artífices muy destacados entre entalladores y retablistas, que eran, además, mayores que Ibarra y Martínez.¹⁵ Los “maestros” dijeron que para poder opinar, tenían que examinar el Cristo directamente y no sólo ver los paños, pues así no podían declarar nada sobre la naturaleza de las manchas en éstos. Al final los pintores, ensambladores y el médico, examinaron la escultura ya de vuelta en el convento de San Francisco, con gran concurrencia de curiosos, entre los que estaban los condes del Valle. El fiscal y el notario, para dar mayor crédito al testimonio de los artífices como expertos en su materia, señalaron que Ibarra y Martínez eran “pintores examinados”, lo que, como dije ya, no parece ser verdad, por lo menos en el caso de Ibarra. Los artífices quisieron ver el estado la pintura y barnices de la talla, procediendo a limpiar el Cristo con paños nuevos,

¹³ Antonio Rubial y María de Jesús Díaz Nava. “La santa es una bellaca y nos hace muchas burlas”. El caso de los panecitos de Santa Teresa en la sociedad novohispana del siglo XVII”, en *Estudios de historia novohispana* 24, México: UNAM/ IIE, enero- junio 2001, pp. 53-75.

¹⁴ Fue prebendado de la Catedral Metropolitana y uno de los más famosos predicadores de la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVIII.

¹⁵ Salvador de Ocampo, según Tovar de Teresa, nació hacia 1665 y murió el mismo año de 1732. Sus obras más importantes fueron el retablo de Metztlán, en Hidalgo, al lado de Nicolás Rodríguez Juárez, y la sillería de San Agustín, en la ciudad de México. Por su parte Rojas, un poco más joven, realizó hacia 1695 el coro de la Catedral de México. De manera curiosa, también él trabajó junto con Nicolás Rodríguez, para la Capilla de Nuestra Señora la Antigua de la Catedral. Guillermo Tovar de Teresa. *Diccionario de artistas en México*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997, Tomo II, p. 428; Tomo III, p. 202.

buscando rastros de algún pigmento similar al que quedó en forma de cruz en los de la condesa.

Unos días después, los pintores entregaron al notario Pereda un recuento del examen que le hicieron a los paños con que habían limpiado al Cristo la noche del temblor, así como de su experiencia al limpiarlo nuevamente. Declararon en su palabras "...con q[ue] por la experiencia q[ue] tenemos (como la tendra qualquiera inteligente)", no encontraron más que un poco polvo y de color rojo con que se "finge" la sangre; que en su opinión técnica las manchas de los paños originales no eran ni de barnices, ni de bálsamos, ni de pintura; y que no encontraron humedad o razón alguna por la que pudieran formarse manchas cruciformes.¹⁶

Al final del proceso, casi dos años después, el suceso fue declarado un milagro en segundo grado, pues el médico dio un dictamen en que decía que las manchas no podían ser de sangre o sudor, mientras que los teólogos estuvieron en desacuerdo: Yta y Parra opinó que no se había probado el milagro, mientras que Eguiara y Eguren que lo había sido en segundo grado (pues la sustancia no excedió las fuerzas de la naturaleza, pero sí las excedió en el modo de obrarse). Quizá por la diferencia de opiniones, el fiscal pidió la opinión de otros doctores teólogos, que ratificaron la propuesta de Eguiara.¹⁷

Lo importante del caso, para la reflexión acerca del prestigio de José de Ibarra, es que se le consideró dentro de un grupo de personas que eran todas reconocidas por su labor, por lo que debió ser opinión común, ya que era un pintor de confianza y fama suficientes para realizar un dictamen facultativo. Años más tarde Ibarra asistiría a otra inspección, la del ayate Guadalupano, mucho más trascendente para su carrera y la de los pintores, pero a la que llegaba con una experiencia previa; pero mientras tanto, la opinión de Ibarra en este caso debió granjearle más presencia y opiniones positivas entre la población.

Es probable también que a partir de entonces, como se mencionó antes, el artífice hubiera tratado más de cerca al notario receptor del caso, José Ignacio de Pereda, quien cerca de 20 años después y ya como fiscal, lo favorecería visiblemente en el pleito que

¹⁶ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1, f. 30r.

¹⁷ El milagro se declaró en forma, según se publicó en la *Gaceta. Gazeta de México*, núm. 77, abril de 1734, vol. 2, p. 171.

Ibarra promovió contra las monjas de San Juan de la Penitencia por la propiedad de la imagen de la cofradía de pintores.¹⁸

Quizá este tipo de exámenes físicos a obras escultóricas influyó también en la manera en la que José de Ibarra retrató imágenes como las del Cristo de Ixmiquilpan, cuya historia no era tan lejana a la del *Cristo de los Desagravios* del convento de San Francisco, proporcionándole una experiencia que supo representar en los lienzos, como “trampantojos a lo divino”.

III.2. Puebla, primera catedral para José de Ibarra

Quizá el siguiente año de 1732 (o en el mismo 1731), Ibarra fue comisionado para pintar cuatro grandes lienzos para la catedral poblana, acometiendo su primer encargo catedralicio, patrocinio de mucha mayor importancia desde una perspectiva institucional, que los antecedentes realizados para miembros individuales del cabildo metropolitano, el conjunto parroquial de Oztolotepec, o el colegial franciscano.

En octubre de 1732, el pintor mulato firmó un recibo por 326 pesos por los cuatro lienzos para los muros exteriores del coro catedralicio, que estarían terminados entonces.¹⁹ [Figuras 1 y 2] Las grandes obras debieron tener doble significación, pues

¹⁸ Tiempo después Ignacio Pereda y Chávez se declaró capellán mayor del convento de las carmelitas descalzas, y en 1768 “Capellán más antiguo del convento”. Estos datos son interesantes pues en dicho convento se guardaba el Cristo de Ixmiquilpan. Así, Ibarra y él quizá también tuvieron contacto por alguna de las copias de la imagen pintadas por Ibarra después de la ya señalada. Hasta ahora no he podido determinar desde cuando José Ignacio Pereda fue capellán de las carmelitas de San José, pero lo declaró en una carta de méritos de 1760. José Toribio Medina. *La imprenta en México (1539-1821)*, México: UNAM, 1989, Tomo V (17451767), p. 409. La mención como el “más antiguo” capellán, aparece en su aprobación al libro de José Manuel Rodríguez. *El país afortunado, oración panegírica, que en la anual solemnidad con que celebra la Nobilissima Ciudad de Mexico la maravillosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, México: Nueva Antuerpiana de Phelipe de Zuñiga y Ontiveros, 1768.

¹⁹ Este fue el costo total de las obras, lo que significa que costaron ochenta y uno y medio pesos cada uno, nada despreciables, aunque incluían su traslado a Puebla. En inventarios muchas veces aparecen pinturas religiosas por mucho menos dinero, dependiendo del autor, el marco, o el tamaño. En el inventario de Miguel Cabrera, por ejemplo, se valuó una Virgen de la Luz de dos varas y dos tercias, en 20 pesos, mientras que los de Ibarra medían tres varas y media. (Guillermo Tovar de Teresa. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México: InverMéxico, 1995, p. 273). En este caso, el precio, sin embargo, también cubría el traslado a Puebla. AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2588, fs. 412v-413r. Mina Ramírez Montes citó este documento en su *Guía de documentos*, así como mencionó su contraparte en el libro de fábrica de la catedral poblana, en el artículo “Noticias sobre tres pintores de la época colonial”, *Anales del IIE*, Núm. 54, México: UNAM, 1984, pp. 231-240. La autora cuestiona que las obras del coro sean las referidas en el documento, en parte por los títulos de la mismas y quizá porque es muy difícil ver las firmas en todos los cuadros, ya que dos están en rojo y dos en negro, en una

tratan tanto figuras devocionales como símbolos ligados a las labores del cuerpo capitular; como contienen los retratos de los canónigos, en este caso investidos de santidad al ser, casi todos ellos, identificados con nombres de santos.

Las pinturas religiosas son descritas en el recibo como "...las Imágenes, del Smo. Sacramto., de Jesus niño, de la Santísima Virgen de la concepcion; y de la asumpcion, con Varios Sanctos Canonigos en ademan de adorarlas".²⁰ Las cuatro presentan estas figuras sagradas al centro y un poco arriba, dentro de un rompimiento de gloria, y rodeadas de ángeles que las veneran. De hinojos, a ambos lados, grupos de cuatro hombres vestidos de canónigos responden emotivamente ante las presencias sacras, abriendo los brazos, levantando sus miradas, o poniendo sus manos en señal de oración, aunque no deja de haber un distraído en algunas de ellas. [Figuras 3, 4, 5 y 6] No obstante, los hombres evidentemente son los retratos de los prebendados, la mayoría de estos personajes tienen sobre las cabezas nombres de santos, dispuestos en círculos como aureolas, seguramente los de su devoción particular.²¹ En medio de cada grupo se pintó el escudo de la catedral poblana: el jarrón con azucenas, emblema inmaculista que recordaba la advocación de la iglesia a la Purísima. El símbolo, como era costumbre, se colocó dentro de un espacio coronado por la tiara y las llaves, enfatizando así la legación apostólica residente en la sede catedralicia. En las cuatro pinturas, Ibarra supo establecer muy bien un vínculo entre tres ámbitos: el celestial con sus imágenes sagradas al centro; el terrenal a sus pies, pero provisto de dignidad sagrada al mezclar los retratos con los santos, y el verdaderamente mundano del espectador, que es aludido directamente por las miradas de los retratados, así como por la escala de los cuadros y los efectos de profundidad de las obras.

Aunque las cuatro piezas se relacionan directamente con los cuadros de patrocinio, las poblanas son un tanto diferentes en su composición. Me parece que Ibarra varió el modelo de estas obras al tener que incluir como objeto de adoración a la

parte deteriorada cercana del marco. No obstante estos reparos, no cabe duda que el recibo citado se refiere a las obras que están el coro de dicha Catedral y que son las mismas que firmó Ibarra.

²⁰ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2588, fs. 412v-413r.

²¹ Es posible, sin embargo, que los nombres de los santos hagan alusión a otras ideas, por ejemplo, en algunos cuadros parece que se distribuyen santos de órdenes religiosas de un lado y santos obispos de otros, o que se insiste en algunas características ligadas a las imágenes sagradas. Sin embargo, por la situación en la que me encuentro realizando este trabajo, me es imposible adentrarme en la hagiografía de cada uno, así como en la posible identificación de los canónigos de la catedral poblana en ese momento.

eucaristía, pues en esa obra no hubiera tenido sentido un manto protector. Quizá por contener este elemento, y por la necesidad de ubicar los cuadros pareados a los lados de cada puerta, el formato elegido es más vertical que horizontal, dando como resultado obras con una composición original y más ligera que los patrocinios, aunque simbólicamente funcionen de manera parecida.

Tomadas como conjunto, salen a la luz varios indicios, es decir, características formales que se repiten en algunos cuadros o por el contrario varían, ya que debieron ser elementos claros para interpretar su significación, tanto en su carácter colectivo, como en el particular (aún deberán ser estudiados con mayor profundidad en el futuro). Por ejemplo, llama la atención que en cada una de las cuatro pinturas una figura mire directamente hacia afuera del cuadro, relacionándose especialmente con el observador de la pieza. En el lado de la puerta del coro en que están el *Santísimo sacramento* y la *Asunción* son los obispos Palafox (entonces en proceso de beatificación) y Lardizábal (obispo en el momento de pintarse las obras). Ellos alcanzan las miradas de los fieles, mientras que al otro lado del coro, en las obras que representan el *Jesús Niño* y la *Virgen de la Concepción*, son las figuras celestes las que se encuentran con el espectador.

Quizá el ritual de entrada o salida de los canónigos dictó estas soluciones formales, pero poco se sabe en realidad acerca de éste. Hay que tomar en consideración la idea propuesta por Patricia Díaz Cayeros, respecto a que en el interior del coro se evitó relacionar particularmente a un santo, en una silla determinada, con un canónigo específico. Pudiera ser que al estar los retratos asociados a los nombres de los santos en el exterior, esta relación que se evitó al interior, se mostrara de manera más evidente.²²

²² Respecto del ritual en el coro de la Catedral poblana, Patricia Díaz Cayeros ha apuntado: "Si al interior del coro la sillería evitó la tradición de asociar a cada uno de los capitulares con un santo en particular, en su exterior ésta fue reforzada. [...] Desde un punto de vista formal las pinturas remiten a una dinámica cotidianamente empleada en las sillerías de coro que en realidad nunca ha sido estudiada pues la historiografía suele no poner atención en el usuario de las sillas [...] tanto el obispo como los miembros del cabildo tomaban posesión de una silla precisa en el coro al tiempo de conformar un cuerpo capitular que borraba las individualidades. Este es un factor que quizá pudiera ayudar a descifrar programas iconográficos que a la fecha no han resultado suficientemente claros. En el caso de las sillerías de 'figuras únicas', el obispo y capitulares quedaban vinculados durante el tiempo que ocuparan esa prebenda -o hicieran el oficio de esa prebenda- a una silla en particular. No fueron los músicos quienes se sentaron en las sillas de la catedral de México que portaban las imágenes de los apóstoles sino aquellos capitulares que siguiendo la tradición apostólica eran más cercanos al obispo. Es decir, en primer lugar las dignidades o quienes hicieran oficio de dignidad. No deja de ser curioso que habiéndose construido una sillería en Puebla en que sólo la silla del prelado portó la imagen de un santo (Pedro), muy poco tiempo después los accesos al coro quedaran decorados con las imágenes del cabildo unidas

Parece indiscutible que el ámbito en que se pusieron los lienzos es altamente significativo de su mensaje y uso, y seguramente era una clara autoafirmación del espacio que ocupaban en la catedral los canónigos. Al tener asegurado un lugar en el interior del coro, en el que ocupaban un puesto de su hermosa sillería, cada canónigo retratado doblaba su presencia en la catedral al estar también afuera del recinto.

Es probable que la factura de los cuadros hubiera sido también una conmemoración del cabildo, junto con su prelado, de los avances que desde tres años antes se habían logrado gracias al apoyo de Lardizával en el proceso de beatificación de Juan de Palafox y Mendoza. En 1729 por el interés del papa Benedicto XIII en la causa, habían llegado a Puebla las letras remisoriales y compulsoriales para que con "...autoridad apostólica se formasen los procesos de virtudes y milagros en especie..." del propio Palafox; a decir de Francisco de Lorenzana, "...practicó esta comisión por su misma persona [Lardizával] con la mayor eficacia, dejando tan concluida esta causa pocos días antes de su muerte, que no quedó qué hacer en ella al vicario capitular que se nombró en su vacante, más que la remisión de los procesos a Roma".²³

El cuadro del coro dedicado a la *Eucaristía*, en el que se incluyó el retrato de Palafox, es quizá el primero en una especie de pequeña narración que formaban los cuatro lienzos de Ibarra. Su inclusión reforzaba la labor del obispo en el cabildo de la catedral poblana, continuada en el cuadro de la *Asunción*, en el que aparece Lardizával. En el caso de Palafox, su presencia al lado del Sacramento tal vez aludía a un portento narrado por su primer biógrafo, Antonio González de Rosende, de acuerdo con el cual, aun viviendo el prelado, pero ya residente en Osma, la gente juraba haberlo visto aparecerse a los pies del altar mayor de la catedral poblana en veneración del santísimo.²⁴ Como ha señalado Antonio Rubial, entre la abundante iconografía producida

a una serie de devociones a santos, misterios y prelados". Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el coro de la Catedral de Puebla*, Tesis para optar por el grado de doctor en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, Capítulo III, pp. 222-224. Agradezco a la autora por compartir conmigo esta información.

²³ Francisco Antonio Lorenzana. *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México presidiendo el Ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565*, México: José Antonio de Hogal, 1769, p. 277; y Gregorio Bartolomé. *Jaque mate al obispo virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra don Juan de Palafox y Mendoza*, México: FCE, 1991, p. 40. En 1653 la Inquisición había mandado que en adelante no se retratara a Palafox. *Ibid.*, p. 36.

²⁴ Iván Escamilla González. "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII", en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, p. 45.

por la devoción al venerable en el obispado de Puebla tienen un lugar importante una serie de imágenes en las que se dio el rostro de Palafox a otras figuras históricas con las que se pretendía parangonarle.²⁵ Entre ellas resulta excepcional la del coro de la catedral angelopolitana, en la que el cabildo poblano quiso que se le retratara bajo el nombre de San Pedro Oxomense o de Osma, su remoto predecesor en el siglo XII en la silla de ese obispado.²⁶ Al menos en este caso, la sustitución de nombres y rostros puede interpretarse como un hábil subterfugio de los devotos palafoxianos para burlar las estrictas normas de la Congregación de Ritos (la encargada oficial en Roma de todos los procesos de beatificación y canonización), que prohibían el culto y la representación con los atributos de la bienaventuranza de todo individuo aún no oficialmente declarado como beato o santo.

Con estos dos primeros cuadros, la figura sacerdotal e incluso episcopal se vería reforzada, tomando en cuenta, además, la inscripción del primero de ellos, que quizá aludía directamente al proceso de beatificación: “SACERDOTES INCENSU ET PANES OFFERUNT DEO / ET IDEO SANCTI ERUNT (Los sacerdotes ofrecerán incienso y panes a Dios, y ellos serán santos).²⁷ En la imagen siguiente, la *Asunción*, tal vez Lardizábal quiso dejar en claro a los enemigos de su causa palafoxiana que la Virgen le daba fuerza, pues su cartela, tomando prestado el famoso lema inmaculista de Duns Scoto, reza: “DIGNARE ME LAUDARE TE, VIRGO SACRATA: / DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUOS” (Permíteme alabarte Virgen sagrada, y dame fuerza en contra de tus enemigos). Así, la Catedral de Puebla, dedicada a la Inmaculada, quizá toma a la Virgen como metáfora de la catedral poblana y el empeño de su cabildo para lograr la beatificación de Palafox en contra de sus opositores.

Con los siguientes dos cuadros al otro lado del coro, al parecer se reforzó el papel protagónico del cabildo poblano dentro de su propia catedral, relacionando las figuras sagradas directamente con el espectador. En la coronación de Jesús éste ofrece una imagen de su madre Inmaculada pintada por Carlo Maratta y utilizada, por lo menos por el

²⁵ Antonio Rubial García, “El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España”, en José Pascual Buxó (editor), *Juan de Palafox y Mendoza: imagen y discurso de la cultura novohispana*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, p. 301-324, p. 313.

²⁶ Según Rubial, la única otra imagen en que Palafox aparece como santo canonizado es en la figura de un San Ambrosio, parte de una serie de los doctores de la Iglesia, que existe en el santuario de la Virgen de la Luz en la misma ciudad de Puebla.

²⁷ Levítico, 21:6. La cita se usaba como parte de las preces del oficio de la fiesta de Corpus Christi.

cabildo vaticano, como ilustración en el ceremonial de la coronación canónica de las imágenes marianas. [Figuras 7 y 8] En la “Virgen de la Concepción”, patrona de esta Catedral, Ibarra incluyó, además, las figuras de San Miguel quien porta la Iglesia poblana, aludiendo por una parte al arcángel como patrono de Puebla, y al mismo cabildo como protector desde un siglo atrás del santuario de San Miguel del Milagro;²⁸ y del otro lado San José, que lleva la ciudad de Puebla, de la que era uno de los patronos de la Catedral. José indica discretamente hacia uno de los canónigos, que a su vez se señala a sí mismo, y que está identificado como san Ildefonso, gestos que quizá se refieran a la defensa de María por el santo. Es posible, sin embargo, que Ibarra señalara especialmente a este personaje, pues no aparece este tipo de gestualidad en otras figuras del conjunto. Quizá Ibarra quiso aludir al canónigo que hizo posible la realización de las obras: José, como santo patrono del pintor, podría apuntar al tesorero de la fábrica de la catedral que le otorgó el recibo, Gaspar Antonio Méndez de Cisneros, quien incluso antes de entrar al cabildo, se desempeñaba en la curia como juez de testamentos, capellanías y obras pías, en tiempos en que Ibarra se había ligado al provisorato de la catedral metropolitana.²⁹

De cualquier manera, las inscripciones de este lado del coro parecen remitir a la salvación por medio de la fe: OMNES QVI INVOCAVERIT NOMEN / DOMINI [SALVUS ERIT] (Todo el que invocare el nombre del Señor se salvará³⁰) y bajo la Inmaculada: SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIMUR / SANCTA DEI GENITRIX (Bajo tu amparo refúgianos Santa Madre de Dios), por lo que los prebendados primero que nada se relacionarían con la promoción del culto, en particular, de las devociones poblanas. En su conjunto, las cuatro pinturas constituían un monumento votivo a un momento (la coyuntura favorable de 1729-32), en

²⁸ Hay que señalar que en 1731, se cumplieron 100 años de la aparición del arcángel en la localidad tlaxcalteca, por lo que la obra de Ibarra debió celebrar también dicho centenario.

²⁹ Respecto a este personaje, Rosalva Loreto señala: “Este presbítero en 1711 fue juez delegado de su santidad para tramitar la erección y fundación formal del convento de Santa Rosa; por la misma fecha era juez de testamentos, capellanías, diezmos y obras pías y provisor general y vicario de los conventos de mujeres sujetos al obispo. Ingresó al cabildo catedralicio como medio racionero en 1721, racionero en 1730; gobernador del obispado en sede vacante entre 1737-1743, canónigo en 1748, tesorero al año siguiente hasta 1756, fecha en que fue nombrado maestrescuelas; en 1757 fue ascendido a Chantre y murió en 1764. En diciembre de 1740 tomó profesión a las 25 fundadoras del convento de monjas de Santa Rosa, entre ellas, a su hermana María Antonia, quien llevaba 33 años en el beaterio”. Rosalva Loreto López. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, Consultado en versión electrónica en: <http://www.cervantesvirtual.com> consultado el 29 de marzo de 2009. Gaspar Antonio de Cisneros fue nombrado provisor y gobernador del obispado a la muerte de Lardizával. *Gaceta* Núm., 64, de marzo de 1733, (Vol. II, p. 92).

³⁰ Joel (2: 32).

el que el cabildo angelopolitano, pudo hacer pública exposición de algunas de sus tradiciones y reivindicaciones más importantes, como los cultos señalados. Y al mismo tiempo, una declaración de la concordia alcanzada, o al menos deseada, entre el cabildo y su prelado en el logro de estos fines.

El pintor supo, una vez más, crear complejas imágenes en las que quedó claro que podía transmitir mensajes de fe, pero también de carácter corporativo y personal de sus patronos. La factura de estas piezas se hizo con suma delicadeza, pues en ellas el pintor de Nueva Galicia mostró lo mejor de su pincel, consciente quizá del nivel de su patrocinio. La calidad y belleza de las obras se debe a varios motivos, como el manejo naturalista de los cuerpos, con buenos escorzos que proyectan las figuras al espectador, así como la utilización de los matices que provocan sombras, volumen y profundidad espacial. La paleta es brillante, y aunque hay pocos colores, su uso es consecuente con la emotividad de las imágenes. La expresividad es muy rica, y por ello las obras también muy efectivas.

En su búsqueda de perfeccionamiento artístico, Ibarra halló un cauce seguro gracias a un afortunado encuentro en algún momento entre 1729 y 1732, cuando conoció las estampas del pintor del rey Luis XIV, Charles Le Brun, que ilustraban su charla ante los miembros de la academia francesa titulada *Conférence sur l' expression générale et particulier*, dictada en 1688, y que animaría la serie del coro poblano. La utilización de esa teoría y esos modelos plásticos será reiterativa y distintiva en la obra de Ibarra a partir de estos cuadros pintados para la Catedral de Puebla, en que experimentó con gestualidades ligadas a la veneración, el amor, el rapto de espíritu y otras pasiones provocadas por la fe. La aplicación de la teoría del francés en la obra de Ibarra y sus contemporáneos será motivo del último capítulo, pero dada la importancia de la serie de cuadros de Puebla y su efectividad, deberá tomarse en cuenta en su valoración.³¹

Las obras poblanas contienen ya las principales herramientas plásticas que distinguirían a Ibarra del resto de los pintores de su tiempo, tanto en la composición, proporciones de las figuras, volumen de las mismas, colorido y gestualidad. Quizá por ello

³¹ Las distintas ediciones de la conferencia sobre las pasiones de Le Brun, contaban con grabados de los bocetos, diagramas y modelos de cabezas, de rostros afectados por distintas emociones. En mi opinión fue gracias al entendimiento de esta teoría y al uso de sus estampas como paradigmas, que Ibarra refinó la expresividad de sus obras, tendiendo a liberar a las figuras de posiciones forzadas y utilizando las manos de manera consecuente con las pasiones representadas. Este esfuerzo, sin duda, fue uno de los avances más significativos de la pintura de Ibarra en pro de la efectividad narrativa, y, según creo, no fue realizado de manera individual, sino que Ibarra reflexionó en conjunto acerca de sus sistemas expresivos.

los mismos prebendados encargaron las obras para el aderezo del coro, considerando a Ibarra sobre varios los pintores poblanos.

¿Cómo obtuvo Ibarra un encargo tan significativo para la segunda catedral más importante de Nueva España? Una posible explicación es la provechosa relación que el artista había entablado tiempo atrás con la curia del arzobispado de México: para entonces no sólo había sido requerido como perito por la curia en el caso del supuesto milagro del Cristo del Desagravios, sino que también había retratado al juez de testamentos, capellanías y obras pías, el prebendado Antonio de Villaseñor, y al mismo provisor y también prebendado Carlos Bermúdez de Castro, antes de su partida como arzobispo a Manila. Originario, como se recordará, de Puebla, Bermúdez de Castro tenía otro motivo para estar en contacto continuo con el provisorato de la sede episcopal vecina, además de los asuntos corrientes entre ambos tribunales: su sobrino, Diego Antonio Bermúdez de Castro, conocido ahora como historiador de la ciudad de Puebla, y escribano de la curia angelopolitana, de la que llegó a ser notario mayor.³² Hermano de Diego Antonio en la sangre, pero también en el oficio, era al parecer Andrés Bermúdez de Castro,³³ escribano real en México, ante quien Ibarra dictaría sus testamentos en 1745 y 1747. No es imposible que la relación que el pintor mantuvo con esta familia, tan bien colocada en los tribunales eclesiásticos y el notariado de ambas ciudades, haya sido la vía a través de la cual el cabildo poblano, tal vez ya enterado de su fama creciente, y de sus dotes como retratista, le solicitara a él y no algún pintor de la Angelópolis los cuadros para el coro catedralicio.

Este patrocinio, sería quizá el antecedente de uno más decidido de la catedral metropolitana, que a finales de la década de 1730 comenzaría a rendirle frutos a Ibarra.

³² Según Beristáin de Souza, *op. cit.*, vol. 1, p. 255, Diego Antonio Bermúdez de Castro nació en Puebla, y fue educado por los jesuitas. De acuerdo con Ernesto de la Torre, "Introducción" en Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano*, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1991, pp. XV-XVI, quien se basa en la evidencia interna de la obra histórica escrita por Bermúdez, el *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de la Puebla*, debió nacer hacia 1692-1693. Murió el 21 de febrero de 1746, dejando aparentemente inconclusa su obra, además de un catálogo de escritores de Puebla; ambos textos serían aprovechadas luego por autores como Eguilar y Beristáin. En diversos impresos poblanos de la década de 1730 Bermúdez demostró además sus dotes poéticas. En 1731 publicó el elogio fúnebre de su tío el arzobispo de Manila, ostentándose en la portada de esta y otras obras como escribano real y público, aunque en su *Theatro*, conocido solo a través de las copias hechas por Mariano Fernández de Echeverría y Veytia y por José Pichardo, se le llama también "notario mayor de la curia eclesiástica del obispado de Puebla".

³³ Ernesto de la Torre, *op. cit.*, p. XVIII, cree que fue hermano de Diego Antonio. A su pluma se debe un "romance" incluido en el elogio al arzobispo de Manila, impreso, como ya se dijo, en 1731.

Quizá también por el éxito de la serie del coro, más tarde el cabildo poblano encargaría otras obras a Ibarra, que no he podido documentar, pero que en mi opinión formaron un conjunto también interesante, y que será incluido en catálogo del pintor.³⁴

III.3. José de Ibarra: nombre público, obras perdidas, y constancia de su plástica

Al poco tiempo de terminadas las obras de la catedral de Puebla, en diciembre de 1732, la *Gaceta de México* dio una noticia artística acerca del convento de la orden de religiosos hospitalarios de Belén, o Betlemitas de México, importante para comprender la manera en que Ibarra se había granjeado un prestigio más generalizado, pues se reconoció abiertamente al artista. Aunque sea extensa, vale la pena hacer la cita completa por varias razones:

El 28 [de diciembre de 1732] el convento de religiosos betlemitas celebró con gran solemnidad su fiesta titular, cantaron la misa los RR. PP. MM. jesuitas del Colegio de San Andrés, y predicó el R.P.M. Pedro de Echavarri, catedrático de vísperas de teología en el Máximo de San Pedro y San Pablo, y se estrenó una muy amplia y capaz enfermería de cuarenta y cinco varas de longitud, y ocho y media de latitud, y en ella se pusieron veinte camas, en que se les acude (como en las demás) a los pobres convalecientes con indecible caridad, aseo y conato: estrenóse también el pulido y agraciado claustro, que hoy es una de las primeras piezas de esta corte, así por estar fabricado según el orden compósito, que es el más hermoso, como por contener en su centro una agraciada fuente con un obelisco, alemanico, de que proceden sus corrientes, y en toda su circunferencia la *Pasión del Señor, historizada según la V. Agreda, en corpulentos lienzos del valiente pincel del célebre Ybarra*, ceñidos de admirables marcos, tallados y dorados con todo esmero y a todo costo, teniendo toda esta obra el de más de veinte y cinco mil pesos, todo debido a la singular aplicación y sumo desvelo del R.P. Fray Tomás de San Cipriano, vice prefecto general y actual prelado de este convento, cuyo primer destino fue para recogimiento voluntario de mujeres, y no habiendo tenido efecto lo donó a esta sagrada religión el Ilmo. y Excmo. Señor M. D. Fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México, de que tomó posesión el año de 1675, habiéndose antes mantenido los religiosos nueve meses en el Hospital del Amor de Dios.³⁵

En el reconocimiento a Ibarra como célebre, y a su pincel como “valiente”, se pone en evidencia el prestigio que el pintor ya tenía, por lo menos en ciertos círculos sociales. Recuérdese que en la noticia del estreno del claustro franciscano de Celaya, se habían mencionado las obras, también de “valiente pincel”, pero no a su artífice, por lo que ahora

³⁴ Se trata de tres o cuatro obras en la Sacristía y dos en la ante sacristía, así como dos “retratos” para la sala del cabildo. Varias de las obras de la sacristía y antesacristía que están identificadas como del pintor en muchas referencias por lo menos desde principios del siglo XIX, y, aunque aparentemente no ostentan firma, me parecen claramente de su pincel.

³⁵ *Gazeta de México*, núm. 61, diciembre de 1732, vol. 2, p. 75. Las cursivas son mías.

la inclusión de su apellido refrendó y posiblemente ayudó a aumentar, la aceptación de su obra. Parece claro que el editor y redactor de la *Gaceta* desde 1728, el presbítero Juan Francisco de Sahagún y Arévalo Ladrón de Guevara,³⁶ consideró a Ibarra de manera positiva, pues varias veces incluyó en sus noticias comentarios hacia su pintura (si bien es cierto que en alguno posterior a este de 1732, volvió a mencionar sus obras pero no su nombre). Aunque hasta ahora me es imposible comprobar si existía una relación y de qué tipo, entre Sahagún y Arévalo e Ibarra, pareciera factible que sí se conocieran, pues pueden vincularse en fechas posteriores, como se verá adelante, lo que podría indicar que su relación fue estrechándose.³⁷ También hay que recordar que Juan Ignacio Castorena y Ursúa, el primer redactor de la *Gaceta*, había patrocinado, en 1731, una edición de las doctrinas del texto de Ágreda.³⁸

Respecto a las pinturas del claustro del Hospital de Betlemitas hay muchas ideas importantes que destacar, que llevan a plantear una hipótesis, pero por desgracia, sin una resolución todavía. Lo primero es determinar a qué claustro se alude en el texto de la *Gaceta*. En mi opinión no se trata del claustro grande que se conserva hasta hoy en el edificio de Betlemitas, y que de acuerdo con la documentación publicada por Concepción Amerlinck, en su monografía sobre el hospital, forma parte de la remodelación y ampliación general del inmueble hacia las calles de San Andrés y Vergara (hoy Tacuba y

³⁶ Sobre este personaje, pese a haber sido editor de la *Gaceta* de 1728 a 1742, existen por desgracia muy escasas noticias. Beristáin, *op. cit.*, t. 1, p. 165, afirma que era bachiller en teología, originario de Puebla, y que avecindado en México fue capellán del Hospital de Jesús. Por su parte José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, edición facsimilar, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1989, t. IV, p. 217-221, recoge la noticia de que por 1730 era capellán del convento de religiosas de Corpus Christi, y publicó algunos documentos relativos a su nombramiento en 1733 como Cronista de Nueva España por el virrey marqués de Casafuerte.

³⁷ No sería extraño, sin embargo, que se conocieran desde antes, puesto que también había reseñado obras de los Rodríguez Juárez. Cabe la posibilidad, por supuesto, de que Sahagún no conociera a los pintores, pero sí a sus obras. El posible que Cayetano Cabrera y Quintero fuera el vínculo entre ambos.

³⁸ Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. *Escuela mystica de María Santíssima en la Mystica Ciudad de Dios, en las doctrinas, que dictó la Reyna de los Angeles a su amantissima sierva la venerable madre María de Jesús de Ágreda, al fin de los capitulos de los ocho libros de las tres partes impressas â la letra, como estan en sus obras, al presente separadas para que con mayor suavidad sean agradable provecho espiritual de las almas de todos los estados y en vez de carta pastoral / las dirige con una previa exhortación a los feligreses de la diocesis del Obispado de Mérida en sus quatro provincias de Yucatán, Petén, Cosumel y Tabasco y las reimprime divididas entre sí y dispuestas por su orden, D. Juan Ignacio María Castorena y Ursúa, México: Joseph Bernardo de Hogal, Año 1731.*

Bolívar) realizada por Lorenzo Rodríguez entre 1754 y 1768.³⁹ Sería extraño que un patio se rehiciera por entero sólo 22 años después de concluido. Debe notarse además que la *Gaceta* habla de que la fábrica estrenada en 1732 era de orden compuesto, mientras que el patio construido por el arquitecto español ostenta pilastras toscanas.

Las pinturas de Ibarra debieron por lo tanto estar en un claustro ubicado en la parte del inmueble que Amerlinck llama el “convento viejo”,⁴⁰ colindante con la iglesia por el lado del callejón de Betlemitas (hoy Filomeno Mata). Esa parte del hospital ha desaparecido en la actualidad (el edificio hoy existente alberga parte del Museo del Ejército, que también ocupa la antigua iglesia). Sin embargo, en un plano de 1890, elaborado con motivo del fraccionamiento del exconvento, y publicado por la mencionada autora,⁴¹ se detalla perfectamente la existencia en ese terreno de un patio cuadrangular de regulares dimensiones, de dos niveles, rodeado de columnas, y con una fuente de trazo mixtilíneo en su centro. Creo que éste sería el claustro del que habla la *Gaceta*, obra concluida junto con la de las enfermerías bajo la prefectura de fray Tomás de San Cipriano, gracias a un legado piadoso recibido en 1731.⁴²

La *Historia bethlehemítica*, crónica de la orden publicada en 1723 por fray José García de la Concepción y citada por Amerlinck, cuenta que desde la fundación del hospital en 1675 las enfermerías y otras dependencias se distribuyeron en torno a un patio o claustro, alrededor del cual colgaban, desde 1676, buenas pinturas con escenas de las vidas de Cristo y de la Virgen. Este cronista recoge la piadosa anécdota de que las golondrinas que anidaron en el patio ensuciaban los lienzos hasta que un venerable religioso, fray Francisco del Rosario, les ordenó no volver a hacerlo. Una de las aves hizo caso omiso de la prohibición, y al maldecirla el religioso por su desobediencia, *ipso facto* cayó muerta, con lo que escarmentadas las demás ninguna había vuelto a manchar las pinturas, al menos hasta el momento en que el cronista escribía.⁴³ Quizás los plumíferos

³⁹ María Concepción Amerlinck de Corsi, *El exconvento hospitalario de Betlemitas*, México: Banco de México, 1996, p. 124-126. Agradezco a la autora del libro haber compartido conmigo algunas reflexiones sobre el edificio y sus remodelaciones.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁴¹ *Ibid.*, p. 142.

⁴² *Ibid.*, pp. 117-118. Se trató de 6 mil pesos donados por el difunto José Fernández de Herrera, de los cuales 5 mil se aplicarían a la obra y el resto a un aniversario de misa y responso por su alma. San Cipriano dio cuenta a su comunidad del legado el 17 de junio de 1731.

⁴³ *Ibidem*, pp. 106-107. El venerable religioso era fray Francisco del Rosario, fundador de los hospitales betlemitas de México, Puebla y Oaxaca.

reincidieron posteriormente en sus malos hábitos, con lo que en el patio estrenado en 1732 las viejas pinturas fueron sustituidas por las obras de José de Ibarra.

Llama la atención que, de acuerdo con lo informado por la *Gaceta*, una vez más el pintor se basó en las descripciones de sor María de Ágreda para la realización de “corpulentos” lienzos, como los que prácticamente han llegado hasta hoy, firmados por Ibarra, en número muy reducido. Por desgracia no se tienen referencias de la suerte que corrieron las pinturas, pues su rastro se pierde tras la supresión del hospital en 1821.⁴⁴ Aunque se sabe que algunas de esas obras fueron mandadas a la Academia de San Carlos, no pude identificarlas en esos lotes o en las colecciones derivadas de ese recinto.

En mi opinión es posible que las obras perdidas de Betlemitas hubieran sido parecidas a las que forman un conjunto que hoy se encuentra en el templo de Santa María la Redonda, aunque incompleto y en muy mal estado. Se trata de una serie de óleos grandes con el tema del Vía Crucis, práctica de oración en plena reconfiguración por esos años, lo que la hace aún más interesante.⁴⁵ Aunque aparentemente estos lienzos no están firmados, el tipo de composición, gestos corporales y, sobre todo, la expresividad de los rostros, sugieren una cercanía con Ibarra, o por lo menos con su grupo.⁴⁶ Además, por las características corporales de las figuras, la serie se acerca una etapa pictórica todavía cercana a la primera fase de Ibarra.

Aunque en principio me pareció factible que las pinturas de Santa María fueran las de Betlemitas, hoy creo que podrían tratarse de obras de Ibarra, pero no necesariamente de esa serie, pues los argumentos a favor de la primera idea no son concluyentes. Ambas hipótesis podrían discutirse, mientras no se tenga más información sobre ellas. La principal idea de plantear una diferenciación entre las dos series (la de Bethemitas y la de Santa María), radica en que Ibarra había pintado ya las obras de Celaya inspiradas en el relato de la madre Ágreda, como también fueron las del conjunto hospitalario, y lo había hecho representando a los ángeles de manera constante en todos los lienzos del ciclo, en tanto que en la serie de la parroquia no aparecen los seres angélicos. En las obras de Santa María, algunos detalles de crueldad y escarnio contra Cristo son coincidentes con

⁴⁴ Véase *ibídem*, p. 155 ss.

⁴⁵ Alena Robin. *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, Tesis para obtener el título de doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2007. En particular, véase el capítulo cuatro.

⁴⁶ Tengo la impresión de que las obras tienen modelos grabados, quizá franceses, que no he podido identificar del todo, tarea que quedara pendiente para el futuro, como parte de un estudio más profundo sobre esta serie.

el relato de la monja, pero la falta de ángeles o detalles concretos tomados del texto presentados de manera explícita, me impiden hacer una identificación plena entre las obras reseñadas en la *Gaceta* y las del templo.⁴⁷

De cualquier manera los lienzos de Santa María claramente son los antecedentes de los que Miguel Cabrera pintó para la catedral poblana, pero también presentan diferencias con ellos (además de un formato más horizontal que vertical), que sugieren a un autor diferente que podría ser Ibarra. Algunos de las posiciones de los cuerpos, como el de la escena de Piedad, recuerdan los pintados por el artista mulato en Celaya, en particular *La lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, aunque la composición final sea diferente. [Figuras 9 y 10] Otros lienzos de Santa María también presentan semejanzas con otras obras de Ibarra en la conformación de algunos perfiles. Me refiero a piezas, en mi opinión muy tardías, que actualmente están en la iglesia de Santo Domingo en Puebla, y que también tratan temas de la pasión de Cristo conforme las visiones agredianas. [Figuras 11 y 12]

Si me he detenido en esta serie incompleta, es porque creo que podría haber sido pintada por Ibarra, o que por lo menos el conjunto pictórico de Betlemitas debió guardar semejanzas con ella. Debido a las pocas obras de Ibarra de formato grande, el conjunto de Santa María se antoja como posible paradigma de este tipo de trabajos en la producción del artífice. Sin embargo, independientemente de su identificación de autor y origen, las obras de esta parroquia deberían ser restauradas, pues se encuentran en un estado realmente precario y parecen ser de gran calidad, aunque, en su condición actual, es difícil percibir detalles de factura, pincelada y hasta de composición en algunos lienzos.⁴⁸

Por último, respecto a la serie de Betlemitas, hay que señalar que una serie del Vía Crucis en un hospital tendría una funcionalidad mucho más clara y específica: conducir las almas a la salvación, como los cuerpos a la salud. Al inspirarse además en las visiones de la monja, Ibarra debió lograr comunicar muy bien el mensaje de consuelo

⁴⁷ El estado de deterioro de las pinturas podría indicar que estuvieron en un exterior, como estaban las de Betlemitas. Así mismo, por lo que he podido averiguar, aunque la información que hay es relativamente poca, no parece que en la parroquia de Santa María hubiera un espacio adecuado y suficiente para colgar la serie del Vía Crucis, lo que hace probable que se llevara de otro lugar a la misma. El párroco actual no tiene información sobre ninguna de las obras de Santa María, entre las que están las de Ibarra que ya se mencionaron en el capítulo anterior, y otras varias de gran calidad.

⁴⁸ He incluido el conjunto en el catálogo de Ibarra, en la sección de obras en serie.

angélico. La valoración de sus obras en la *Gaceta*, hace evidente que, una vez más, fue capaz de interpretar a su fuente de manera efectiva, lo que debió contribuir al prestigio del artista, dado el gusto de las sociedad novohispana por la *Mística ciudad de Dios*.

Ibarra terminó el año de 1732 en medio del reconocimiento público a su talento. Por fortuna, pese a la pérdida de la serie de Betlemitas, de esa misma época tenemos algunas buenas muestras de que la apreciación positiva de su trabajo no era exagerada, sino justamente merecida. En la sacristía de la iglesia de San Pablo el Nuevo se conservan hoy dos obras de 1733 según la firma en una de ellas, que como otras piezas de esa iglesia quizás provengan del Convento de la Merced, o del colegio de Padres Agustinos San Pablo el Viejo. [Figuras 13 y 14] Pese a su deterioro y suciedad, e incluso algunos repintes por lo menos en uno de ellos, este par de lienzos marianos destacan por su delicadeza y manejo de la pincelada suelta. Su colorido grisáceo, con tonos suaves pastel, más algunos verdes, rojos y azules más intensos, establecidos plenamente en los cuadros del coro poblano, son parte ya del lenguaje totalmente ibarriano. Nótese varios toques de color, por ejemplo, los que forman la pequeña guirnalda de flores en la Inmaculada, cerca de la firma “Josephus ab Ibarra delin^t e ping^t anno domini 1733”, que están creados con saturación de color aplicado de manera directa al lienzo, creando una apariencia suelta y con textura evidente. La firma destaca por su intención de aclarar que él fue su creador o inventor.

La Virgen de este lienzo recuerda bastante, en su apariencia y postura de las manos, a la pintada en la *Coronación de la Virgen* por Juan Rodríguez Juárez, hoy en el retablo lateral al de los Reyes en la Catedral. [Figura 15] Algunos ángeles, sin embargo, como el que está a los pies de María del lado izquierdo portando la vara de pureza, evocan otros pintados por el mismo Ibarra, en particular uno en la misma posición, enseñando uno de sus hombros de forma franca, en el lienzo de la *Asunción* de la Catedral poblana. [Figuras 16 y 17] Miguel Cabrera más tarde retomaría esta figura, con algunas variantes pero aún reconocible, para el tema de la Asunción de María en la sacristía de Santa Prisca de Taxco. [Figura 18] Pareciera que Ibarra, con estos personajes, realizó un estudio de la musculatura del brazo y torso, dejando ver claramente la piel del ser angélico, a diferencia de como se pintaban los ángeles en épocas anteriores. Sin duda el interés del artífice por el dibujo anatómico de la figura humana, tenía salida en estos detalles, que fue perfeccionando para que fueran más naturalistas.

El lienzo de la *Coronación de María* de Ibarra en San Pablo, presenta innovaciones respecto a otras obras del mismo tema, como por ejemplo suplir la corona sólida por un *stellarium*. La Trinidad, figurada como tres personas, está caracterizada en tres actitudes diferentes por medio de un de las manos, pues la izquierda siempre está en su corazón, mientras la otra se estira un poco: la del Hijo toma la corona, el Espíritu Santo un báculo y el Padre hace un gesto elocuente. Las manos sirven, como en gran parte de la obra de Ibarra, como focos visuales que van conduciendo a la mirada por las secciones importantes del lienzo. La Virgen, también con una mano en el pecho, mira al cielo en actitud de total paz, y como se verá en el siguiente capítulo, siguiendo la descripción de una de las pasiones del pintor francés Charles Le Brun.

Otra pieza del mismo año de 1733 y que también destaca por su belleza, es el *Ecce homo* del Museo de Arte en Querétaro, cuya procedencia no tengo segura, pero que podría ser, como otras pinturas del Museo, la Academia de San Carlos.⁴⁹ [Figura 19] El modelado del cuerpo denota también el bueno dibujo anatómico que Ibarra tenía para entonces, apegado al naturalismo tanto en la musculatura, como en los detalles de la piel y construcción del rostro, muy evidente, por ejemplo, en la forma de pintar la tetilla. Este naturalismo está conseguido en gran medida por el manejo de las luces, que por degradación sutil de matices, genera la sensación de volumen y profundidad, por ejemplo en el brazo izquierdo de Cristo, que se proyecta al exterior a partir de una zona que contrasta la luz y la oscuridad. Los detalles están sumamente cuidados en este lienzo, y son coherentes con el sentimiento que quieren causar en el espectador, es decir, la tristeza, desazón y el dolor, por el que pasa Jesús. [Figura 20] Así, la corona de espinas se clava en la piel provocándole heridas, de algunas de las cuales corre sangre hacia el rostro (pintada mediante pinceladas largas que difuminan el color, y que a veces vuelve a concentrarse como una gota). El sudor y las lágrimas de Cristo son también evidentes, por medio de sutiles pinceladas con toques de blanco. Jesús, como en un alejamiento de todo, entreabre la boca para dar quizá un quejido, dejando ver parte de su dentadura. Un hilo de sangre corre desde su nariz a la boca, evidenciando el maltrato físico al que fue sujeto en su flagelación.

La obra, más que exagerar la sangre o las heridas que recibió Jesús, concentra su atención a los detalles que demuestran tanto física, como anímicamente, la agresión que

⁴⁹ La gran calidad de la obra hace factible que hubiera estado en la Academia, como otras pinturas regaladas por pintores novohispanos, que fueron admitidas en las colecciones de la institución.

sufrió, y la reflexión que se está llevando a cabo dentro de su espíritu. Esa tristeza visible en el cuadro, será acrecentada, como sabe el espectador, por los acontecimientos más terribles aún que están prontos a pasar después de esta escena. Es sin duda uno de los ejemplos de la *Imago Pietatis*, que analizan autores como Pérez Sánchez o Belda Navarro, en que se intenta tener un equilibrio entre el decoro de la figura y el patetismo que movía a sentimientos devotos. Una vez más se hace patente el cambio que la devoción del siglo XVIII expresó en sus imágenes. En vez de exacerbar la sangre, Ibarra concentra su atención en el sentimiento íntimo, individual. No se trata de una pieza de apariencia dulce, sino de una expresividad modelada para llamar la atención del sentimiento interior.

Entre las piezas para Betlemitas y estas obras, José de Ibarra mostró a sus contemporáneos la amplitud de su capacidad pictórica, el cuidado con el que realizaba sus obras, y la efectividad para transmitir emociones. Quizá esas cualidades fueron las que lo llevaron a estrechar relaciones con sus patronos y clientes, así como con otros interlocutores de la pintura como los literatos, entre los que se encontraba el poeta Cayetano Cabrera y Quintero. Como se verá adelante, relaciones como la de Ibarra y Cabrera cimentaron parte de su actividad y su estrategia para lograr una mejor condición social.

III.4. Alarde y amistad: la pintura, Ibarra y el intelectual poeta

Al tiempo que Ibarra lograba colocarse entre sus clientes, así mismo crecía su reconocimiento entre los pintores, de lo que también hizo ostentación pública. Hay indicios de que en febrero de 1733, José de Ibarra era mayordomo de la cofradía de los pintores, dedicada a la Virgen del Socorro, sita en la iglesia del convento monjil San Juan de la Penitencia. El documento no señala desde cuándo fue nombrado Ibarra como mayordomo, pues se trata de un recibo por 250 pesos que ofrecía a la cofradía el pintor Pedro López Calderón, para costear el aceite de la lámpara de su imagen, pero quizá llevaba algún tiempo con este puesto de elección.⁵⁰

En posesión de este cargo, Ibarra realizó modificaciones al paso de la Virgen del Socorro para sacarla a procesión los martes santos, que incluyeron todo un programa

⁵⁰ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r. Aunque Guillermo Tovar, en su *Diccionario de artistas*, da el dato de que Ibarra era mayordomo de la cofradía ese año, no dice en qué contexto se menciona el nombramiento del pintor.

escultórico acompañado de poemas, a manera de emblemas, que realizó Cayetano Cabrera y Quintero para la ocasión.⁵¹ Aunque la procesión de los pintores del año 1733, ocurrida el 31 de marzo, se comentó en la *Gaceta de México*, hasta hace poco casi no se tenía información sobre ella. Además de la referencia que dio Sahagún y Arévalo del nuevo paso de la Virgen, pude localizar un impreso que se conocía sólo por referencias bibliográficas: *Breve razón de la idea, estatuas, e inscripciones...*, escrito, según Eguiara, por Cayetano Cabrera. Este pequeño folleto parece indicar que entre los pintores y Cabrera, quizá en particular entre Ibarra y él, había una cercanía importante, pues el poeta señala, con mucha complicidad, varios aspectos de la situación de la pintura novohispana en esos años. También es posible vislumbrar en el texto que Cayetano compartía con los pintores conocimientos de la teoría pictórica que hacía del arte del pincel una práctica noble, como muchos literatos defendían.⁵²

Un ejemplo de estas actitudes puede leerse en las siguientes líneas, en que se cuenta porqué se arregló el paso de la Virgen del Socorro:

Mas no contenta la Pintura, con el domestico adorno de esta Imagen, quiso, una vez que sale, publicar por las calles su esmero. Doliase de que el Passo, en que se ostenta la veneración el Martes Santo, no fuesse tan vistoso, como devoto; y assi ideó una Comitiva digna de tal Reyna, ajustando al septenario de los Dolores, el que aun entre los Angeles, es de Principes: valiose de su hermana menor, la Escultura, ministrándole como tal, alimentos de Mayorazgo del Dibuxo; con cuya dirección practicó en siete iguales Estatuas el primor, con que el aguijon del Escoplo coge, y escoge la hermosura de muchos cuerpos para uno...⁵³

Es importante destacar que Cayetano otorgó a la escultura el lugar de hermana menor de la pintura, que le proporcionaba a ésta “el mayorazgo” del dibujo, pues la teoría pictórica siempre defendió que el dibujo era la piedra de toque del artista liberal, así como su fundamento científico (naturalismo, perspectiva, canon). Es evidente que el autor había

⁵¹ Existe otro documento posterior a la procesión, de noviembre de 1733, en que se señala nuevamente a Ibarra como mayordomo de la cofradía. Se trata de la venta de unos terrenos baldíos que había legado Manuel de Arellano a su muerte. AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 350r-351v. El documento fue mencionado por Rosa María Uribe. “Aproximación al estudio de los pintores Arellano”, en Cecilia Gutiérrez Arriola y María Consuelo Maquívar. (Coords.) *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: IIE / UNAM, 2004, p. 229.

⁵² Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Breve razón de la idea, estatuas, e inscripciones, que el nobilissimo Arte de la Pintura dispuso, y costeó para adorno, y comitiva al Passo de la milagrosissima Imagen de Nuestra Señora del Socorro su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733.

⁵³ *Ibid.*, f. 2r.

tomado partido a favor de los comitentes de las esculturas, curiosamente pintores, que, pese haber figurado de bulto a los siete arcángeles, querían destacar que su arte era más elevado que el de los entalladores.

Cabrera cuenta, además, que la imagen de la Virgen del Socorro, en realidad una Virgen dolorosa, estaba en el templo de San Juan de la Penitencia:

...donde agraciado aun cuanto mas adolorido su vulto, es iman de la mas tibia devoción. Entre los afectos que arrastra, son los primeros los de los *Professores del noble Arte de la Pintura*, que acostumbrados (como conoció Cicerón) a explorar en sombras, y eminencias mucho que no alcanzan nuestros ojos [...] rastrean en la eminencia del Calvario sus penas, y entre las sombras de sus angustias, su belleza; frecuentando la Sagrada Academia de su Templo, si a copiar en el corazon sus Dolores, a implorar socorro en sus necesidades; que no son pocas, por el escaso premio que alcanzan en estos tiempos estas artes...⁵⁴.

Este párrafo me parece fundamental en el contexto del trabajo de Ibarra, de la posición de los pintores y sus deseos de prestigio, así como de la cercanía de Cabrera con estos artistas. Pareciera que 1733 es una fecha temprana para la designación de los pintores como *profesores*, aunque ya se había usado en el poder que varios de ellos congregados en torno a Nicolás Rodríguez Juárez, hacia 1728, dieron a Clemente del Campo para que tramitara en España, la aceptación real de excluir a los indígenas plebeyos o mulatos de la práctica del arte.⁵⁵ En ese contexto, la designación de profesores del arte pictórico es un poco incierto, pues aunque en 1722 estaban congregados en una academia, en 1728 no queda del todo claro que la petición se hiciera en nombre de academia alguna, aunque se ha supuesto que sí.⁵⁶ Cayetano Cabrera, por su parte, sí ligó la palabra profesor al concepto academia, y aunque por supuesto pudo ser una referencia más literaria que real, no deja de ser significativa, como para distanciarse del gremio tradicional.

Hasta ahora no se tienen documentos que prueben que Ibarra, en 1733, se designara a sí mismo como profesor. Sin embargo, el uso del término profesores para

⁵⁴ Cabrera y Quintero, *Breve razón de la idea...*, *op. cit.*, f.1v. Las cursivas son mías. Cayetano, a continuación, menciona que el “magnífico” culto que tiene la imagen en su templo, con variedad de vestidos, joyas, altar y vidriera y lámpara. También en *Escudo de Armas* Cayetano Cabrera describió el retablo.

⁵⁵ El documento está transcrito en *La libertad del pincel*, *op.cit.*, pp. 399-401. Fue citado antes por Guillermo Tovar de Teresa, como se verá en la siguiente nota.

⁵⁶ Este documento fue mencionado primeramente por Tovar de Teresa, que más tarde señaló que el poder sirvió para que tramitaran ante el rey “...autorización para formalizar sus actividades, prerrogativas y privilegios de dicha academia...”. En el documento no se menciona la palabra academia, lo cual es muy importante en la explicación del por qué fue generado este poder. Guillermo Tovar de Teresa. *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, tomo II G-O, 1996, p. 270.

referir al grupo no debe ser casual, y menos acompañado de la idea de nobleza del arte. La mención de la pintura como un arte noble debió plantearse desde tiempo antes de 1733, pero no se expresó de manera continua. Es muy probable que la búsqueda de reconocimiento de dicho estatus para las artes se intensificara en esos años, por lo que seguramente pareció a los pintores que era importante hacer patente al público de las procesiones, variado y amplio, que ellos tenían la capacidad de desplegar su imagen y exhibirse como patronos y devotos dignificados.

Por la descripción del paso de la Virgen del Socorro, puede adivinarse que los artífices no se proyectaron al exterior como víctimas sociales y pobres necesitados del socorro material de su patrona, como decía Cabrera, sino que, con todo arte, crearon un conjunto bastante complejo y seguramente hermoso. El literato, de cualquier manera, quería llamar la atención sobre el hecho de que los pintores no eran suficientemente reconocidos en su momento, y que seguramente su situación estaba en desventaja, quizá con otros grupos sociales con los que interactuaban los artistas.

Cabrera también destacó, respecto al paso procesional, que la inteligencia con que se hicieron las esculturas, demostró no haber

...mas Italia que la aplicación, ni mas Napoles que el estudio: y con razón; que no es tan leve la facilidad del acierto, que estrive solo en el ayre de aquellos Payses. Apuré en los primores al Natural, en la estrechez de bara, y media, (que es la altitud de las Estatuas) [cerca de 125 cm] cuyas vestiduras por la mayor propiedad, y ayre de los Paños, se sobrepusieron de lienzo, con arte tan extraordinaria, que al libre manoseo, que permitia el fresco el Aparejo,⁵⁷ amistarón las contrariedades de lo seguro y delicado: adornanse galanamente; con sobrepuestos de joyas, galones, y otros adornos, no menos delicados, que vistosos, a esmeros de la imitación.

El autor también señaló que los pedestales de los ángeles eran hermosos, de una vara de latitud y media de diámetro, que se fingieron de “lapis Lazuli”, tan bien hecho, que “pleitea solo, con la realidad el tamaño”. Cada pedestal, al frente, llevaba una tarjeta que en latín, en que se leía el nombre, oficio, e instrumento de la pasión que llevaba cada arcángel, y que fue impresa en el opúsculo.⁵⁸ Destaca, de la narración de Cayetano, la descripción bastante precisa de los seres celestes, cuya vestimenta estaba hecha con telas encoladas para dar mayor naturalismo.⁵⁹

⁵⁷ Se refiere a la técnica de encolado.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Como ya señalé en otro lugar, el impreso de Cayetano está encuadernado con el conjunto de sus propios manuscritos y textos. En su portadilla no se refiere a Cayetano Cabrera como su autor,

La cercanía que Cayetano Cabrera demostró con los pintores, será nuevamente visible en otros hechos, que además parecen poner en evidencia una relación estrecha entre él e Ibarra, lo que hace obligatorio para este trabajo un acercamiento más detallado a su figura. Cayetano Cabrera fue una de las más notables personalidades de la historia de las letras novohispanas de la primera mitad del siglo XVIII. Nació en la ciudad de México en fecha desconocida, quizás entre 1695 y 1698. Tras realizar estudios menores en el Seminario Tridentino de México, en 1717 se matriculó en la Real Universidad de México, donde obtuvo los grados de bachiller en artes y teología. Poco después debió ordenarse sacerdote, al mismo tiempo que comenzaba su carrera literaria bajo el mecenazgo del cabildo de México, para el que escribió en 1723 una relación laudatoria de las nupcias de quien sería el fugaz Luis I de España. A partir de entonces participó en diversos certámenes y academias literarias, y colaboró con composiciones castellanas y latinas en las descripciones impresas de numerosos homenajes fúnebres, vejámenes universitarios, festejos reales y religiosos, etcétera. La llegada en 1732 del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón marcó el comienzo de la etapa más fructífera de su vida, al asociarse a la corte arzobispal y obtener el nombramiento de maestro de pajes del nuevo prelado.⁶⁰

Debió influir en ello el haber realizado el programa, ejecutado por Nicolás Rodríguez Juárez, de la portada erigida por la catedral para la recepción de este prelado, cuyo retrato para la galería de episcopal fue de la mano del mismo pintor. Junto con lo anterior, hay otro aspecto de la vida de Cabrera, hasta hace poco desconocido y no exento de interés en su relación con Ibarra: su posible origen mulato, que habría tratado de ocultar durante toda su vida.⁶¹ ¿Pudo esto influir de alguna manera en su cercanía a Ibarra, quien también disimulaba bajo su condición legal de español un origen semejante? Por ahora no es posible contestar a cabalidad esta pregunta.

pero se sabe que lo fue por la referencia que hizo de él Eguiara. El ejemplar, además, está expurgado, seguramente por el propio Cayetano, pues los nombres tachados de los arcángeles prohibidos al poco tiempo, se sustituyeron por palabras manuscritas que conservan la métrica de los versos.

⁶⁰ Para mayores detalles sobre la carrera de Cayetano Cabrera, véase Paula Mues, *El arte maestra...*, p. 70-71.

⁶¹ Giorgio Antei, *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini, 1698-1755*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008, p. 172, ha publicado fragmentos de una carta escrita por Lorenzo Boturini a Gregorio Mayáns en 1749, en la que hablando del *Escudo de armas de México* de Cabrera, acusa reiteradamente al poeta –uno de los mayores enemigos que el erudito italiano había tenido en México– de ser mulato. Lo anterior podría explicar ciertos problemas de la biografía de Cabrera, como el hecho de que, pese a sus aptitudes intelectuales, no progresara nunca en su carrera eclesiástica.

Cayetano Cabrera, como también ese verá adelante, estuvo cercano a los artífices del pincel en muchas ocasiones. Esta relación debió beneficiar a los pintores por tener en Cayetano, reconocido en los medios de poder, un difusor de sus intereses. De hecho, entre los papeles de Cabrera y Quintero, se guardaron muchos manuscritos que se vinculan directamente con la pintura, ya sea que relacionan las dos artes, o que evidencian la colaboración de la pintura y la poesía. De estos últimos casos he dado cuenta en la mención de algunos de sus muchos arcos triunfales y piras fúnebres ideados por Cabrera, pero apenas he mencionado, en otro lado, los otros casos en donde Cabrera y Quintero mostró tener una predilección por el arte y por sus juegos comparativos entre poesía y pintura.⁶²

Entre otros textos, quisiera destacar algunos manuscritos que parecen apuntar a estas colaboraciones entre las artes narrativas, ciega y muda, que quizá se relacionen con José de Ibarra. Uno de ellos, casi 10 años posterior a la remodelación del paso de la Virgen del Socorro, mencionó directamente a Ibarra calificándolo de como “insigne”, epíteto que aparece en otros documentos imposibles de fechar por ahora, significativos de la relación entre Cayetano Cabrera y la pintura. El manuscrito en el cual se menciona específicamente a Ibarra, presenta unos breves versos que, según se explica ahí mismo, acompañaban a una pintura pequeña sobre vitela que recordaba el arco triunfal planeado por Cabrera y pintado por el artífice de Nueva Galicia, que mandó a hacer el Ayuntamiento en la entrada del Conde de Fuenclara.⁶³ Al parecer estas pequeñas pinturas se regalaron en ocasiones a los gobernantes entrantes, en una suerte de vía para establecer relaciones positivas con ellos.⁶⁴ Se entiende que Ibarra habría hecho tanto las pinturas del arco como la de la vitela, y por ello, aunque en el impreso del arco

⁶² *El Arte Maestra: traducción novohispana...*, op. cit., pp.70-82.

⁶³ *El Arte Maestra: traducción novohispana...*, op. cit., pp. 164-165.

⁶⁴ Cayetano Cabrera fue el poeta de la portada realizada por Nicolás Rodríguez Juárez para la entrada del arzobispo Vizarrón en Catedral, en 1732 (Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, libro 4, ff. 16-18v. y 29r., 30r., 31r., 32r., 39r.,41r.,41v., 44r.,44v). Así mismo Cabrera hizo el plan del arco para la entrada del Duque de la Conquista, también en Catedral, en ese caso con Francisco Martínez. (Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, leg. 6, f. s/n.) Manuscrito e impreso del arco de Vizarrón, están encuadernados con las obras de Cayetano Cabrera, en donde se señala que las poesías y programas son suyos y el autor material no se menciona. Cayetano Cabrera realizó otros programas para arcos y piras funerarias, para el Ayuntamiento, la Catedral y la Inquisición.

Julio Maximino, verdadero, no mencione su nombre, se puede atribuir sin duda al pintor.⁶⁵

[Figura 21]

Al lado de textos como el anterior, entre los papeles de Cabrera está un muy curioso programa para un “Arco Triumphal en la recepción de unos desposados, en su Casa”.⁶⁶ Se trata probablemente de la primera noticia que se tiene acerca de una colaboración entre poesía y pintura para un arco no relacionado con una recepción de un virrey o un jerarca eclesiástico, consistente en este caso en seis lienzos, descritos someramente, con imágenes sobre el tema de Eros y Psiquis, que junto con sus respectivos lemas poéticos conformaban otros tantos emblemas. Es muy posible que uno de los desposados a quienes Cabrera dedicó estos emblemas haya sido también el destinatario de un peculiar poema llamado “La ingenuidad del espejo”, que se conserva también entre los manuscritos de sus obras.⁶⁷ En este caso, el motivo del poema es la reconciliación del escritor con un amigo recién casado, motivo por el que le envía “dos Retratos, el suyo, y de su Esposa, de mano de un insigne Pintor”. Más allá de la identidad del “insigne” pintor, que no es demasiado arriesgado suponer que sería Ibarra, dado el uso del mismo adjetivo en el soneto sobre el arco de Fuenclara y de la relación entre ambos, importa reproducir al menos algunos de los versos, pues representan uno de los mayores elogios que el arte de la pintura, caracterizado como liberal y científico, recibiera en Nueva España. La oratoria, en boca de Cabrera, se confiesa incapaz de retratar adecuadamente el alma de las personas;

No assi quando articula la Pintura,
al veer, no al oir dulce armonia:
de los ojos Cautivos, Escritura;
Libro, que â pocas paginas nos fia
vivas sin alma Fabulas, ê historias:
Carta q[ue] a la memoriael Tiempo embia:

⁶⁵ El arco de entrada para el antecesor de Fuenclara, es decir, el Duque de la Conquista, no fue utilizado pues no quiso entrar en la ciudad. De la documentación se desprende que la Catedral había contratado a Francisco Martínez y a Cayetano Cabrera para hacerlo, y que, al quedarse inutilizado, fue reciclado para la fabricación de la portada para la entrada de Fuenclara. Por cambiar los contenidos, modificar las pinturas y loas, se les volvió a pagar a Cabrera y Martínez. Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, leg. 6, s/f; y Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36, f. 150. Entre los borradores de Cayetano Cabrera están tanto el manuscrito del programa para el Duque de la Conquista, como el impreso de la portada dedicada a Fuenclara, por lo que podría hacerse el cotejo entre ambos y valorar los cambios y adecuaciones para su reuso.

⁶⁶ Cayetano Cabrera y Quintero. Varios emblemas entre Cupido, y Psychis. Borradores de Cabrera, Ms. 26, ff. 236 r.-236 v.

⁶⁷ Borradores de Cabrera, Ms. 26, FR BNM, f. 261r-263v

Panegyrico mudo de las glorias:
recuerdo al distraido entendimiento;
Archivo de proezas transitorias:
De afectos voluntarios alimento:
y por darle cabal preeminencia,
Ciencia, por fin, q[ue] estrecha a su argumento
El cargo y variedad de toda ciencia:
en ella con Figuras, y colores
flores habla, aunq[ue] muda, la Eloquencia:
Naturaleza estudia admira flores
con verlas solo la Philosophia:
El celeste motin de resplandores
regula mas cabal la Astronomia:
y lo q[ue] es mas expressa su conceto
La inaccessible arcana Teologia:
en ella perfecciones de su objeto
corriendo el lienzo, a lo invisible copia
quanto al cuerpo ni en sombra esta sujeto.
Y por mas expression casi se apropia
(bien q[ue] en dulce mentira lisonjera)
lo que solo de Dios es virtud propia;
Pues â su desleida Primavera
De la Nada elevando perpecciones,
(qual si lengua Divina el pincel fuera)
Remeda a la Deidad sus creaciones.
Y si es q[ue] a hacer al hombre en solo imagen
materia alguna, Diosa, presupones
Son, aunq[ue] en bella mezcla se barajen,
Atomos, q[ue] de barro colorido,
por tierra suplan, y por tal se ultrajen.

La identificación de Ibarra como un gran retratista, hecha al final de su vida y ya, hace también del tapatío un candidato para la realización de estos retratos que envió Cayetano Cabrera para sellar nuevamente una amistad que había estado en cuestión. La predilección del poeta por la pintura, a la que llena de elogios, serían así razón importante de la amistad entre Cabrera e Ibarra, que seguramente se extendió a otros pintores. Así, años más tarde, Cabrera dedicaría algunos poemas a la serie de la vida de san Ignacio realizada por Miguel Cabrera.

La relación entre la oratoria, la poesía y la pintura, así como entre Cayetano e Ibarra, se sellaría en la inclusión de los poemas satíricos de José de Ibarra en un libro dedicado a celebrar la conducción del agua potable a Guadalajara por fray Pedro Buzeta, en el que colaboraron Sahagún y Arévalo y Cayetano Cabrera y Quintero, como se profundizará adelante. Así, el poeta hacía versos a la pintura y el pintor hacía poesías, aunque sencillas, en tono satírico para restarles gravedad, pero que demostraban cierto ingenio para la métrica, finalmente parte de su perfil como pintor liberal.

De regreso al relato cronológico del despliegue público de Ibarra, puede decirse que el año de 1733 marcó una suerte de ingreso del pintor en la vida pública de la ciudad de México, de la que no habría ya de retirarse. Esto era cierto, por ejemplo, en lo tocante a su responsabilidad como mayordomo de la Congregación de la Virgen del Socorro, pues es significativo que mucha de la documentación conservada acerca de esa asociación tenga que ver con la labor de Ibarra al frente de ella, en parte por su administración, en parte por sus acciones ligadas a la visualidad de la misma. Un buen manejo económico de la cofradía fue seguramente necesario para la realización de las figuras de los siete arcángeles que desde ese año acompañaron a la Virgen del Socorro en su procesión del Martes Santo, así como para el pago del poeta y la impresión de su texto. Para Ibarra sería de nuevo una forma de destacar entre sus colegas, que reconocerían el liderazgo que el artista ya empezaba a ejercer indiscutiblemente entre ellos, por motivos tan diversos como su propia pericia pictórica, su calidad de hombre devoto y su gran capacidad como administrador.

No es de extrañar que Ibarra recibiera en lo sucesivo importantes encargos pictóricos, notables por la clientela que los patrocinaba y por la publicidad que habían de dar al ejecutante, como el pintor lo supo con toda certeza. En 1734 murió el virrey don Juan de Acuña, marqués de Casafuerte, luego de doce años de gobierno. Al abrirse las órdenes o “pliegos de providencia” donde se le nombraba sucesor para la eventualidad de casos semejantes, apareció en primer lugar el nombre del arzobispo de México, Juan Antonio de Vizarrón. El prelado aceptó y se hizo cargo de inmediato del virreinato, responsabilidad que ejerció hasta 1741. Cuando su predecesor entró en el gobierno, había sido todavía Juan Rodríguez Juárez, como el artífice de mayor prestigio de México, quien había ejecutado sus retratos para las galerías de virreyes del Real Palacio y del ayuntamiento; esta vez, para retratar al arzobispo virrey, la elección recayó casi de forma natural en José de Ibarra. [Figuras 22 y 23] De hecho, Ibarra se convertiría desde entonces en una especie de retratista oficial de Su Excelencia Ilustrísima, porque a él se deben también otros dos retratos de Vizarrón, de cuerpo entero, que se conservan: uno en catedral, procedente del Seminario Tridentino;⁶⁸ y otro en Tepotzotlán, proveniente del antiguo Colegio de Propaganda Fide de San Fernando, que aunque no ostenta firma, es tan similar en factura a los otros que es claramente obra del tapatío. [Figuras 24 y 25] Si

⁶⁸ Recuérdese que el retrato oficial de Vizarrón para la galería de arzobispos del Cabildo había sido ejecutado a su llegada a México por Nicolás Rodríguez Juárez.

se agrega que por entonces su amigo Cayetano Cabrera Quintero se desempeñaba como preceptor de pajes del arzobispo, es de imaginarse que los vínculos del pintor con el prelado se estrecharían aún más, dando lugar a estos encargos. Es de notarse además que Ibarra se sintió lo suficientemente autorizado para firmar el retrato de Vizarrón de la galería del Real Palacio en un lugar tan notorio como el calce del escudo heráldico del prelado. [Figura 26]

Los retratos de Vizarrón acusan una notable búsqueda por el naturalismo, y aunque se parecen, presentan diferencias en la posición de las manos y ubicación de los escudos. La manera de pintar los mofletudos cachetes y las ojeras, incluso añadiendo ciertos toques amarillos, la papada, y la mirada, que no se encuentra con la mirada del espectador, hacen de estos retratos, en especial los de medio cuerpo, obras que sugieren cercanía entre el pintor y su modelo, que no siempre existió en los retratos oficiales de las galerías de palacio y ayuntamiento. [Figura 27] En el retrato que hoy está en Tepetzotlán, los adornos de la cortina, mesa y vidrieras, otorgan mayor lujo al personaje, en concordancia con su formato de cuerpo completo.

Con estas obras, relaciones y acciones públicas, Ibarra debió ganar aun mayor notoriedad, misma que sería reforzada en los años venideros.

III.5. Entre el maestro y el profesor Ibarra: los jesuitas y otros patrocinadores distinguidos

En los años siguientes, trabajos de altos vuelos no solo darían oportunidad a Ibarra de servir de nuevo a clientelas importantes, sino también para hacer una declaración artística de gran relevancia. En 1735 Ibarra fue contratado junto con Francisco Martínez para realizar la decoración pictórica de la hermosa capilla conocida como Relicario de San José en el Colegio jesuita de San Francisco Javier, en Tepetzotlán. [Figura 28] Instalada en un anexo a la capilla de la Santa Casa de Loreto, y al Camarín de la Virgen de esa advocación, la de San José atesoraba, entre otras reliquias, un fragmento del manto del santo patriarca.⁶⁹ El Relicario debe verse como resultado del empeño de los jesuitas por construir un conjunto devocional que recrease la estancia en este mundo de la llamada “trinidad josefina” (Jesús, María y José), que de acuerdo con la creencia devota había vivido en Nazaret en la casita que luego se trasladó por arbitrio angélico hasta Loreto. De

⁶⁹ Mónica Martí, “Relicario de San José” en *Tepetzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, México: Museo Nacional del Virreinato/ Sociedad de amigos del Museo Nacional del Virreinato / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 155-162.

ese modo, la Sagrada Familia se manifestaba en Tepotzotlán en torno a la réplica de la Santa Casa: Jesús, en la iglesia de su Compañía; María, en su camarín; y José, en la capilla que contenía sus reliquias.

Los jesuitas parecen haber buscado que ilustres benefactores costearan, cada uno, una parte de la decoración del Relicario; de ello queda constancia al menos en el caso de los lienzos que se fabricaron ex profeso para la capilla, donde se les retrató acompañando escenas sacras. Así, Francisco Martínez pintó el *Tránsito de San José* a devoción de Jacinto García de Rojas, ilustre alumno del Colegio de San Ildefonso que volverá a mencionarse adelante, y de Francisco Ruiz de Castañeda, miembro de una notoria familia de comerciantes y hacendados. Por su parte, Ibarra realizó dos lienzos: el *Regreso de Egipto*, y el *Patrocinio de San José*, a expensas, respectivamente de Manuel de la Canal, regidor de la ciudad de México, que por entonces mudaba su residencia y negocios a San Miguel el Grande; y de Diego Ruiz Aragonés, escribano mayor de Real Hacienda en la Real Caja de México.

Parece probable que Ibarra, por su ya reconocida pericia, haya sido solicitado por dichos patrocinadores para la ejecución de estos temas, que podrían considerarse los más importantes de los allí representados: así, al fondo del *Regreso* aparece la Santa Casa de Nazaret, motivo de la construcción de todo el conjunto anexo a la iglesia de Tepotzotlán, y una devoción que Manuel de la Canal contribuiría a fincar en San Miguel el Grande, junto con la de la Virgen de Loreto. [Figura 29] La escena principal, la sagrada familia, está tomada de uno de los grabados de Rubens de este tema, aunque Ibarra lo invirtió y modificó un poco la actitud y posturas, haciendo que José realmente mire al Niño y éste enfatice la dirección que marca su padre, en vez de dar la mano a su madre. [Figura 30] Los pequeños cambios están encaminados a hacer a José más protagonista, de acuerdo con el espacio de su capilla.

Una vez más el colorido de Ibarra, azules, rosas, rojos y tierras, ha sido utilizado de forma apacible. Los fondos paisajísticos se difuminan suavemente dejando ver la poca importancia que en ellos daba a la línea, proporcionado una sensación de profundidad sólo dependiente de los matices. Los personajes sagrados, con una belleza totalmente serena, contrastan con el gran naturalismo del retratado, Manuel de la Canal. [Figuras 31 y 32] La capacidad de Ibarra como retratista es evidente en esta figura casi de busto, que mira al espectador mientras que con una mano alude a la cartela con su nombre y con la otra se señala orgulloso de su patrocinio artístico. Los rasgos individualizados son

evidentes: la frente ancha, las cejas pobladas, la nariz irregular, los ojos grandes, con bolsas y desafiantes, la sombra de la barba a punto de asomar. Incluso pareciera haber retratado alguna marca rojiza en la piel. La elección del formato de medio cuerpo en frente a una escena religiosa que se desarrolla de manera totalmente independiente al retratado no es usual, aunque es de notarse que Francisco Martínez retratará a su patrono de manera parecida, pero mostrando el torso completo.

Por su parte, el *Patrocinio de san José*, en un lugar prominente del relicario por hacer contrapeso al altar, se relaciona nada menos que al estreno formal de la propia capilla, que tendría lugar algún tiempo después de pintada la obra, el 27 de abril de 1738, día del Patrocinio de San José.⁷⁰ [Figura 33] El lienzo demuestra que Ibarra había alcanzado pericia en la representación de figuras de gran tamaño. San José, al centro y vestido de blanco con adornos dorados, mira de frente al espectador mientras es coronado por Jesús y María acompañados de Miguel y Gabriel respectivamente, y avalados por Dios Padre que preside la escena. El Espíritu Santo está sobre el pecho de José, y sus alas coinciden con los bordes del gran manto que sostienen otros angelillos, quizá en alusión a la reliquia del manto del santo que se guardaba en esa misma capilla. Las figuras celestiales, protegen a dos grupos de personajes.

El Sol, del lado de Cristo; y la Luna, del mismo que María, deben considerarse parte de un programa simbólico emblemático. Los astros, a los pies de san José, quizá enfatizan una interpretación política que apenas parece vislumbrarse y deberá ser estudiada. Sol, Luna, y estrellas, comúnmente aparecen aludiendo a Dios o las virtudes morales, sin embargo, también son emblemas ligados a los reyes, en particular el Sol.⁷¹ San José, en este caso, está sentado en un trono, recibiendo la corona del mismísimo Dios Padre, acompañado de María, reina de los ángeles, y Cristo. El Espíritu Santo en su pecho, que desde ahí irradia luz, parece enfatizar la pureza de José y su “real patronato”. A sus pies se hincan autoridades de la religión y de la monarquía: el papa y el rey, acompañados de representantes locales de los dos ámbitos, y del comitente del cuadro, que está en contraparte de los jesuitas del colegio. Así, el patrono de la Nueva España alcanza en esta imagen mayor amplitud, fungiendo como verdadero centro, o “patrono universal”,⁷² mediador entre los hombres y el emperio.

⁷⁰ Así lo reporta la *Gazeta*, vol. 3, p. 107, núm. 126, mayo de 1738.

⁷¹ Víctor Mínguez. *Los reyes solares*, Castellón: Universitat Jaume I, 2001, pp. 111-112.

⁷² Martí, *op.cit.*, p. 162.

Los colores que resaltan más son los azules y rojos, que además coinciden con la decoración en yeso del recinto, logrando una gran armonía entre el lienzo y los techos. En varias secciones de la obra, como la luna y el sol a los pies del tono del santo, o las luces en el manto, se ve la manera en la que Ibarra aplicaba toques de color directamente sobre el lienzo para mezclar parte de ellos directamente ahí, o para generar luces. Las figuras, nuevamente con una belleza serena, que les da un aire unificador que las hace similares ente ellas, no son, sin embargo, muestra de la utilización de una receta inamovible, como a veces se ha dicho. [Figura 34] Si se concentra la mirada en el rostro de Jesús, por ejemplo, es posible percatarse de que las proporciones de la nariz, boca y la forma y tamaño de la barbillas, cambiaron desde su representación en *Jesús en el jardín del amor*, para volverse menos idealizadas. Aunque quizá en parte el cambio se deba a que Jesús está más girado que el de la obra monjil, el rostro de José, de frente totalmente, también deja ver características un tanto distintas a aquella forma de pintar caras celestes. Aquí los ojos del santo son más alargados, la nariz un poco más ancha, los labios mucho más delgados y menos rojos; y la cara es menos ovalada y más ancha. La jovial y sonriente cara de María transmite una sensación relajada, quizá enfatizada por su cabello un poco suelto, como si se escaparan algunos cabellos del peinado que los tiene sujetos. El Dios Padre será uno de los varios pintados por Ibarra, que deja ver su afabilidad pese a su ceño un poco fruncido.

Del lado de Jesús están los representantes de la Iglesia y los jesuitas, mientras que del de María, los personajes civiles y el patrono del cuadro. De manera pertinente, el patrono Ruiz de Aragonés, en tanto que oficial de la Hacienda Real, se retrata detrás del monarca junto con los demás dignatarios seculares que se acogen a la protección del santo, del lado opuesto de donde lo hacen los de la Iglesia, incluidos los jesuitas de la provincia mexicana. [Figuras 35 y 36] Una vez más los retratos presentan una gran calidad, y existen diferencias con los de personajes desconocidos y lejanos, como el rey, o el papa, que ni siquiera se intentó parecer a Clemente XII (en funciones hacia 1735), y los de personajes que evidentemente trató Ibarra, como el patrono, pues son de gran naturalismo.

Resulta de enorme importancia la cercanía que Ibarra lograba con estos especiales patrocinadores, que además de su satisfacción con la ejecución de las escenas sacras que se le habían encargado, podrían recomendarlo sin reservas como un retratista de primera fila. Al respecto, basta con comparar los soberbios retratos de Canal

y Aragonés realizados por Ibarra, con los personajes retratados por Martínez, para percatarse de que en esa línea nadie podía superar en ese momento al pintor de Guadalajara. Tampoco puede echarse en saco roto la relación que el artista parece haber establecido aquí con la Compañía de Jesús, que en implícito reconocimiento a su talento permitió al pintor hacer una declaración personal y tan visible de su credo artístico como la de la firma del *Patrocinio de San José*: “El maestro José de Ybarra en estas tablas con su pincel se ejercitaba”,⁷³ al amparo nada menos que del celestial manto josefino, y de los faldones de las casacas y sotanas de los poderes de este mundo. Llama la atención que en este caso la obra del pintor de Guadalajara se presente como la de mayor importancia, pese a la cercanía enorme que existía entre Martínez y los jesuitas, como ha estudiado Luisa Elena Alcalá.⁷⁴ Quizá los patrocinadores particulares influyeron en la elección de los pinceles que adornaron la capilla.

En lo inmediatamente sucesivo, Ibarra continuaría con la tendencia de ampliar el círculo e importancia social de su clientela. Es por ello muy probable que fuera autor de dos cuadros que hoy se tienen como anónimos, pero que en mi opinión son muestras claras de su fino pincel y su vocación de retratista. Se trata del *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta ante la Virgen de Aránzazu* y del retrato individual de *Francisco de Fagoaga*, cabeza de la familia, el primer cuadro en una colección particular y el segundo en el Castillo de Chapultepec. [Figuras 37 y 38]

El retrato de la familia es sin duda uno de los más tempranos que se han conservado del género de retrato colectivo en su vertiente familiar, y también uno de los más hermosos, por lo que varios autores han hablado del cuadro, destacando siempre la fineza de su factura. Como ha señalado Gustavo Curiel, la pintura debió realizarse entre 1734 y 1736, pues el último hijo del matrimonio nació en 1730 y aparenta alrededor de 5 años en el cuadro, mientras que el padre de la familia murió en 1736.⁷⁵ Francisco de Fagoaga fue el fundador de una de las más poderosas e influyentes familias del México del siglo XVIII, y aún de parte del siglo XIX. Originario del valle de Oyarzun en Guipúzcoa, Fagoaga hizo su fortuna en el comercio y en el crédito, especialmente canalizado a la

⁷³ En su original: *Mag.^r Josep de Ybarra in his penicillio tabu /lis proludebat*. La otra firma dice: *Josephus ab Ibarra fac^t anno Dm 1735*.

⁷⁴ Luisa Elena Alcalá. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, en *Anales del Museo de América*, No. 7, 1999, pp. 175-187.

⁷⁵ Gustavo Curiel. “Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta”, en Revista electrónica Imágenes del IIE, Marzo de 2008, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel03.html.

minería. Poseyó uno de los más importantes bancos de plata de la capital durante la primera mitad del siglo XVIII, compró a la Corona el oficio de Apartador general de la Casa de Moneda, y entre otros muchas posiciones destacadas ocupó las de cónsul y prior del Real Tribunal del Consulado de México.⁷⁶

El cuadro, como señala Curiel, representa a la familia dividiendo a sus integrantes por género, al centro los padres. Además, se puede entrever una jerarquización de los personajes, así como un gran naturalismo en la mayoría de ellos.⁷⁷ Los padres, respecto a la profundidad de los grupos, aparecen al borde de la escena, desarrollada en el oratorio familiar y resuelta por medio de un trampantojo que incluye un escalón sobre el que se ubican los pies del padre y el hijo menor, así como el vestido de la madre y los flecos de una alcatifa.⁷⁸ Además al centro, se ubica un espacio enmarcado donde quizá iría una inscripción.⁷⁹ En medio de la escena se luce un cuadro de la Virgen de Aránzazu, enmarcado en plata labrada, motivo de la unión familiar y devoción regional de los vascos, así como de poder identitario de congregación. Las paredes del oratorio están recubiertas de damascos de seda encarnada, trabajadas en distintos tonos de rojos con pinceladas muy suaves y menudas.⁸⁰ El rojo da el tono unificador de toda la escena, mientras que en los trajes individuales, realizados también con gran precisión, se añadieron otros coloridos. El cuadro presenta un buen uso de la perspectiva y volumen, y una gran capacidad de introducir a los personajes por medio de las manos, las miradas y las distintas alturas de las cabezas. El pintor incluso cuidó detalles de lógica interna de la representación como la flama de la vela del lado masculino, que se mueve en dirección contraria a la puerta de acceso al oratorio, por donde entraría una ráfaga de viento.

⁷⁶ Laura Pérez Rosales. *Familia, poder, riqueza y subversión: los Fagoaga novohispanos 1730-1830*, México: Universidad Iberoamericana / Departamento de Historia/ Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 2003, pp. 17-35.

⁷⁷ Puede ser que una de las hijas hubiera muerto antes de la realización de la pintura.

⁷⁸ Generalmente la proyección al frente de los pies de los personajes marcaban la jerarquía de los mismos, por lo que llama la atención que el padre deje ver su zapato hacia el frente, y el hijo menor esté casi a la misma altura, como si tuviera ya marcado un destino prominente pese a su corta edad.

⁷⁹ Ibarra recurrió múltiples ocasiones a enmarcamientos muy parecidos a éste. Véase, por ejemplo, el *Retrato de José Fernández Palos*, hoy en catedral; el de los corregidores de Zacatecas ante san José, en el Museo de Guadalupe, Zacatecas; o la *Mater Intemerata* del Museo de América, entre otros.

⁸⁰ El pintor tapatío representó, de forma similar, el frontal de altar en el retrato de Pablo Matos para el Colegio de las Rosas, en Valladolid.

Ya que la calidad de la representación de las caras de los personajes está en plena consonancia con los patronos del Relicario de San José pintados por Ibarra más o menos de la misma época, y no había otro retratista con semejantes facultades en su momento, parece lógico pensar en el pintor mulato como su autor. Pero además otros elementos pictóricos, como lenguaje de manos, profundidad, capacidad de detalle y naturalismo, eran ya parte integral del estilo personal del artífice, por lo que en mi opinión es aún más probable que ésta fuera una obra salida de su pincel.

El retrato individual de Francisco de Fagoaga tiene mucha similitud con el rostro y detalles de éste colectivo. De cuerpo completo recorta la figura del personaje sobre un cortinaje verde-azulado, gama de color quizá elegida para contrastar el tono rojizo del traje. Se deja ver al fondo, como en el retrato del Duque de Linares de Juan Rodríguez Juárez, una ventana grisácea con pequeños vidrios biselados, también presentes en el cuadro de Vizarrón en el Museo del Virreinato. El personaje, frente a una mesa adornada con borlas, sobre la que descansa un libro, dos papelillos, un tintero, sello y laca, ligan quizá al retratado a su puesto del consulado. Como todo caballero que despacha, Fagoaga se ha quitado el guante de la mano con la que saluda, y lo lleva en la otra. La desnuda se mueve graciosamente para señalar su insignia de Caballero de Santiago, quizá recientemente concedida.⁸¹ Es, en fin, un retrato de alta eficacia y belleza, que quizá le abrió las puertas a su autor para otros de mayor complejidad, como el familiar. En ambos retratos el colorido elegido se liga con los colores del blasón de los Fagoaga, rojo (gules) y dorado, por lo que, de manera sutil como Ibarra sabía hacer, el mensaje implícito del cuadro, la nobleza del apellido, se hacía también explícito con las otras formas de su ostentación.

En 1737, el tapatío firmó una copia pictórica del Señor de Santa Teresa, la segunda firmada en orden cronológico de las cinco que encontré que realizó de esta imagen, y en mi opinión una de las más hermosas, de cuya devoción ya se ha hablado atrás. [Figura 39] En este caso, el comitente era el magistrado Ambrosio Tomás de Santaella y Melgarejo, criollo de La Habana, que había servido un largo período en la Audiencia de Guatemala en una plaza de oidor adquirida por compra en España, para luego pasar en 1723 a la Audiencia de México a servir como fiscal de lo criminal, y desde

⁸¹ Gustavo Curiel señala que fue otorgada en 1734. La cartela del retrato parece haberse repintado para volverlo un retrato funerario, y colocarlo sobre el sepulcro de Fagoaga en la iglesia de los carmelitas de México.

1733, como fiscal de lo civil.⁸² De acuerdo con la cartela, el lienzo fue tocado “a las cinco llagas” del crucifijo original el 5 de agosto de 1737, por mano del capellán del convento de las carmelitas descalzas en donde se veneraba, y en presencia del propio Melgarejo. Una vez más, se trata de un encargo importante por lo que dice acerca del aprecio que lograba el trabajo de Ibarra, y en la consolidación de una influyente clientela para su obra. No sólo lograba el artífice el honor de que su retrato del Cristo de Ixmiquilpan fuera considerado digno de tocarse al milagroso original, sino que de nuevo, quizás a solicitud del patrono, la firma del pintor quedaba prominentemente expuesta, al integrarse dentro de la redacción de la cartela que informaba que la copia se había sacado a devoción del fiscal “por el Mro. Ibarra”.

Llama la atención que el Cristo de Santa Teresa no sea exactamente igual al pintado anteriormente, pues la inclinación de la cara, los ojos, y la boca, difieren entre ambos, como también un tanto de los otros que creó. En este caso, sus ojos, solo entreabiertos, como su boca, se pintaron con la misma delicadeza del *Ecce Homo* hoy en Querétaro, así como las gotas de sangre que parecen rociar con delicadeza pero dramáticamente su blanco pecho o escurren pesada, aunque sutilmente, desde sus llagas. La misma finura del pincel pequeño, realizó con todo detalle las perlas del paño, sus remates dorados, los brillos de los florones de metal y delineó las reliquias y ceras de agnus detrás de él. Hasta ahora no he podido relacionar algún grabado con la pintura, que me lleve a pensar que Ibarra copiara de ahí su obra o cualquiera de las versiones que pintó de la escultura, y por otro lado, sí es factible que conociera la capilla en la que estaba el original Cristo, pues no hay que olvidar que hasta se casó en el templo carmelita. En mi opinión el artífice realizó sus piezas viendo directamente la efigie, y más en el caso de pintar una obra que hasta se tocaría a las yagas del original.

Al año siguiente, Melgarejo fue promovido finalmente a una plaza de oidor en la Audiencia de México, y su contento con el trabajo de Ibarra, traducido en una posible recomendación para el artista entre sus colegas del tribunal, explicaría el que pocos años después la misma Audiencia lo requiriese para un encargo del que se hablará más tarde.

A esta misma época pertenece el conjunto de láminas con escenas bíblicas de las mujeres del evangelio, una vez congregadas en la Colección Buch y ahora en dos o tres colecciones particulares. Las obras, pintadas sobre lámina en pequeño formato, son de

⁸² Mark A. Burkholder y D. S. Chandler, *Biographical Dictionary of Audiencia Ministers in the Americas, 1687-1821*, Nueva York, Greenwood, 1982, p. 315.

una enorme delicadeza y expresividad, por lo que me parece pertinente, aunque no se sepa para quien las hizo, ser recordadas aquí, pues es probable que fuera encargadas por algún particular para su capilla. En estas piezas la expresividad de cada figura, en plena concordancia con el episodio bíblico que narran, es totalmente refinada, y, por supuesto, ligada a la teoría de Le Brun. Quizá estén tomadas de alguna o algunas estampas, pues por lo menos una de ellas recuerda una pintura de Jan Jouvenet (1644-1717), autor francés y cercano a la estética de Le Brun, que parece la fuente para la lámina de Ibarra.

El remate de esta etapa de consolidación de prestigio artístico y clientelas fue, sin duda, uno de los más célebres conjuntos de obras de cuantos Ibarra ejecutó, hoy paradójicamente desaparecido, pero que aún a mediados del siglo XIX, cuando José Bernardo Couto escribía su *Diálogo*, cimentaba la fama del tapatío entre la posteridad. En marzo de 1740, luego de varios años de obras, se inauguró con pública solemnidad la remodelación del Colegio de San Ildefonso de México. De acuerdo con el *Mercurio de México*, el 19 de marzo se habían estrenado tanto la fachada del inmueble hacia la calle de San Ildefonso como su capilla doméstica. Solo tres días después, el 22 de marzo, los festejos prosiguieron con la inauguración del nuevo salón general del Colegio jesuita, mediante un acto literario al que acudió en persona el arzobispo virrey don Juan Antonio de Vizarrón.⁸³ Quienes asistieron al acto pudieron no solo contemplar el júbilo de los estudiantes ildefonsinos participantes en él, sino también deleitarse con la vista de los dos grandes lienzos que Ibarra había pintado para las testeras del aula. Según lo que puede colegirse de la descripción de Couto y otros testimonios, el programa pictórico tenía un carácter eminentemente didáctico, dirigido a los colegiales como naturales usuarios de ese espacio.⁸⁴ En una de las escenas, el Padre Eterno presidía la manifestación de san José y de dos santos mártires, San Juan Nepomuceno, protector de la buena fama y abogado contra la calumnia, y San Josafat Arzobispo, de quien se decía que se había declarado enemigo de los enemigos de los jesuitas; en conjunto, formaban una apología visual de la Compañía y de su triunfo sobre sus émulos. En la otra testera del salón de actos del colegio, dentro de un trampantojo arquitectónico, podía verse a san Luis Gonzaga, el virginal novicio jesuita, patrono de los estudios y de los estudiantes de los colegios ignacianos, adorando a la Virgen y al Niño entre otros santos.

⁸³ *Mercurio de México* de los meses de abril de 1740, 1741, y 1742, Núm. 148, Vol. III, pp. 228-229.

⁸⁴ Couto, *op.cit.*, pp. 106-107.

Jaime Cuadriello ha identificado, por suerte, dos pequeñas láminas que con gran probabilidad fueron los bocetos preparatorios de los lienzos dedicados a los santos Juan Nepomuceno y Josafat.⁸⁵ [Figuras 40 y 41] La utilización de Ibarra de bocetos en pequeño ha sido ya probada por el hallazgo del dibujo preparatorio para el frontispicio del *Escudo de Armas*, pero además se conservan otras obras sobre lámina, tanto de Ibarra como de otros pintores, que fungieron al mismo tiempo como cuadros preparatorios (en tanto su composición y figuras principales), y como obras terminadas ligadas a sus patrocinadores o destinatarios, pues son piezas que recuerdan o conmemoran obras mayores de carácter público.⁸⁶

Tal como Couto señaló, los santos en las láminas están muertos, en un primer plano, mientras que en la lejanía se ven escenas ligadas a sus martirios. Los dos santos fueron martirizados y tirados al río, y sus cuerpos rescatados por intercesión divina como se ve en las obras, elección iconográfica singular para el recinto. En ambas láminas se reconoce el oficio de Ibarra, el cuidado para los detalles, el manejo de los matices para dar la sensación de lejanía, la expresividad las figuras.

Es muy probable que al mismo tiempo que este desaparecido ciclo, Ibarra haya realizado, también para el salón general, varios retratos de colegiales jesuitas destacados, como los que aún pueden verse en el llamado Generalito. En particular existe uno que por su factura y excelente calidad considero como muy probable obra suya: el del Dr. Jacinto García de Rojas, quien había vestido la llamada “beca real” en San Ildefonso, y al que se mencionó más arriba como uno de los donantes del *Tránsito de San José* pintado por Francisco Martínez para el Relicario de San José en Tepotzotlán. [Figuras 42 y 43]

García de Rojas, miembro de una familia de terratenientes criollos de San Luis Potosí, no solo había tenido una carrera académica ejemplar, sino que había protagonizado recientemente una zacapela entre los jesuitas y la Universidad por la pretensión de los primeros de que la cátedra del Maestro de las Sentencias, Pedro Lombardo, de la que Rojas fue el primer profesor, fuera de asistencia obligatoria para

⁸⁵ Cuadriello, *Jornadas del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2008.

⁸⁶ Me refiero a algunos casos conocidos: las dos láminas de Juan Rodríguez Juárez de las pinturas del altar de los Reyes de Catedral, terminadas, pero previas al diseño del retablo; las vitelas o cuadros de arcos triunfales en recuerdo de arcos públicos (el citado de Ibarra y el del Marqués de las Amarillas atribuido a Magón), y algunas pinturas sobre lámina, como las ocho de Ibarra conservadas en el Munal con escenas de las vidas de María y Jesús.

todos los estudiantes de teología.⁸⁷ En el pleito subsecuente el Consejo de Indias sentenció dando la razón a la Universidad en su negativa a la obligatoriedad del curso, pero ratificando a los jesuitas en su derecho, que también había sido cuestionado por el claustro universitario, de nombrar en lo sucesivo al catedrático titular. La obra atribuida a Ibarra venía así a reforzar el mensaje triunfalista de la Compañía, especialmente dedicado a los jóvenes que, aún sin vestir la sotana jesuita, se mantendrían fieles durante toda su vida al legado académico y espiritual que habían recibido en San Ildefonso. La contribución de Ibarra resulta aún más notoria por el paradójico hecho de que en 1739, un año antes de la inauguración del salón general ildefonsino, el artífice había ejecutado para la Universidad un retrato de don Juan de Palafox y Mendoza, el declarado estandarte del antijesuitismo, a cuya actividad reformadora a mediados del siglo XVII se debieron los estatutos que rigieron el funcionamiento del Estudio mexicano durante el resto de la época colonial. [Figura 44]

La efigie de Jacinto de Rojas, retrata, tanto por facciones, como por actitud, a un personaje seguro y profundo, que escribe, seguramente, su libro de la cátedra disputada. El retrato da mayor peso a la sabiduría del personaje que a sus antecedentes sociales, pues, aunque aparecen los elementos como escudo familiar y cortina, no se destacan en la composición. Además del rostro, parte importante de la atención está dedicada a su atuendo, resaltando la beca, y a los elementos en la mesa, libro y papeles que redacta en ese momento, entre los que está el bonete doctoral que lo liga a la Universidad. El retrato de Palafox, por su parte, pareciera menos íntimo, pero no por ello absolutamente rígido. Con anterioridad Ibarra ya había retratado al personaje en la Catedral poblana entre los canónigos del coro, solucionando ahí seguramente la elección del modelo para su obra. Con esta pintura, de cuerpo completo, Ibarra también demostró que podía acometer correctamente el retrato de un personaje que sólo conocía por otros retratos.

Con las obras para los jesuitas y otros patronos distinguidos, Ibarra lograba quizá poco a poco el reconocimiento que buscaba dentro de su sociedad, abarcando ya una gama amplia e importante de patrocinadores.

⁸⁷ Ver: Aurelio de los Reyes. *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia*, México: UNAM/ IIE/ El Colegio de México, 2002, pp. 76-78; *Reales cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México de 1551 a 1816*, Versión paleográfica, introducción, advertencia y notas por John Tate Lanning, estudio preliminar por Rafael Heliodoro Valle, México: Imprenta Universitaria, 1946, pp. 153 y ss.

Por las mismas fechas, aunque hoy el año se encuentre borrado, el pintor de Guadalajara realizó un enorme cuadro que se encuentra mutilado, probablemente de tema mariano, y del cual hablaré adelante. Se trata del cuadro titulado por algunos como *Defensa de la Inmaculada*, en el Museo Regional de Querétaro. Su tamaño y la calidad de composición que aún puede reconocerse pese a su estado fragmentario, indican que el artífice estaba en pleno dominio de su técnica, y la complejidad de su temática, que tenía conocimientos para desarrollarlo.

III.6. Patrocinio vicerreal

En 1740 una década se cerraba y otra se abría, trayendo novedades en la situación general del reino, y en la proyección social de la labor artística de José de Ibarra. Nueva España no podía desligarse del ambiente bélico que a ambas orillas del Atlántico amenazaba al imperio español, luego de la declaración de guerra contra la Gran Bretaña a finales de 1739, conflicto que duraría hasta 1748. Preocupada por la seguridad de su posesión más preciada, la Corona envió finalmente a México un sustituto formal que concluyera el largo virreinato interino del arzobispo Vizarrón, en la persona de Pedro de Castro Figueroa, duque de la Conquista.

Ibarra fue una vez más el encargado de realizar las efigies oficiales del nuevo gobernante para el Palacio y las casas del cabildo, lo que no resultaba sorprendente a la vista de que no había entonces mejor retratista que él en México. [Figuras 45 y 46] El artífice siguió el formato establecido desde antaño para los cuadros de dichas galerías, pero, como ya empezaba a ser costumbre, modificó un poco la posición del retratado y utilizó un rico colorido para su atuendo. Fue muy notable la manera en que el tapatío firmó estos retratos: en un papelillo que el virrey sostiene en la mano, Ibarra se dirige al gobernante, como si se tratara de un memorial, presentándose como “don Joseph de Ibarra, profesor del arte de la pintura”. Que Ibarra se consideraba para entonces en un momento especial de su carrera, en el que la definición pública de la liberalidad del arte pictórico era esencial, queda suficientemente claro por el hecho de que repitió esta manera de firmar cuando, luego del fallecimiento del duque de la Conquista en 1741 y su sustitución temporal en el gobierno por la Audiencia, se le solicitó pintar un retrato del oidor Pedro Malo de Villavicencio, su decano y presidente, encargado de encabezar la administración durante el referido interinato. [Figura 47]

Los retratos de Pedro de Castro, son muy parecidos entre sí.⁸⁸ El pintor sólo varió la posición del brazo bajo el que está el sombrero, haciendo que en el caso del retrato de Palacio, la mano quede sobre la cartela, mientras que en la obra del Ayuntamiento, la mano invade el espacio del texto. Los retratos son bastante consecuentes con los demás vistos aquí, con atención a los detalles singulares, en este caso por ejemplo, la forma larga, delgada y puntiaguda de la nariz; el ceño marcado, los ojos un poco caídos, y los labios delgados.

El caso del cuadro de Pedro Malo sea quizá más interesante. El hecho de no haberse destinado a las galerías de virreyes, le dio libertad al comitente y al artista, de utilizar el formato de cuerpo completo para acometer el retrato, que en dichas salas de retratos de ambas sedes estaba restringido a los retratos reales. Quizá Pedro Malo colgó el suyo en otra habitación de Palacio, pero se cuidó bien de que Ibarra dejara patente uno de sus atributos temporales, por eso el reloj sobre la mesa: la vara de mando que cuelga de la mano en la que lleva el papelillo, ligado a la recepción de asuntos del gobierno. En esta obra, con más evidencia, Ibarra mostró su capacidad para singularizar al personaje, por lo que su rigurosidad y fortaleza quedan patentes en el gesto, vestimenta y el porte. El pintor no simuló en lo absoluto una de las marcas propias de su rostro, la verruga grande y rojiza que es muy notable, y que quizá hubiera podido esconder retratando al presidente de la audiencia volteando hacia el otro lado. [Figura 48] Así, su nariz curva, su rostro enjuto marcando los huesos en su cara, y su mirada recia, fueron igualmente retratados por el artífice. La sobriedad del personaje, en especial de su vestimenta, fue contrastada con la colorida cortina, llena de detalles conformados por una gran soltura plástica, que mezcla pinceladas precisas con otras sueltas, colores mezclados en paleta, y de forma directa en el lienzo. La mesa, marmoleada y engalanada con telas, también da color y unidad a toda la decoración.

La modalidad de firma de estas últimas obras, y debe suponerse, su mensaje implícito, se repitieron nuevamente cuando la Audiencia fue sustituida a finales de 1742 en el gobierno por Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara. Como se recordará, Ibarra hizo las pinturas del arco costado por el ayuntamiento para la recepción de este virrey, sobre un programa alegórico ideado por su amigo, el poeta Cayetano Cabrera

⁸⁸ Me llama la atención que la portada de entrada del personaje fuera pintada por Francisco Martínez, y aún así los dos retratos del virrey fueran de Ibarra. Ignoro si el arco del Ayuntamiento fuera obra del tapatío.

Quintero.⁸⁹ [Figuras 49 y 50] Los retratos de Fuenclara son un poco más rígidos que los anteriores que se han visto. El detalle, en su mayoría, ha caído en la ya muy profusa decoración de las telas, primavera en el chaleco, terciopelo con encajes en la casaca, y tricornio, además del complejo collar con el toisón de oro que lleva al cuello el personaje y otro, más corto, pero igual de adornado, de la orden de san Genaro. Sin dejar de acusar naturalismo en las facciones, se nota quizá una distancia mayor entre el virrey y el pintor, aunque Ibarra también plasmó aquí su firma en el papelillo. El retrato del Ayuntamiento está sumamente repintado, y quizá por ello muestre la mano izquierda en una posición inútil, con los dedos un tanto recogidos, en lugar de señalar su cartela.⁹⁰ En cualquier caso, esta pareja de retratos sería la menos diferenciada de los tres virreyes a los que retrató el pintor.

Sin embargo, haber realizado los retratos de los últimos tres virreyes, lo ponía a la altura de artífices como Juan Rodríguez Juárez, o lo igualaría con los siguientes artífices que tuvieron semejante honor. Este contacto entre el retratado y el retratista, en el caso de los virreyes, debió ser fundamental para el pleno reconocimiento de los artífices.

III.7. Otra vez los intelectuales

Quizá todos estas actuaciones de Ibarra lo llevaron nuevamente a relacionarse de forma directa con intelectuales, entre los que estaría otra vez Cayetano Cabrera y Quintero de manera destacada. Hay que recordar que en estos casos, las sociedades entre ellos tenían ganancias dobles, pues cada uno, intelectual y pintor, era celebrado de distintas formas. Sin embargo, el gusto de personajes como Cayetano por la pintura, le daría a Ibarra una presencia importante entre los escuchas y lectores del orador poeta.

Quizá por los años de 1740 se fraguó otro proyecto en que Ibarra y Cayetano trabajaron, aunque de forma independiente, seguramente en consonancia. En este caso, además, también estuvo involucrado el redactor del *Mercurio de México*, Juan Francisco

⁸⁹ Una vez más la portada de la catedral fue pintada por Martínez, pues se reutilizó la obra del duque de la Conquista que decidió no entrar públicamente aunque estuvieran ya realizados los monumentos efímeros. En las actas de cabildo se cuenta cómo Cayetano Cabrera y Martínez, reutilizaron los materiales, pero los ajustaron a la nueva historia, por lo que recibieron un pago, pero menor al que hubieran tenido de haberlos hecho nuevos.

⁹⁰ Evidentemente también la cortina del retrato está modificada, así como toda la cartela y parte del traje. Desgraciadamente parece que fue un “restaurador” el encargado de intervenir en casi todos los lienzos del Antiguo Ayuntamiento, por lo que desconozco si podrían recuperarse los trazos originales.

Sahagún y Arévalo. Se trata de la publicación de *Acción gratulatoria a fray Pedro Buzeta*, escrita por Lucas de las Casas, en la que Sahagún y Cabrera escribieron pareceres, e Ibarra un par de poemas que finalizan el homenaje al introductor del agua en la ciudad de Guadalajara. La inclusión de Ibarra en la publicación no es de fácil explicación, pero debe haberse relacionado con su amigo Cayetano Cabrera.

Estos poemas satíricos, dedicados al agua negra, esclava desterrada, y al agua clara, la nueva que entraba en la ciudad, parecen haber sido un divertimento en la carrera de Ibarra, pero le aseguraron una referencia en la obra de Beristáin y Souza, quien reprodujo uno de los dos poemas. De forma curiosa la referencia al agua negra está relacionada con la esclavitud y el desprecio que se le tenía a dicho color de piel, mismo que Ibarra habría dejado en su natal Guadalajara para desaparecer en el momento en que se acercó en la ciudad de México y cambió de morisco a español. Independientemente de su poca trascendencia como literato, con sus poemas Ibarra mostraba a todos que era un pintor erudito, capaz de componer, aunque chuscamente, en la inmaterialidad de la palabra.

La relación entre el pintor mulato blanqueado y Cabrera, parece haber sido más estrecha que con otros artífices, aunque no siempre están documentadas extensamente las ligas entre éstos. Además de la colaboración de Ibarra en la factura del arco del Conde de Fuenclara en 1742, de la que ya hablé, hay que destacar que Cabrera y Quintero mencionó a José de Ibarra por lo menos una vez, de manera importante, en su *Escudo de Armas*, cita muy conocida a la que me referí en la introducción. Ibarra, por su parte, realizó el diseño para el frontispicio de este libro, fechado en 1743, año en que debió también hacer el borroncillo encontrado dentro de los papeles del sacerdote y que describiré adelante. En una fecha indeterminada, quizá de la década de 1740 también, Cabrera debió conocer o participar en la traducción del tratado de Francesco Lana conocido como *El Arte Maestra*, en el que estuvo involucrado Ibarra y del que se hablará después.⁹¹

La constante demanda de la obra de Ibarra por exigentes clientelas colocó de nuevo al artista en una situación paradójica, cuando por la misma época en que

⁹¹ Myrna Soto. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: UNAM / IIB, 2005; *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006.

colaboraba con Cayetano Cabrera fue buscado por el erudito historiador italiano Lorenzo Boturini Benaduci, quien residía en México desde 1736 y era declarado antagonista del sacerdote y dramaturgo. Boturini estaba entonces enfrascado en una campaña de recolección de recursos para llevar a cabo su plan de coronar canónicamente la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y, en lo que puede interpretarse como un intento de impulsar la empresa asociándola con un nombre artístico de altura, solicitó a Ibarra un diseño para la corona de la Virgen, quizá también para ser impreso y regalado a los que donaran dinero para el proyecto. Quizá el italiano había visto el trabajo guadalupano del pintor, o la representación de sus coronas en varios cuadros, siempre detallistas y bien proporcionadas, o tal vez simplemente pensó, como dije antes, en acudir a Ibarra por su prestigio artístico, digno de tal tarea.

El plan de coronación no se llevó finalmente a cabo, pues fue el propio conde de Fuenclara quien, enterado de lo desusado del proyecto, y sobre todo alarmado por la ilegalidad de la presencia en Nueva España del italiano, lo redujo a prisión y le confiscó todos sus bienes a principios de 1743. Habría sido interesante ver la forma en que el tapatío hubiera resuelto el reto presentado por Boturini, quien deseaba que entre otros elementos el diseño de la corona incorporase las antiguas armas del imperio mexicano, es decir, el águila y la serpiente, y en el pecho del ave, las de la corona de España.⁹²

Como fuese, si algo le sobró a Ibarra por esos años fueron oportunidades, ya fuera para contribuir de todos modos al desarrollo del culto guadalupano, o para reforzar por esa vía su relación con un patrono de la más alta categoría. Si no había podido realizar el encargo de Boturini, fue en cambio la némesis del italiano, el poeta Cayetano Cabrera, quien le hizo una encomienda no menos relevante en torno a la imagen de Guadalupe. Como se sabe, durante 1736 y 1737 el centro de Nueva España había sido devastado por la epidemia del *matlazáhuatl*, situación que había dado pie a que la ciudad de México, por iniciativa de varios miembros de sus cabildos secular y eclesiástico, jurara en julio de 1737 a la Guadalupana como protectora de la capital en contra de la enfermedad. Las demás ciudades del virreinato, contagiadas de fervor igual, que antes lo habían sido de la peste, se unieron a la iniciativa, que habría de llevar a la jura por todo el reino de la Virgen de Guadalupe como su patrona en 1746. Entretanto, el ayuntamiento de México, con la

⁹² Lorenzo Boturini al conde de Fuenclara, memorial, s.f. [1743, antes de septiembre]. (AGI, Indiferente, 398, n. 1, 9). Agradezco infinitamente a Iván Escamilla el compartir conmigo esta noticia.

anuencia del arzobispo Vizarrón, había solicitado desde 1742 que Cayetano Cabrera escribiera una historia de la epidemia y de la milagrosa liberación de la ciudad gracias al influjo de la Virgen. Diversos motivos retrasarían hasta principios de 1747 la publicación del libro, el famoso *Escudo de armas de México*, pero entre las muchas cosas notables que vieron la luz con él, estuvo el célebre grabado de su frontispicio, realizado por Baltasar Troncoso sobre una composición de José de Ibarra, y fechado en 1743. [Figura 51]

La relevancia de la composición ideada por el artista de Guadalajara para este tema, sin duda una de sus creaciones más originales, ha quedado mayormente manifiesta a raíz de la aparición de uno de los dibujos preparatorios de Ibarra, existente entre los papeles de Cayetano Cabrera y que publiqué en el año 2006.⁹³ [Figura 52] El dibujo, a tinta sepia y con algunas zonas sombreadas por medio de tinta más diluida o aguada, presenta, al parecer, ciertas secciones también sombreadas con lápiz o carbón grises. Se trata de un pequeño boceto, más chico que lo que sería el dibujo original para sacar la lámina, que tiene pintado un marco realizado a mano alzada, dentro del cual se desarrolla una escena compleja. Las líneas en general son discontinuas y no muy largas, y se superponen en direcciones contrarias para generar las sombras más profundas, mientras que las más ligeras se producen por trazos paralelos sencillos. Algunas de estas superposiciones crean retículas de líneas perpendiculares, otras se forman por líneas paralelas en que las otras cruzan diagonalmente, y unas más, se dan por formas circulares. [Figuras 53, 54, y 55]

Hay muy pocas enmendaduras. Las más de estas veces Ibarra superpuso un trazo nuevo a uno dado con anterioridad, pero en la más importante y aún así no detectable a la primera mirada, al parecer borró con migajón y además raspó parte del papel con un instrumento afilado. La línea equivocada de cualquier manera asoma, y deja ver que era más continua, y demarcaba, en semicírculo, el escudo-mandorla de la Virgen, sustituido por una forma mixtilínea mucho más atractiva. [Figura 56]

Sobre una tarja también mixtilínea, dos grupos de personajes masculinos se distribuyen a los lados. A la izquierda están tres figuras, dos de ellas de hinojos, la principal por su posición y cercanía al primer plano con el rostro totalmente de perfil, el cual se adivina muy singular por las formas de la nariz y la boca. Pareciera entre todos los

⁹³ FR BNM, Ms. 31, *Borradores de Cabrera*, s/f.

personajes, uno de los dos más susceptibles de ser un retrato. El personaje tras él, mucho menos individualizado, junta sus manos en rezo, mientras que el ubicado más atrás, probablemente parado, en un plano mucho más profundo y en una zona de sombra, construida en parte por líneas paralelas, también tiene rasgos particulares. Este sacerdote seguramente es el retrato de Cayetano Cabrera, que da fe, cual notario presencial, del suceso milagroso que está ocurriendo ante sus ojos.⁹⁴ Del otro lado cuatro personajes, entre dos de ellos en realidad sólo cabezas en señal de multitud, voltean a diferentes planos, dando la sensación de profundidad y variedad. Así, en el primer plano un hombre de cuerpo completo gira su cuerpo de afuera hacia adentro, mientras que aquel que se ubica pegada al borde exterior y aparece en luz, mira de dentro, hacia afuera.

Al centro, y abriendo la composición, varios cuerpos se distribuyen en planos más profundos, aparentemente desnudos. Han quedado esparcidos, abatidos por la enfermedad y la muerte. En un plano lejano un hombre rodeado de cadáveres alcanza a ver la aparición celestial y levanta su brazo suplicante. Algunos edificios se perfilan contra el paisaje, sirviendo uno de ellos, una iglesia, como apoyo para una especie de escena de caridad, así como para ubicar a un personaje un tanto enigmático, con bastón, que parece mirar hacia afuera y que en el grabado fue dibujado como un hombre de sombrero, que no presenta ningún aspecto particular, a excepción de estar parado entre tantos cuerpos vencidos. [Figuras 57 y 58]

Sobre la representación de los extramuros de la ciudad, bastante genérica, se ubica el escudo-mandorla de la Guadalupana, en diagonal y transportada por un par de ángeles. Tras ella los rayos del sol traspasan las nubes curando la peste, mientras a su

⁹⁴ El hecho de que Cayetano Cabrera y Quintero sea seguramente este personaje, puede ser interpretado de múltiples maneras, no necesariamente excluyentes. De ambos lados del dibujo, Ibarra realizó figuras en sombra, Cabrera en el izquierdo, y un personaje sólo abocetado en el derecho, por lo que, en primera instancia, la representación de la oscuridad en esas zonas podrían pensarse como un recurso plástico para generar profundidad. Por otro lado, poner a un comitente en sombras, o en una escala más pequeña que el resto de la escena, también era, hasta cierto punto común, pues se veía como un argumento de modestia, que por otro lado en ocasiones destacaba al patrono por su diferenciación de otros personajes. En el caso de Cabrera y Quintero, también podía pensarse en otra razón para que el personaje se presentara más oscuro que los demás: su posible color de piel, derivado de su origen mulato. Siguiendo una lógica similar, Roberto Moreno de los Arcos alguna vez sugirió que esta característica plástica del grabado, se debía quizá a un posible origen "indígena" del sacerdote, lo que, con los datos publicados recientemente, debería en todo caso corregirse. En mi opinión no es imposible que Ibarra hubiera sido, de manera consciente, un poco ambiguo en su representación, siendo al mismo tiempo consecuente con su apariencia, pero sin exhibir claramente una condición racial que su amigo intentaba ocultar. Roberto Moreno de los Arcos. "Guadalupanismo: *Escudo de armas*", en *Humanidades*, México, UNAM-Coord. de Humanidades, núm. 29, 27 de noviembre de 1991, p. 23.

sombra se acogen los hombres hincados ante el milagro. Un angelito, dibujado con sorprendente soltura, se encarga de señalar el milagro a Cayetano Cabrera, como asegurándose de que quede clara la intercesión de la Señora en la curación. [Figura 59]

La soltura del dibujo, así como la riqueza del trazo, hacen evidente que Ibarra era buen dibujante, y que, escondidos entre otros volúmenes de papeles, podrían conservarse más diseños previos de su pluma. En este caso, el boceto da cuenta de dos hechos: la habilidad del pintor y la admiración que probablemente le tenía Cayetano, por la que encuadró el dibujo junto con sus papeles. El ingenio de Ibarra al traducir visualmente y de modo tan atractivo la idea de la Virgen como escudo protector y blasón de la ciudad, tomada por Cayetano Cabrera de la vida de Numa de Plutarco para dar título a su propio libro,⁹⁵ debió llamar poderosamente la atención de muchos devotos de la Guadalupana.

Uno de ellos, enterado quizás del proyecto historiográfico en que trabajaba Cabrera, se sintió lo suficientemente atraído como para solicitar a Ibarra que plasmara materialmente ese escudo en una tela. [Figuras 60 y 61] En la Capilla de las Reliquias de la catedral de México, al centro de un retablo colocado al lado izquierdo como se entra en el recinto, se encuentra un lienzo de formato oval de la Virgen de Guadalupe, que durante mucho tiempo ha sido conocido erróneamente como la imagen “del patrocinio”, por haberse creído que ante ella se había efectuado en 1746 el juramento de la Guadalupana como patrona del reino de Nueva España. Se trata en realidad de una imagen procesional, carácter confirmado por el hecho de que esté pintada tanto en el haz (con la figura de la Virgen) y por el envés con Juan Diego. Fue encargada en 1743 por el prebendado Juan José de Castro,⁹⁶ interesado no solo en la imagen cabreriana del “escudo de armas” sino también, seguramente, en el arte de José de Ibarra, puesto que después de todo pertenecía a una corporación que como pocas contribuyó a sostener y

⁹⁵ Plutarco en sus *Vidas paralelas* narra la vida de Numa Pompilio, segundo rey de Roma, hombre sabio que dio a la ciudad sus primeras leyes, y organizó formalmente el culto religioso. Solía atribuírsele comunicación directa con los dioses y las ninfas. En ocasión de una epidemia que azotó a Roma, los dioses le enviaron desde el cielo un escudo de bronce para protección sobrenatural de la ciudad. Con el fin de que nunca pudiese ser robado y no faltase su protección a la ciudad, Numa mandó hacer once copias exactas del escudo, y guardarlas todas en el mismo sitio. Los doce escudos salían en procesión por la ciudad durante un festival gentilicio del mes de marzo.

⁹⁶ Juan José de Castro y Vera tomó posesión de una canonjía vacante de la catedral en 1735, habiendo sido el racionero más antiguo de ese mismo cabildo y abad de la Congregación de San Pedro. En marzo de 1737 fue Primicerio de la Archicofradía de la Santísima Trinidad. (Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo, *op. cit.*, Vol. II, pp. 268-268 y Vol. III, p. 18).

difundir el prestigio artístico del tapatío en los últimos años de su madurez: el cabildo de la catedral de México.

III.8. Segunda catedral para Ibarra, primada catedral del reino

A comienzos de la década de 1740, el renombre de Ibarra, así como su confiabilidad y crédito como artífice, vendrían a ser confirmados por el cabildo eclesiástico de México, uno de los más importantes clientes que tendría durante su vida, y con el que mantendría una relación cercana prácticamente hasta el final de sus días. Por aquel tiempo el máximo templo de la capital ostentaba en su interior (no en su exterior, que todavía permanecería inconcluso por más de cuarenta años) un esplendor como no lo había gozado en toda su historia: en tiempos recientes había estrenado tribunas, crujías, una reja filipina de tumbaga en el coro, dos órganos magníficos, lámparas y frontales de plata, y muchos retablos impresionantes, como el altar de los Reyes, construido entre 1718 y 1725 por Jerónimo de Balbás, pero terminado de dorar y dedicado en 1737, y el del Perdón, también de Balbás, iniciado en 1735 y dedicado el mismo año que el de los Reyes. En contraste, el altar mayor de la catedral seguía siendo el del siglo XVII, dedicado en 1673, y como dice Manuel Toussaint,⁹⁷ ya para 1740 y al lado de las nuevas obras debió verse pasado de moda; así que el cabildo decidió en 1741 desbaratarlo y sustituirlo por uno nuevo. La responsabilidad de la nueva obra recayó, casi inevitablemente, en Balbás, cuyo trabajo habían contribuido tanto al decoro y esplendor del recinto catedralicio. El 4 de marzo de ese año, el deán Alonso Francisco Moreno, y los prebendados Luis Antonio de Torres, José Codallos y José Elizalde, actuando con la comisión del cabildo, firmaron con Balbás el contrato para el altar mayor,⁹⁸ o como se le conocería después, el “ciprés” de la catedral. La obra se contrató en 34 mil pesos y se prometió entregarla en blanco en un plazo de treinta meses. En su defecto, se obligaban a ejecutarla los tres fiadores de Balbás, “cada uno hasta en cantidad de dos mil pesos”: el pintor José de Ibarra, el calderero Manuel del Castillo, y el platero Salvador Salinas Colarte.

⁹⁷ Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 3ª. Ed., México: Porrúa, 1992, p. 117-118.

⁹⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja 2, exp. 10, f. 13v-18v. Este documento fue publicado por primera vez, aunque con errores de transcripción, y sin indicación de archivo de procedencia, por Guillermo Tovar de Teresa, *Gerónimo de Balbás en la catedral de México*, México: Asociación Amigos de la Catedral Metropolitana, 1990, p. 101-113.

En la obligación de fianzas y calidades de la obra, firmada el día anterior entre las autoridades del cabildo, Balbás y sus fiadores,⁹⁹ se explican con bastante precisión las condiciones con que se construiría el altar, de acuerdo con la traza proporcionada por el retablista. Sobre una base de mampostería se levantaría una formidable estructura en forma de altar exento, de cuatro caras y midiendo ocho varas por lado, con columnas de alabastro y estípites como apoyos en cada esquina. Sobre este soporte se sustentaría una bóveda, y encima de ella el ciprés todavía se elevaría un par de cuerpos más, recubiertos de esculturas de ángeles, apóstoles y patriarcas. Bajo la bóveda del altar se albergaría el camarín para la imagen de oro de la Asunción de la Virgen, advocación titular del templo. Y la participación de Ibarra en la obra de Balbás no se reducía a su carácter de fiador, pues la condición octava del contrato especificaba que la bóveda principal del camarín habría de ser “lisa sin obra de relieve la cual después de bien ensamblada se ha de pintar el misterio de la Santísima Trinidad por pertenecer a la Asunción de Nuestra Señora, cuya pintura ha de ser de mano de don Joseph Ibarra, *por ser el mejor que tiene el reino.*”

La escultura, entonces, se complementaría con la pintura, pues la Virgen subiendo al cielo, de bulto, sería coronada por la Trinidad, pintada, en la bóveda del nicho abierto. Esta solución que implicaba unir visualmente la pintura y la escultura, seguramente se debió a que querían incluir una pintura de Ibarra en el altar mayor. Por la disposición del lienzo en el interior de la bóveda, y su relación con la escultura, puede intuirse que la pintura representaba a los personajes en perspectiva, lo que ya había hecho Ibarra en el General de San Ildefonso. Sin embargo ninguna otra referencia documental o visual nos queda de la participación pictórica de Ibarra en la gran obra de Jerónimo de Balbás, que junto con el resto del ciprés desapareció al ser destruido éste y sustituido por un pobre altar neoclásico en 1847.

Pero no fue esta la única ocasión en que José de Ibarra buscó intervenir en el altar mayor de catedral. En septiembre de 1742 el avance de la obra, que Balbás se había comprometido únicamente a dejar en blanco, hacía impostergable tratar acerca de su dorado, y el cabildo comenzó a escuchar posturas para realizarlo. La primera fue nada menos que de Ibarra, quien representó al cabildo que lo que faltaba de ensamblar de la estructura del altar debería de dorarse antes de colocarse en su lugar para que el trabajo

⁹⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja 2, exp. 10, f. 3r-13v.

se hiciera con mayor perfección, y que una vez doradas las piezas podían subirse envueltas en frazadas para su protección; interrogado por los comisionados de la obra, se ofreció a hacerla en 31 mil 500 pesos. No tardó nada Francisco Martínez, “habiendo llegado a su noticia” la oferta de Ibarra, en escribirle al cabildo para recordarle que siempre había dorado “cuanto se ha ofrecido en esta Santa Iglesia”, y presentarle una postura por 31 mil pesos, por los cuales no solo doraría el altar mayor, sino las rejas de doce capillas de la catedral. Tras conocer estas propuestas, el cabildo en sesión del 18 de septiembre de 1742 resolvió poner la propuesta de Martínez en conocimiento de Ibarra, y admitir todas las posturas que se presentasen para la obra. No importando quien la terminara llevando a cabo, habría de hacerlo bajo la vigilancia y a satisfacción de Balbás.¹⁰⁰

Para febrero de 1743, las ofertas iniciales se habían modificado sorprendentemente, y otras nuevas también se habían puesto a la consideración del cabildo. Ibarra había elevado inexplicablemente su precio a 34 mil pesos, ofreciendo que la obra quedaría entregada “a satisfacción de los inteligentes”. Francisco Martínez, en cambio, rebajaba significativamente más su precio, ofreciendo dorar el altar en 28 mil pesos, y por 3 mil pesos incluir también las rejas de todas las capillas de catedral. Se agregó a las posturas la de Nicolás Nadal, quien, presumiendo su título de “único” maestro dorador “examinado”,¹⁰¹ aseguró poder llenar de primores el dorado del altar y el estofado de las esculturas, haciéndolo todo también por 34 mil pesos. En semejantes condiciones, Martínez terminó imponiéndose, aunque se dejó fuera el dorado de las rejas de las capillas, y se le pidió que el estofado de las figuras se hiciese como Nadal lo había propuesto, “bañadas de sus colores y matices a la moda de Italia”.¹⁰²

Resulta sorprendente que Ibarra se auto eliminara de la puja al subirse tanto en su precio, pero quizás la razón de ello pueda deducirse de lo que ocurrió en noviembre de 1743, cuando Martínez dio parte al cabildo de que la obra del dorado estaba por concluirse, y solicitó que los prebendados pidiesen a Jerónimo de Balbás que certificase

¹⁰⁰ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas capitulares, libro 36, f. 102v-103r, sesión de cabildo de 18 de septiembre de 1742.

¹⁰¹ ¿Quiere decir esto que, contra lo generalmente supuesto, Francisco Martínez no era un dorador examinado? Esto a diferencia de Nadal, que además podía alegar el hecho de ser hijo de otro dorador igualmente reconocido, Jacinto Nadal y Llubet, que en 1709 había presentado un proyecto para la construcción del Altar de los Reyes. Véase *infra*, nota 99.

¹⁰² Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas capitulares, libro 36, f. 148r-149r, sesión de cabildo de 8 de febrero de 1743.

el trabajo, para que se cancelara su escritura y obligaciones. Pero, contra lo pedido por Martínez, supuestamente por exigencia de su fiador el comerciante Mateo de los Ríos, en el sentido de negarse a “que otros maestros de su Arte sean Juezes de dha. Obra [...] aunque por si [Martínez] quisiera que lo Reconociessen todos”, el cabildo nombró junto con Balbás a otros dos peritos para que rindiesen declaración juramentada acerca de la calidad de lo ejecutado: Simón de Ocampo (¿acaso hijo del entallador Salvador de Ocampo?) y José de Ibarra.¹⁰³

Debe llamarse la atención acerca de dos cosas: la primera, el rechazo de Martínez, pretextando el de su fiador, a que su trabajo fuese calificado por el tapatío, con el que quizás estuviese reacio a entrar en conflicto por una obra para la que el mismo Ibarra había presentado postura. La segunda, que sólo puede apuntarse como una posibilidad, es que tal vez Ibarra podría haber fungido como una especie de comparsa en el remate de la obra por el cabildo, con el que podría haberse concertado previamente para obligar a su orgulloso colega a rebajarse en el precio, en ventaja de la fábrica material de catedral. De otra manera no se explicaría que en febrero de 1743 Ibarra hubiera modificado al alza lo que solo seis meses antes había prometido realizar en menor cantidad. Del mismo modo, Ibarra también habría servido al cabildo cuestionando las supuestas ventajas ofrecidas por Nadal en tanto que maestro examinado, al señalar que para ese momento los títulos de dorador, pintor y escultor ya no se conferían a nadie por examen de autoridad gremial, sino por el juicio general acerca de sus habilidades.¹⁰⁴ Lo anterior no obstaría para que Ibarra pudiera demostrar después, como se dirá más adelante, su capacidad para realizar obras de tanta envergadura como el altar mayor de la catedral, coordinando a artífices de diversas disciplinas.

Tampoco impidió que Ibarra y Martínez colaboraran después en una nueva obra para la catedral, donde el trabajo de los dos, sin importar si mientras vivieron hubo o no armonía entre ellos, ha quedado unido para siempre. En sesión de cabildo del 18 de abril

¹⁰³ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas capitulares, libro 36, f. 226v-231r, sesiones de cabildo de 19 y 22 de noviembre de 1743. El cabildo se fundó para extender el nombramiento a los otros dos en que la condición tercera de la escritura que Martínez había otorgado especificaba que, concluida la obra, la habrían de “reconocer los Perittos que se nombraren, obligandosse dho. Maestro a emmendar las faltas que los dhos. pusieren al Dorado”.

¹⁰⁴ Dato publicado en Susan Deans Smith, "This Noble and Illustrious Art": Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City." en *Mexican Soundings: Essays In Honor of David A. Brading*, eds., Susan Deans-Smith and Eric Van Young, Londres: Brookings Institute Press, 2007, pp. 67-98 *apud* Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Col. E. Cervantes, Fondo XXVIII, Carpeta 4, doc. 137.

de 1747, el maestrescuela Francisco Rodríguez Navarajo dio a conocer que Ildefonso de Rojas, administrador de la obra pía de la marquesa de Peñalva, se mostraba favorable a contribuir al deseo de los capitulares de renovar el altar dedicado a San José, fabricado cerca de un siglo atrás por el maestrescuela Simón Beltrán de Alzate. Como todos los capitulares convinieron que el altar del santo “estaba mui viejo y maltratado, se resolvió el que se haga dho. retablo nuevo, y de moda”, y se ordenó sacar 2 mil pesos de dotes de la obra de Peñalva para mandarlo hacer. El interés que se tenía en la ejecución esta obra -y por ende, se puede suponer, la importancia del culto josefino en la catedral- pueden verse en el hecho de que se mandó que incluso si se cobrasen tantas dotes que llegaran a sobrepasar el monto de los 2 mil pesos tomados para el retablo, se compensasen con cualesquiera sobrantes disponibles de los fondos catedralicios. El cabildo ni siquiera dio marcha atrás cuando Francisco Martínez, a quien se buscó para concertar la obra, declaró que no podía hacer el retablo por menos de 3 mil pesos, pues se ordenó que se sacasen mil pesos más de la obra pía de Peñalva. Los capitulares mandaron que el trabajo se hiciera al costo estimado, aún no contándose con la aprobación del administrador de la misma para tomar otros mil pesos, e incluso el propio Navarajo y el arcediano Ubilla se ofrecieron a ayudar con lo que faltara.¹⁰⁵ Puede suponerse que la obra se realizó como el cabildo deseaba, pues según las cuentas del fondo de Peñalva, diez años después, en 1757, se acabaron de satisfacer al mismo 2 mil 957 pesos que se le tomaron para el costo del retablo de San José.¹⁰⁶

El elegante retablo “anástilo” de San José diseñado por Francisco Martínez, se mantuvo en la cabecera del templo sobre el muro oriente, al lado de la puerta, al final de la nave procesional del lado de la epístola, hasta que en la década de 1930 fue desplazado por disposición de la Comisión Diocesana de Orden y Decoro a la tercera capilla de esa misma nave, antes dedicada a Santa Ana.¹⁰⁷ Tanto la capilla como el retablo cambiaron su advocación por la de la Inmaculada Concepción, y en la peana

¹⁰⁵ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 39, fs. 65v y 67r, 81, 82v-83r, 101 y 103r., sesiones de cabildo.

¹⁰⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Obra pía, Libro 17, f. 50r-50v.

¹⁰⁷ Véase Nelly Sigaut, “Capilla de la Inmaculada Concepción”, en *Catedral de México*, pp. 253-260.

central del altar, donde antiguamente debió ubicarse una escultura de San José con el Niño, fue colocada una imagen de la Virgen de factura muy posterior.¹⁰⁸ [Figura 62]

Sin embargo, y por fortuna, los tableros pictóricos del programa josefino original del retablo se conservaron, si bien en la documentación acerca de la fabricación del altar del siglo XVIII no hay ninguna noticia sobre ellos. En el cuerpo superior se colocaron dos pequeños lienzos, de factura dieciochesca, pero de difícil examen y atribución por su colocación, que representan dos de los escasos pasajes del Evangelio donde se habla del esposo de María: los *Desposorios* y el *Sueño de José*, quizá obra del propio Martínez. En cuanto a los demás cuadros, todos parecen tener en común retratar, en obvio paralelo con san José, a otros “portadores” de Cristo, como sugirió Nelly Sigaut. De esa manera, dos tablas antiguas, el *San Cristóbal* de Simón Pereyns, y *Cristo consolado por los ángeles y un donante* de Baltasar de Echave Orio, fueron recortadas para colocarlas en marcos mixtilíneos en los cuerpos altos de la calle central del retablo. Pero también se abrieron, en las calles laterales, espacios para colocar seis lienzos de regular tamaño: cuatro son ovalados, y representan respectivamente a *Santa Rosa de Lima*, *San Antonio de Padua*, *Santa Rosalía*, y la *Piedad*. [Figuras 63, 64, 65 y 66] Otros dos, un poco más pequeños, de marco mixtilíneo, representan cada uno a *Tobías con el arcángel San Rafael* y a *Santa Gertrudis la Magna*. [Figuras 67 y 68]

No hay constancia documental acerca de si el costo de estas obras de Ibarra venía incluido en el que el retablo tuvo finalmente, pero se trata de piezas que demuestran en varios sentidos su madurez plástica. La temática, aunque parecida en el sentido de que los personajes están todos en una relación directa con Cristo, es sin embargo muy distinta en cada uno de ellos. Las obras reflejan tratamientos diferentes, según su iconografía y posiblemente ligados a las devociones de sus comitentes o las resguardadas por el cabildo, ya que dos de ellas parecen obras existentes en otros templos: el san Antonio de Padua, y la Piedad, copia de la imagen del Santuario dedicado a esta advocación y de origen supuestamente angélica. Aunque no he podido identificar la escultura de san Antonio, la pintura destaca su figura por el manejo distinto de la imagen. Así, mientras las santas están en espacios abiertos, al igual que Tobías y la Piedad, san Antonio se ubica

¹⁰⁸ Se sabe que antiguamente se hallaba en el mismo retablo de San José la famosa imagen del Santo Niño Cautivo, atribuido a Juan Martínez Montañés, y que hoy se conserva en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la misma catedral. Véase Nelly Sigaut, “Capilla de la Inmaculada Concepción”.

en un nicho cortinado. Una de las firmas de las obras está justamente en este lienzo, que presenta un trampantojo muy bien logrado por aparentar un espacio profundo que se proyecta al espectador. Quizá esa diferenciación de la obra tuvo su explicación en alguno de los involucrados en la fabricación del retablo, pero es evidente que Ibarra se esforzó en hacer de este lienzo una obra altamente sugerente.

Habla mucho de la estima que el cabildo de la catedral de México tenía de los trabajos de Francisco Martínez, el que los prebendados se hubieran allanado a cubrir los mil pesos extra que se les cobrarían por el altar; pero también es índice de la que tenían por Ibarra al haber puesto a cargo suyo la parte pictórica del retablo, haya estado incluida o no en el precio final. Con ello queda claro que por 1747 seguía vigente el juicio que se había expresado en 1741 acerca del pintor tapatío como “el mejor que tiene el reino”; y a ello tendría que deberse que, luego de la toma de posesión en 1749 del nuevo arzobispo de México, don Manuel de Rubio y Salinas, el cabildo le haya solicitado el retrato de cuerpo entero del prelado para su galería oficial, mismo que aún se conserva en la catedral, aunque registrado como obra anónima.¹⁰⁹ [Figura 69] Además de que el retrato del arzobispo es muy diferente de los firmados por Miguel Cabrera, hay que confrontar la representación de Rubio en este retrato con otra efigie suya, que se ve dentro de una obra poco conocida y también anónima, pero que igualmente podría atribuirse a Ibarra: el *Patrocinio de la Virgen a la monarquía de España y a la Iglesia* conservado en la Pinacoteca de La Profesa, donde por una parte aparecen los dignatarios civiles encabezados por el rey Fernando VI, y por el otro los de la Iglesia encabezados por el papa, detrás del cual se halla el arzobispo Rubio.¹¹⁰ [Figura 70]

El rostro de María, el del Niño Jesús, con nariz bulbosa, y los ángeles, así como la disposición de los personajes, su lenguaje expresivo y gestual, son muy parecidos a los que Ibarra manejaba. Como en el anterior *Patrocinio de San José*, en éste los personajes se encuentran distribuidos en dos grupos, uno de religiosos y otro de civiles, que guardan

¹⁰⁹ Véase Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 21v, donde se registra el pago de 60 pesos el 26 de mayo de 1750 a José de Ibarra “por el Costo de el retrato de el Yltmo. Sr. Dn. Manl. Ruvio Salinas Arpo. de esta Sta. Ygla.” Aunque el retrato existente en catedral aparentemente no está firmado, es notoriamente distinto a los demás que se conservan del prelado en diferentes colecciones, firmados por o atribuibles a Miguel Cabrera, lo que junto con el documento aquí citado y la calidad de la obra sustenta esta atribución. Algunas partes del lienzo presentan repintes.

¹¹⁰ Agradezco a Jaime Cuadriello haber hecho de que me percatara que esta obra podía ser de Ibarra.

una perfecta armonía. Quizá esta obra celebraba el Concordato entre Roma y Madrid firmado en 1753, en el que la Santa Sede reconocía *de facto* el patronato universal de la Monarquía española sobre la Iglesia en sus dominios, y la participación de los jesuitas en la negociación del acuerdo, en la persona del confesor real, el padre Francisco Rávago, caracterizado en el cuadro al lado de Rubio y Salinas. Quizá el cardenal al lado del pontífice sea Joaquín Fernández de Portocarrero, embajador del rey católico ante Roma al firmarse el concordato, y el otro una personalidad destacada de la provincia mexicana de la Compañía, o incluso de la propia casa Profesa.¹¹¹

Pero volviendo al patrocinio catedralicio, quizá los encargados de la fábrica material de la Catedral, como algunos prebendados, estarían cercanos a Ibarra por otro tipo de obra que no es ni de la Catedral, ni ajena a ella. Por ejemplo, hay un retrato anónimo, pero probablemente de Ibarra también, habida la forma de pintar a los personajes con gran calidad, y sosteniendo un papelillo en la mano, que no ha llamado la atención hasta ahora, pero que merece una observación más cuidadosa. Se trata de una obra de donantes: *Juan de Palafox y Mendoza con los retratos de Luis Umpierrez y José Codallos*. [Figura 71] El primero había sido canónigo, juez ordinario y visitador de testamentos por lo menos hasta la década de 1730,¹¹² en tanto el segundo era miembro del cabildo que había pedido varias obras a Ibarra.

Esta misma confianza y aprecio se mantenían intactos unos pocos años después, como se ve en la gran cantidad de referencias documentales existentes sobre la que fue la penúltima gran exposición pública del talento de José de Ibarra: su trabajo en la portada efímera de la catedral para la entrada del virrey Amarillas, ocurrida en febrero de 1756.

La llegada de Francisco de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, fue, junto con la celebración del patronato guadalupano, uno de los mayores momentos festivos vividos por la ciudad de México, y en conjunto por el reino de Nueva España, durante 1755-1756.¹¹³ Pero también se daba en un contexto de malestar e inquietud

¹¹¹ Sobre esta obra, ver también la interpretación de Iván Martínez en su “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 144-146.

¹¹² AGN, Bienes Nacionales, vol. 699, exp. 4. Este documento trata sobre una obra pía que había dejado Xavier Velasco y Oviedo, el sacerdote que casó a Ibarra por primera vez.

¹¹³ Véase al respecto el artículo de Beatriz Berndt León Mariscal, “Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XVI, núm.

sociales, y de inminente crisis del imperio español en América, que menos de diez años después llevarían al envío a México del Visitador José de Gálvez y al inicio del momento más importante y violento de las llamadas reformas borbónicas. En ese ambiente, el cabildo catedralicio de México intentó cumplir con lo que una tradición más que centenaria prescribía para la recepción del más alto representante de la Corona. Por su parte José de Ibarra, como heredero de una larga tradición de participación artística en esos rituales, cumplió impecablemente con su encomienda, aunque se trataba de una de las últimas veces en que este ceremonial tendría lugar en su forma establecida antes de entrar en su definitivo ocaso durante los años siguientes.

Amarillas llegó a Veracruz el último día de septiembre de 1755,¹¹⁴ y de inmediato dio parte de su llegada a las autoridades del virreinato. Su camino a la ciudad de México se alargó con las fiestas recepcionales que se le brindaron en Tlaxcala y Puebla a lo largo del mes de octubre. Tras encontrarse en Otumba con su antecesor en el gobierno, el conde de Revillagigedo, Amarillas entró a la ciudad de México el 10 de noviembre de 1755 a tomar posesión de su cargo, pero se determinó que su ingreso ceremonial en la capital no tendría lugar sino hasta el 9 de febrero de 1756.

Para ese momento el cabildo eclesiástico ya tenía varios meses preparándose para la llegada del virrey, y una vez más, recurría directamente a José de Ibarra como el artífice de mayor calidad y renombre, así como de mayor confiabilidad en el cumplimiento de tarea tan importante. Amarillas aún no había desembarcado cuando en sesión de cabildo, el 5 de agosto de 1755, se confería acerca de su recibimiento en catedral, y particularmente se discutía el informe de los jueces hacedores, quienes luego de revisar en los libros de contaduría el costo que regularmente habían tenido semejantes funciones

...havian llamado al Maestro de Pintor Dn. Josseph de Ibarra, con quien havian passado a reconocer el Arco que sirve para dhas. funciones, a la Carpinteria que lo havian hallado mui maltratado, y hasta en parttes roto; y que la architectura y vista de el estaba totalmente a la antigua y mui imperfecto por lo que necessitava precissamente de componersse, assi los Lienzos, como la Armazon porque todo estaba bien maltratado, y antiguo sin la vista, ni perfeccion que se merece, ni es de la presente moda que el dho. Maestro Ibarra, despues de haverlo reconocido todo, havia propuesto, que el se hacia cargo de componerlo, Pintarlo a la moda,

101, p. 227-259, acerca de la recepción de este virrey en la ciudad de Puebla, y del excepcional testimonio visual que existe al respecto: la pequeña representación del arco o portada con el que fue recibido en su entrada a la catedral de Puebla. Puede suponerse que la que Ibarra ejecutó en vitela reproduciendo el arco levantado por el ayuntamiento de México para la entrada del conde de Fuenclara sería muy parecida.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

con la Arquitectura, y vista correspondiente; de ponerlo, quitarlo; que hagan el Poema; que lo escriban; quien diga la Loa en el Cimiterio [sic], y todo lo demas que se ofreciese, executar lo todo por un mil pesos, con la Calidad, de que si saliese todo al grado de este Ve. Cavildo, se le havia de dar alguna gala, ô aiuda de Costa, y que el Poema, lo traeria primero â que se Calificasse, y estando â satisfaccion, que entonces se escrivirira, y lo haria todo como fuesse del agrado, y parecer de los Señores Juezes Hazedores, por ser su animo el executar la Obra toda buena y que sirviesse para mucho tiempo...

No fue difícil para los capitulares alcanzar un consenso acerca de lo necesario de renovar el armazón del arco para evitar gastos mayores a la fábrica catedralicia en el futuro, y sobre todo acerca de lo conveniente de que todo se construyese “por una mano, y mas la del dho. Ibarra, que notoriamente era de lo mas selecto de Mexico”. De modo que se instruyó a los jueces hacedores a aceptar la propuesta del tapatío, incluida su solicitud de que se le diese una gala acorde con la satisfacción del cabildo por su trabajo, hasta por cien pesos.¹¹⁵ Unos días después, el 18 de agosto, se adelantaban a Ibarra los primeros quinientos pesos “por el arco, y poesías”. El 14 de noviembre de 1755 se terminó de liquidar el costo total, con lo que puede suponerse que para ese día, ya con el virrey en México, el trabajo de los lienzos y elementos arquitectónicos estaría terminado y solo faltaría su ensamblado, bajo la supervisión del mismo Ibarra, adosado a la portada poniente de la catedral.¹¹⁶

Es de suma importancia notar que por cuenta de Ibarra no sólo corrió la hechura de la arquitectura efímera del arco y de sus pinturas, sino también la contratación del poeta con quien colaboraría estrechamente en la concepción y desarrollo del programa emblemático con que se decoraría el arco catedralicio. La elección de Ibarra recayó en Joseph Mariano de Abarca Valda y Velásquez, presbítero y humanista formado con los jesuitas y que llegó a vestir la ropa de la Compañía, pero a la que para ese momento y por motivos que se ignoran había renunciado. Solo unos años antes, en 1748, Abarca había publicado con el patrocinio del ayuntamiento de México *El sol en León*, descripción de las fiestas de la jura de Fernando VI en la capital, y había dedicado particular atención a describir la arquitectura efímera que el “gremio” del arte de la pintura había superpuesto

¹¹⁵ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 190v y 192r, sesión de 5 de agosto de 1755.

¹¹⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, fs. 64r y 66r, 18 de agosto de 1755, pago a José de Ibarra de 500 pesos “en cuenta de un mil ps. en que se ajutzó por el arco, y poesias para la entrada de el Exmo. Sr. Virrey que esta pa. venir”; 14 de noviembre de 1755, pago a José de Ibarra de 500 pesos en “Cumplimiento a [f. 66v] Un mil, en que se ajutzó la Pintura Poesias, y demas annexo el arco a la entrada de el Exmo. Sr. Virrey.”

para la ocasión sobre la portada principal del real palacio de México, con Timantes y Apeles como atlantes que sostenían toda la arquitectónica de la estructura, con pinturas realizadas en colaboración con Francisco Martínez.¹¹⁷

Y por si lo anterior no bastara para reconocer a Ibarra con todo derecho como uno de los autores intelectuales del arco catedralicio, y como un verdadero empresario artístico capaz de movilizar recursos y personas de toda índole a solicitud de sus patronos, consta que por su cuenta corrió la impresión del texto descriptivo del arco y del de la loa explicativa del mismo. Un mes antes de la entrada de Amarillas, el cabildo recibió una solicitud de Abarca, en la que le avisaba hallarse a punto de enviar a la imprenta tanto la descripción del arco, como la loa y el coloquio que había escrito para la función, y tras expresar su deseo de que su obra tuviera “un correspondiente Mecenas, que la ampare”, suplicaba al cabildo “se sirva de adoptarla, y recibirla baxo de su proteccion, para que con tan grande sombra, se suplan los lucimientos que hubieren faltado en su Idea, sin que se entienda llebar otro motivo que el expressado, *por tener ya costeadado el importe de dha. Imprentta*”. El cabildo rechazó la solicitud alegando que no existía antecedente de que ese tipo de textos descriptivos se publicaran con dedicatoria, que esa clase de mecenazgos no eran “ni acostumbrados, ni necesarios”, y que la costumbre era que dichos impresos se vendiesen por cuenta de los autores. No obstante, se encargó que los jueces hacedores se cercioraran de que los versos guardaran el decoro correspondiente a la ocasión y a los patronos, y que lo pertinente se viera con Ibarra, como el encargado de todo lo relacionado con la función.¹¹⁸

En el caso de la entrada virreinal de 1756, esta responsabilidad de Ibarra alcanzó hasta lo más insospechado, como cuando el cabildo de nuevo recurrió a él para curarse en salud en un asunto de protocolo bastante enojoso: el problema de la tribuna de las esposas de los virreyes en la catedral, la llamada “jaula de la virreina”. En sesión del 5 de

¹¹⁷ Véase Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, vol. 2, p. 260-262, 264-265, quien reproduce parcialmente la descripción de Abarca de la arquitectura efímera de los pintores; así como Linda Curcio-Nagy. *The Great Festivals of Colonial Mexico City. Performing Power and Identity*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004, pp. 67 y ss.

¹¹⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, f. 229, sesión de cabildo de 9 de enero de 1756. Cursivas mías. Finalmente el cabildo se mostró acorde con que Abarca imprimiera el poema una vez que contara con las licencias necesarias, pero que lo hiciera sin dedicarlo a la corporación.

noviembre de 1755,¹¹⁹ los capitulares expresaron su molestia por el mal precedente establecido por la condesa de Revillagigedo, que había hecho remover las celosías de su tribuna y que ésta se pudiera transportar al lugar de su elección, amén de exigir, ya que así quedaba visible, una serie de deferencias ceremoniales que por disposición de las leyes de Indias solo le correspondían a su marido como vicepatrono de la Iglesia. Deseando que “con la señora virreina que venía” pudiesen corregirse estos abusos y ahorrarse gastos a la fábrica catedralicia, mandaron que la “jaula” se pusiera como estaba antiguamente, fija y con celosías.¹²⁰ Y quien llevó a cabo estos arreglos fue José de Ibarra, como consta por los recibos de fábrica de enero de 1756, junto con un “bufete”,¹²¹ todo lo cual puede suponerse que sería de utilidad tanto para la asistencia ordinaria del virrey y su esposa a la catedral, como para la ceremonia oficial de entrada.¹²²

La “jaula” de la virreina no era lo único que preocupaba al cabildo eclesiástico en puntos de ceremonial. Los capitulares no parecían demasiado contentos con otras innovaciones y descuidos que en tiempos recientes venían plagando su relación protocolaria con los virreyes, y en los que, quizás como muestra de que algo inquietante estaba pasando con la relación entre Corona e Iglesia, siempre resultaba demeritada la catedral. Los prebendados, por ejemplo, no ocultaron su disgusto porque la invitación de Amarillas a la corporación catedralicia para su entrada oficial había venido en la forma de un “recado político”, es decir, de viva voz, traído al deán por Felipe de Cleere, caballero del marqués y posteriormente funcionario real y arquitecto. En la opinión de los miembros del cabildo, lo adecuado habría sido el envío de un “billeto” o invitación formal por escrito, “que parecía más honorífico”. Sin embargo, a las quejas del deán había contestado el secretario del virrey diciendo que no “constaba” en ninguna parte que tuviese que hacerse así. De hecho, la invitación se había extendido así a los presidentes de todos los tribunales, y hasta al propio arzobispo Rubio y Salinas. Al respecto los capitulares dijeron creer recordar que los virreyes anteriores habían acudido en persona a convidar a los

¹¹⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, fs. 210v-211v, sesión de cabildo del 5 de noviembre de 1755.

¹²⁰ El acta del cabildo en donde se discute y se llega a esta decisión, se reproduce en los anexos.

¹²¹ Según el *Diccionario de autoridades*, bufete significa: “Mesa grande, o a lo menos mediana y portátil, que regularmente se hace de madera, o piedra, mas o menos preciosa, y consta de una tabla o dos juntas, que se sostiene en pies de la misma, u otra materia. Sirve para estudiar, para escribir, para comer, y para muchos y diversos usos”. *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 708.

¹²² Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 68v. El 24 de enero de 1756 Se le pagaron a Ibarra 257 pesos por el “costo Total de un bufete [sic] pa. el servicio de esta Santa Ygla. compostura de la Jaula de la Sra. Virreina y asista. a estas obras”.

arzobispos a su recibimiento, y aunque no fue posible comprobarlo, no dejaron de expresar su sentir respecto de que tendría que ser de esa manera.¹²³ La mañana del mismo día en que se efectuaría la entrada del virrey, incluso el arzobispo se encontraba todavía con dudas acerca de lo hecho en casos semejantes por sus antecesores, y sobre el lugar o preferencia que virrey y prelado habrían de tener al entrar en el templo.¹²⁴

Cuando finalmente tuvo lugar la entrada ceremonial de Amarillas, la recepción por parte de la audiencia y tribunales, así como el recorrido triunfal, tuvieron lugar a través de la ruta tradicionalmente seguida por los virreyes, desde Santa Catarina por la calle de Santo Domingo hasta la plaza mayor, catedral y palacio. Mientras tanto, una muchedumbre entusiasmada contemplaba el espectáculo de la procesión, y los tablados y lumbreras que se colocaron al efecto. De acuerdo con el relato de un testigo de la época, el diarista Castro Santa Anna,¹²⁵ no fueron lo menos lucido de la función los dos arcos triunfales que se levantaron para el paso del gobernante: el de la ciudad, colocado en la bocacalle de la calle de los Medinas, en que en dos fachadas y siguiendo un programa de Manuel Estrada Urrutia de Vergara, se equiparó al marqués de las Amarillas con Eneas; y el de la catedral, “siendo la idea de este la ingeniosa alegoría de los ojos, con varias historias políticas, militares y profanas, discurrido por el Lic. D. José Mariano Avarca Valdas [sic] y Velazquez, presbítero de este arzobispado y natural de esta ciudad, con bien delineados metros demostrativos á su pensamiento y á las heroicidades de S. E.”.¹²⁶ Nada se dice allí en cambio del artífice encargado de plasmar visualmente este programa, y sólo puede explicarse por modestia de Ibarra, al ser quien pagaba al poeta y al impresor, el que en el folleto conmemorativo del arco de la catedral solo se aludiese a él hablando del “diestro pincel del sin segundo Apeles mexicano”.¹²⁷

¹²³ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 243r y 244, Sesión del 6 de abril de 1756.

¹²⁴ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, fs. 244V-245r, sesión de pelícano de 9 de febrero de 1756. Rubio y Salinas deseaba la opinión del cabildo acerca de su impresión de que, viniendo el prelado vestido de pontifical, no había nadie de preferirlo en su propia iglesia, y por ende, le correspondería caminar a la diestra del virrey.

¹²⁵ José Manuel de Castro Santa-Anna, "Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1752 a 1754", en *Documentos para la historia de México*, Méjico, V. García Torres, 1854, v. 4, p. 220ss.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 221.

¹²⁷ Por lo mismo, en este caso al menos no tiene sustento la afirmación de Guillermo Tovar de Teresa de que la falta de mención del autor de la decoración pictórica del *Ojo político* se debió a la mezquindad de los patrocinadores.

El programa del *Ojo político*,¹²⁸ título que llevó la portada de la catedral, resultaba curiosamente innovador, aunque no tanto como lo afirmaba el propio Abarca, justificándose para su proceder en que “la cotidiana experiencia nos muestra (cada qual puede ser testigo de esta verdad) que las mas delicadas viandas suelen causar hastio al paladar, y viven reñidas con el gusto, si no las promedia algun manjar, aunque menos noble, y de no tan aventajado sabor”, como se verá adelante. Según el poeta, por ello en vez de basarse, como era costumbre, en la historia de algún dios o semidiós pagano, o de algún prócer de la antigüedad clásica o del Antiguo Testamento, el hilo conductor del adorno de los tres cuerpos de arquitectura marmórea fingida del arco eran los *ojos* como alegoría del buen gobernante. Con base en él se escogieron diferentes episodios de la historia sagrada y profana para ilustrar seis lienzos que con sus respectivas tarjas para poemas se distribuían por toda la portada,¹²⁹ así como seis jeroglíficos en los cuatro pedestales y dos intercolumnios del primer cuerpo. En medio de toda la composición destacaba de manera inevitable un gran ojo, que hacía las veces de tarja para la dedicatoria latina del arco, sostenido por dos amorcillos. El conjunto completo debió tener un vago aire de surrealismo *avant la lettre* que, pese a la acostumbrada tendencia de los poetas de la época al exceso conceptual, no había sido usual en los arcos para la recepción de los virreyes en la Nueva España.

La selección misma de episodios para los lienzos y su traducción pictórica por Ibarra debió ser intrigante para los espectadores, al mostrar, más que los deberes del gobernante, lo que *no* debía ser ni hacer, en una suerte de ejemplariedad negativa. En el primer lienzo, el virrey era extrañamente retratado como un nuevo Argos vigilante de estos dominios de la monarquía, que a diferencia de su pagano predecesor, mantenía siempre abiertos todos los ojos que recubrían su cuerpo. En el segundo tablero, la visión

¹²⁸ Abarca Valda y Velasquez, Joseph Mariano de, *OJO POLITICO, / IDEA CABAL, / Y AJUSTADA COPIA / DE PRINCIPES, / QUE DIÓ A LUZ / LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA / DE MEXICO / EN EL MAGNIFICO ARCO, / QUE DEDICÒ AMOROSA / EN LA ENTRADA QUE HIZO A SU GOBIERNO / EL EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON AUGUSTIN / DE AHUMADA, Y VILLALON, / Marques de las Amarillas, Gentil-Hombre de la Camara de S. M. con / entrada, Comendador de la Reyna en el Orden de Santiago, Teniente Ge- / neral de los Reales Exercitos, Teniente Coronel de Reales Guardias de / Infanteria Española, Governador politico, y militar de Barcelona, y fu / Partidí, Commandante General interino de Cataluña, Virrey, Governa- / dor, y Capitan General de ehta Nueva-España, y Prefidente de fu / Real Audiencia, y Chancilleria, &c., México, Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1756.*

¹²⁹ El arco constaba de tres cuerpos repartidos en tres calles. Los lienzos se distribuyeron de esta manera: uno en el tercer cuerpo, tres en el segundo y dos en el primero, a ambos lados de la puerta del templo.

de Sansón cegado y atado al molino por los filisteos era contrastada con el virrey, quien sobrepasando al igual que el hebreo los peligros de la guerra, no perdió nunca sin embargo su fuerza, y se mantuvo siempre entero en el servicio al monarca. La fidelidad, o mejor dicho, el castigo a la falta de ella, era el tema del tercer lienzo, donde se figuró la desgracia del rey Sedecías, a quien Nabucodonosor entregó el principado de Judá a cambio de que se constituyera en su feudatario. Mas Sedecías faltó a su palabra rebelándose, por lo que el babilonio le despojó del reino, dio muerte a sus hijos, e hizo que le sacaran los ojos.

“Con bellos coloridos sacó el pincel a luz” el tema del cuarto tablero, donde se veía al rey Seleuco, quien ordenó que en todo su reino se castigara el adulterio con la pérdida de ambos ojos, hasta que su propio hijo incurrió en la falta. El delincuente solo perdió un ojo, y a cambio del que conservaba, Seleuco se sacó uno él mismo; los versos aseguraban que, a diferencia de él, la justicia del virrey, simbolizada por sus dos ojos enteros, nunca quedaría tuerta por los afectos. Menos chocante era la historia del quinto lienzo, en el que se mostraba a Alejandro Magno dormido, mientras en su lugar despachaba los asuntos del gobierno su favorito Hefestión, con lo que se representó la seguridad que el ausente monarca hispano lograba (“securus dormio”) encomendando sus reinos de las Indias al nuevo virrey. El último tablero representaba al dios Jano Bifronte, y los versos elogiaban al virrey por haberlo superado al ser él solo, sin necesidad de dos rostros como el numen pagano, igualmente prudente en lo político y lo militar.¹³⁰

Como ha estudiado Fernando R. de la Flor, la monarquía hispánica se valió de varios emblemas relacionados con los ojos y el poder vigilante que los reyes tenían sobre sus súbditos, como parte de su *potencia* absoluta.¹³¹ Para representar estas capacidades más bien de carácter negativo, pues se trataba de la posibilidad de castigar y responder ante la subversión, muchas veces se aludió a la idea, representada en varios emblemas, de un cetro con ojos, que conjuntaba el poder y el control. Aunque este cetro no se figuró en la portada de la Catedral, es claramente deudor de los emblemas estudiados por el

¹³⁰ Los restantes jeroglíficos del arco en pedestales e intercolumnios incluían un águila con el castillo abrasado del blasón de los Ahumada, un dragón que resguardaba los reales haberes, un grifo que defendía los intereses privados de los súbditos, un cinocéfalo que representaba el brillo que a través del virrey se confería al Nuevo Mundo, un lince cuya vista penetraba los arcanos ocultos del corazón, y un león que vigila mientras duerme.

¹³¹ Fernando R. de la Flor. “El cetro con ojos: representaciones del ‘poder pastoral’ y de la monarquía vigilante en el barroco hispano”, en Víctor Mínguez (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2007, pp. 57-86.

autor, ya que, en repetidas ocasiones, se alude en los tableros del programa efímero, a la justicia, el castigo y la vigilancia. Como señala De la Flor, las imágenes resultaban non gratas y opresivas, pues se descarnaban los ojos para deshumanizarlos y figurar lo abstracto de la arbitrariedad de la monarquía.

El caso novohispano es curioso en el sentido de que el poeta y el pintor, usaron historias de castigos en que los soberanos sancionaban a otros o a ellos mismos, pero en los que se intuía una justicia soberana mayor (representada por el virrey), o bien asociaron los ojos a las potestades que sobrepasaban a dicho funcionario de la corona, simbolizadas como el gran ojo al centro de la composición. Así, no sólo los súbditos estaban bajo observancia, sino que el propio representante del rey era vigilado y recordado de su función temporal. Quizá este programa emblemático con este sentido “negativo”, no fue del todo del gusto del virrey, pero sí fue alabado por el cabildo. Ibarra tal vez tuvo la oportunidad, en estos lienzos, de pintar temas muy interesantes en donde las pasiones negativas, no demasiado comunes sobre todo en imágenes profanas, pudieran ser figuradas, seguramente utilizando los repertorios de Le Brun, y creando obras nada acordes con la idea de una “pintura bonita, dulce y almibarada” que se le atribuyó a la pintura del siglo XVIII.

En su entrada a la catedral de México, a las cinco de la tarde del 9 de febrero de 1756, el marqués de las Amarillas no quiso oír la loa que se había preparado para explicarle su arco, aunque sí se acomedió a escuchar el coloquio que en voz de tres niños del colegio de infantes de la catedral se le representó dentro del templo, obra también de la pluma de Abarca.¹³² Haya gustado o no al virrey la imagería desplegada por José Mariano de Abarca y José de Ibarra, lo cierto es que el trabajo del pintor satisfizo completamente a los exigentes prebendados de México. Unos días después, en la sesión de cabildo del 13 de febrero, se supo por uno de los jueces hacedores que el costo total de la obra del arco, de acuerdo con Ibarra, se había elevado a mil cincuenta pesos, y que el pintor solicitaba, a la vista de todo había resultado “mui bien y con la commun aclamacion, y lucimiento”, que la generosidad del cabildo le permitiera lograr por vía de “gala” alguna ganancia, tal como se había acordado en agosto al contratar el trabajo. Los capitulares, considerando “lo lucido y bien hecho” que había quedado el arco, así como “lo ingenuo, honrado y verídico que era el dicho Maestro Ibarra”, acordaron por mayoría de

¹³² “Noticia” sobre la entrada pública del marqués de las Amarillas, en Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 244v-245r.

votos pagarle una gala de doscientos pesos sobre los fondos de fábrica, es decir, cien más de los que se habían señalado para ese propósito desde agosto de 1755.¹³³

Como curioso colofón a la historia del *Ojo político* de 1756, y de la fructífera relación entre José de Ibarra y el cabildo catedralicio de México es necesario apuntar un dato que no es de menor interés pese a la manera fragmentaria en que se ha dado a la luz. En su estudio sobre el manuscrito *El Arte Maestra*, Myrna Soto publicó, de manera por desgracia parcial, varios documentos de la testamentaría de Ibarra ejecutada en 1757 por disposición de su hijo José Antonio, incluyendo los avalúos de sus bienes.¹³⁴ Entre sus libros, valuados por Antonio Frías, se encontraban “cien cuadernos de a cuarto”, de la explicación del arco que se puso en la catedral para el recibimiento del marqués de las Amarillas, remanentes del editor, “que a papel viejo a razón de un real la mano importa tres pesos y seis reales.”¹³⁵ Si se trata, como parece, del *Ojo político*, y si se toma en cuenta que los tirajes de imprenta en esa época no pasaban en promedio de 400 ejemplares, se tiene que un alto porcentaje de la edición terminó probablemente vendido en la almoneda de los bienes de Ibarra, y además catalogado como papel viejo. Quizá después de todo, los cambios en la sociedad novohispana, que Ibarra percibió y por los que hizo un arco por lo menos que pretendía ser inusual, no fueron cabalmente comprendidos por él, y su empresa perdió sentido muy pronto.

* * *
* *
*

José de Ibarra logró, como espero haber probado, patrocinios y relaciones con clientelas importantes y muy variadas, moviéndose estratégicamente entre ellos y sus colegas. Con el reconocimiento de parte importante del público, quizá Ibarra también ganó respeto

¹³³ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 245v y 246v., sesión de cabildo de 13 de febrero de 1756.

¹³⁴ La autora sólo informa que proceden del “Archivo Cervantes, Ciudad de México”, y que le fueron proporcionados por Guillermo Tovar de Teresa. Pese a que busqué esta documentación en el archivo de CARSO, donde supuestamente estarían los papeles del Archivo Cervantes, no fue posible encontrarlos. Por otro lado, también acudí al Archivo General de Notarías para buscar la testamentaría de Ibarra entre los papeles del notario Francisco Xavier Sánchez, pero para mi disgusto, las fojas que corresponden a los años de la misma, están arrancadas de la encuadernación.

¹³⁵ Myrna Soto, *El Arte Maestra...*, *op.cit.*, p. 91-92.

entre sus colegas, y con los dos apoyos logró ser el líder pictórico de su generación. Su calidad artística seguramente fue la garantía de este éxito, pero debió acrecentarse por medio de las estrategias de promoción que Ibarra supo seguir. Su comportamiento social se vislumbra como calculado, y en él se deduce que tuvo capacidad de trato entre sus clientes y patrocinadores. Así mismo, la manera de transmitir mensajes pictóricos complejos, y su promoción individual, que de paso ayudaba a impulsar al arte pictórico, fueron vistos como positivos en este momento de cambios sociales. En el siguiente capítulo me concentraré en el terreno de sus movimientos artísticos.

IV. Liderazgo pictórico y búsqueda por el reconocimiento social del arte en tiempos de José de Ibarra.

La complejidad del análisis de las formas en que José de Ibarra logró el reconocimiento social, precisan examinar los dos distintos ámbitos que conformaron principalmente su campo de acción, ahora el artístico, es decir, sus movimientos ligados a la concepción del arte por él, sus colegas y su manera de transmitir sus búsquedas plásticas. Ibarra consiguió un lenguaje plástico propio sin dejar de buscar herramientas expresivas y experimentar con soluciones iconográficas y técnicas, para poder ser reconocido como un artista intelectual, practicante de un arte noble, tanto entre sus clientes, como entre sus colegas. Al parecer, como se ha visto, su diverso patrocinio le ayudó a establecer vínculos con personajes en puestos de poder, como la curia mexicana, y el ayuntamiento, lo que sería de ayuda en algunas de las causas por las que Ibarra peleó. Un aspecto más de su trabajo artístico fue su dedicación al grupo de colegas con los que en ocasiones compartía trabajos, y en otras competía por ellos, pero que de cualquier manera formaban su círculo profesional y de mayor cercanía, que analizaremos aquí.

En este apartado me referiré justamente a su actuación artística en el sentido señalado al principio del capítulo predecesor, es decir, a sus habilidades en el campo de la legitimación, difusión y consolidación de los conceptos derivados de la creación plástica. Dos caminos paralelos lo llevaron, en mi opinión, a poder fungir como un líder entre sus correligionarios: sus propuestas plásticas, con una base teórica sólida; y su capacidad de planear estrategias adecuadas para la consecución de logros sociales para los pintores en su conjunto.

En su carácter más individual, José de Ibarra dejó algunas pistas de su crecimiento o reflexión sobre su propio trabajo, en mensajes explícitos en sus obras, acompañando algunas de las firmas de sus pinturas. Por ello, aunque sea brevemente, me gustaría referirme a la forma en la que el pintor signaba sus piezas, aunque ya he comentado brevemente alguna. Es probable que el artífice, al principio de la década de de 1730, estuviera muy consciente del proceso por el que ascendió en la escala laboral y social. Así se desprende de la manera en que firmó varias obras, haciendo uso de un lenguaje preciso relacionado con su condición de maestro. En 1735, inusitadamente, signó dos veces un lienzo de gran importancia, el *Patrocinio de San José* para el relicario dedicado a este santo, en el noviciado jesuita de Tepotzotlán. Una de ellas, la que podría

considerarse como la firma común, aclara en latín que “Ibarra” hizo la obra, y da la fecha de ejecución. Por su parte, la otra, que ya se mencionó, está escrita también en latín y señala: “El maestro José de Ybarra en estas tablas con su pincel se ejercitaba”,¹ como queriendo dejar constancia de que lo que había hecho en ese lienzo, era resultado de una reflexión o experiencia que estaba en proceso, pero no en formación, sino como resultado de un aprendizaje. [Figura 1] Llama la atención que en esta última inscripción haya utilizado para comenzar su apellido una “Y” estilizada, que recuerda algunas de sus firmas tempranas: en la pata superior se forma un pequeño roleo, mientras en la inferior sale una pequeña, pero clara línea horizontal, que recuerda la pata baja de la “I”.

En 1737 Ibarra volvió a firmar como maestro (“Mro Ibarra”), en el *Cristo de Santa Teresa*, patrocinado con Ambrosio de Melgarejo, que como se vio, pudo abrirle las puertas para encargos importantes. [Figura 2] Pero Ibarra abandonó esta designación al poco tiempo, justo cuando el ascenso del pintor era ya incuestionable y evidente. En efecto, en los lienzos firmados a principios de la década de 1740, prefirió para sí mismo la designación de profesor, como puede constatarse en los retratos de los virreyes duque de la Conquista y conde de Fuenclara, y de quien gobernó entre éstos como presidente de la Audiencia, el oidor Pedro Malo de Villavicencio.² [Figuras 3, 4, y 5]

En documentos posteriores a la que podría considerarse una primera fase de consolidación de su carrera, puede percibirse que la designación de profesor para los pintores de primer orden fue haciéndose cada vez más importante, en tanto que la de maestro, no obstante se usó en algunos documentos, cedió paso a esta nueva nomenclatura.³ Aunque ya he reflexionado en otro lado acerca de lo podría significar el haber buscado esta diferenciación, merece la pena volver a citar los significados más patentes de estos términos. Profesor, según el *Diccionario de autoridades*, es: “El que

¹ En su original: *Mag.^r Josep de Ybarra in his penicillio tabu /lis proludebat*. La otra firma dice: *Josephus ab Ibarra fac^t anno Dm 1735*.

² El primer retrato de virrey quizá fue realizado hacia 1740 y el segundo hacia 1743. En papeletas que los virreyes tienen en su mano, se lee, respectivamente: “Excmo. Sr. / Joseph de Ibarra. profesor del arte y de la pintura, puesto a los pies de...” y “Excmo. Sr. / Joseph de Ibarra profesor de la nobilissima arte de la pintura...”. El retrato de Pedro Malo, debió pintarse hacia 1742, y su papelillo sólo señala “Ilmo S / Joseph ab Ibarra, professor de la pintura...”.

³ Esta sustitución llegó a tal punto que hacia 1768 (Ibarra llevaba muerto ya 12 años), los pintores y escultores corrigieron al notario que los había llamado maestros y pidieron que se asentaran como profesores. Se trata del poder otorgado a un artífice que viajaría a España, para que en el nombre del ellos tramitara la fundación de una academia. Los artífices pidieron que se tachara cada ocasión en que se les decía maestros y se aclarara que eran profesores. AGNot. Antonio José Olaondo, 472, vol. 3239, 8 de octubre de 1768, f. 41v.-42 v.

ejerce o enseña públicamente alguna facultad, arte o doctrina”, mientras que maestro es “El que sabe y enseña cualquier Arte o Ciencia”. Sin embargo, la quinta acepción de maestro lo define como “El que está examinado y aprobado en algún oficio *mecánico...*”, por lo que puede pensarse que al maestro se le solía relacionar con un gremio, mientras que al profesor con algún tipo de enseñanza pública, quizá la académica.⁴

Por ello vale la pena insistir en que el mismo *Diccionario* (1726), hizo referencia a las academias artísticas en su quinta acepción: “de Pintura, de Escultura, de Música y de otras Artes Liberales. Son juntas donde concurren los profesores de estas facultades, para conseguir y adelantar lo que conduce a su mayor perfección y aumento”.⁵ Por su parte, Antonio Palomino (1724) dio una definición parecida pero mucho más específica, diferenciando a la academia de otros medios de aprendizaje artístico por su utilización de modelo vivo. Así, en su índice de términos y definiciones, apuntó: “ACADEMIA DE PINTURA, s. f. –Donde se estudia, dibuja, o copia por el natural desnudo, en varios movimientos, y se confieren las dificultades del arte, y de sus más radicales fundamentos...”.⁶

Es factible que Ibarra estuviera muy consciente del significado de las palabras y que, en su madurez pictórica y su ascenso como líder académico, impulsara el cambio de término para designarse a sí mismo y sus colegas. Por ello en documentos que él promovió (y de los que hablaré adelante), como el pleito para cerrar los obradores de los mercaderes de pintura, o el que también encabezó para defender los intereses de la cofradía de los pintores en contra de las monjas de San Juan de la Penitencia, se utilizó preferentemente la designación de “profesor de la pintura”.

De forma paralela, Ibarra no siempre firmó igual, y aunque no he podido determinar con certeza cuándo o porqué cambió su manera de firmar, varió la utilización de la “Y” o “I” para comenzar su apellido. Al parecer en sus obras tempranas siempre prefirió “Ybarra”, y hacia 1731 mudó a “Ibarra” (en su copia más temprana del *Cristo de Ixmiquilpan*), lo que coincide con su consolidación artística. Sin embargo, en algunos documentos posteriores a 1731, y acaso en obras que simulaban firmas en papeles, esporádicamente volvió a usar “Ybarra”, como en el ya citado retrato de Pedro Malo al parecer realizado en 1742. En estas firmas, sin embargo, su “Y” se ha estilizado tanto que

⁴ Madrid: Imprenta Francisco del Hierro Impresor, Tomos IV [1734], p. 454 y V [1737], p. 395.

⁵ *Diccionario de autoridades*, *op. cit.*, 395.

⁶ Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Aguilar, 1988, p. 555.

podría pasar por los “pies” de la “I”. [Figuras 5 y 6] Por lo tanto, mientras que las leyendas que aparecen en algunas obras junto a su firma pueden considerarse altamente significativas, la ortografía de su nombre queda como un indicativo temporal, pero no definitivo. De hecho, Ibarra dejó sin firmar un número muy alto de obras, siendo común también que en las series signara sólo un lienzo. En su mayoría de piezas firmadas, lo hizo con “Ibarra *fac*” o “Ibarra *faciebat*”. Estos cambios, que demuestran una maduración conceptual, fueron siempre de la mano de su evolución pictórica.

Quizá por haber sido educado en el taller de Juan Correa, en dónde seguramente reconoció las ventajas de la cultura letrada y la utilización de los medios legales y formales para el reconocimiento social, Ibarra recurrió muchas veces a la práctica de contratar servicios de notarios. Al parecer no fue extraño que los pintores y otros artifices lo hicieran para asegurar los pagos y adelantos por sus obras, sin embargo, en mi opinión Ibarra fue más allá en su relación con escribanos. Llevó ante notario muchos papeles que tendían a regular los aspectos de la vida corporativa de los pintores, generando documentación que parece extraordinaria, pues está ligada a sus pleitos en defensa del arte y su academia. Pero incluso su relación con poetas generó también textos relacionados al arte y que se debieron pensar como una estrategia para elevar su condición social.⁷

Ibarra debe haber reconocido que, si bien en la vida diaria las hazañas individuales eran muy importantes, es decir, el satisfacer a sus clientes y establecer una relación con ellos de manera cercana, también era igualmente productivo presentar frentes comunes para garantizar victorias de tipo social para él y sus colegas. El pintor entendió que sus luchas tendrían, por necesidad, que ser colectivas, pues la vida corporativa de la Nueva España respondía mejor a sus intereses. La primera manera de actuar, la individual, quizá fue una enseñanza que tuvo su raíz en la habilidad de sus maestros, mientras que la segunda debió tener dos vías: una práctica, casi intuitiva, como una *adquisición* de

⁷ Existen muy pocos trabajos, monográficos o no, que permitan hacer una comparación entre la documentación generada por Ibarra y otros artifices. Para poder tener conclusiones, o incluso plantear preguntas más correctamente, debería poderse comparar la cantidad y calidad de textos que se inscriben en las prácticas de la cultura letrada ligados directamente a ellos. ¿Todos los artistas ligaron sus carreras a notarios?, ¿usaron escribanos distintos para sus distintos ámbitos profesionales y personales como lo hizo Ibarra?, ¿la falta o no de cierto tipo de documentación encontrada es significativa de que los artifices se relacionaban con su medio de distinta forma, por ejemplo la falta aparente de contratos de aprendizaje del taller de Ibarra es casual, o sintomática?

habilidades sociales, y otra, un *aprendizaje*, es decir, una consciencia en su manera de organizar acciones para la consecución de fines establecidos.⁸

Me refiero particularmente a dos ámbitos de acción de Ibarra. El personal o desarrollo individual, y el corporativo, es decir, el ligado a la práctica de la pintura.⁹ Por supuesto que aludo al desarrollo individual de Ibarra como artista y no como persona, pues su trascendencia como ser humano no está en discusión aquí, aunque ciertamente su comportamiento individual, capacidad de relacionarse y de congregarse distintas personalidades, debe haber influido en el éxito que tuvo como líder artístico. Aunque el desarrollo que llamo corporativo podría ser llamado gremial, palabra que pareciera casi natural para hablar de los pintores novohispanos, prefiero no usar dicha denominación para no caer en una falta de precisión que es común en los estudios de pintura novohispana. Me explico.

“Gremio” fue una designación común incluso en algunos documentos de la época de Ibarra para hablar de las actividades colectivas de los artífices, entre ellos del pincel, pero en principio no quisiera utilizarla pues no refleja con nitidez la realidad de las formas de congregación de los pintores.¹⁰ El gremio de pintores y doradores como tal, formalizado ante las autoridades virreinales, dejó de tener vigencia hacia 1717, según se desprende de una documentación poco estudiada aún, la transcripción de documentos referentes a los pleitos que tuvieron a partir de la reorganización del gremio en contra de otros artífices en 1687.¹¹ En este conjunto de manuscritos se evidencia claramente que con el paso de los años los pintores dejaron de reunirse con los doradores y que fueron éstos los que hacia 1715-1717 todavía sostenían pleitos contra escultores y retablistas

⁸ Estos términos fueron usados en el capítulo I, como propone James Paul Gee.

⁹ Para comprender mejor la sociedad corporativa novohispana, véanse, por ejemplo, los trabajos de Marialba Pastor. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México: UNAM/ FCE, 2004, y Marialba Pastor. “La organización corporativa de la sociedad novohispana”, en Marialba Pastor y Alicia Mayer. (coords.). *formaciones religiosas en la América colonial*, México: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

¹⁰ Incluso la palabra gremio se usó para corporaciones no sólo artesanales, con el sentido de cuerpo social.

¹¹ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, docs. 631-632. Se trata de una transcripción muy tardía pero del siglo XVIII, mandada hacer por la Academia de San Carlos, de las ordenanzas de los pintores y doradores, la forma en que fueron pregonadas y sus fechas, así como los pleitos derivados de ellas entre artífices de distintas artes. Recientemente, Susan Dean-Smith ha abordado parte de esta documentación en su interesante artículo sobre el gremio de pintores. Susan Deans-Smith. “This Noble and Illustrious Art”: Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City.” In *Mexican Soundings: Essays In Honor of David A. Brading*, eds., Susan Deans-Smith and Eric Van Young (London: Brookings Institute Press, 2007), pp. 67-98.

por el acaparamiento del trabajo que consideraban suyo. Los pintores, en estos últimos años, ya no aparecen claramente al lado de los doradores, cuestión que no se explica en los manuscritos pero que podría indicar que habían dejado de ser una mancuerna legal. No pasó mucho tiempo de la última referencia a estos pleitos de doradores, cuando apareció una primera mención a una academia pictórica, en la que no participaban sus antiguos compañeros gremiales. Pudiera ser que la publicación de libros como el tratado de Antonio Palomino, hubieran tenido influencia en estos cambios, pues ahí se hablaba de la pintura como libre de estas corporaciones.

El término corporativo, si bien anacrónico, responde a la derivación que se dio de las prácticas grupales asumidas en cuerpos sociales, es decir agregados de personas que constituían una comunidad. Quizá la palabra más cercana para el tipo de comunidades a las que pertenecían los pintores fuera congregación, que desde 1729 se definió como junta de diversas personas para tratar algún negocio. Ya que congregación no tiene adjetivo, usaré corporativo para remitirme a lo relativo a los cuerpos sociales o grupos de personas a los que pudo pertenecer Ibarra.¹² Según definición de Marialba Pastor, la finalidad que se podía buscar al pertenecer a una corporación, tenía que ver con compartir un contrato y un proyecto comunes, por lo que se compartían también normas, favores, y reglas, en aras de lograr una convivencia pacífica y de protección ante las corporaciones extrañas. Por lo tanto, la corporación mediaba incluso legalmente entre los individuos y la sociedad.¹³

Así, aunque el gremio como tal dejó de existir, la idea de corporación entre los pintores siguió vigente, al punto de que tener una cofradía distintiva, aunque se sabe que algunos artífices del pincel participaban también de otras. La o las academias pictóricas que buscaron establecer los pintores, tendrían también esta función de congregar, regular, y hacer más pacífico el trato entre sus miembros.

De hecho, los pintores, desde fechas tempranas como se recordó en el segundo capítulo, tuvieron varias actuaciones legales que estaban encaminadas a generar una comunidad diferenciada del gremio, una corporación, y quizá por ello buscaron un cobijo formal al tiempo que de aceptación pública. Ibarra participó en algunas de estas

¹² Cuerpo también se refiere a república, según el *Diccionario de autoridades*, 1729, p. 687, consultado en www.rae.es; la palabra corporación aparece por primera vez en el diccionario en 1822, donde se señala “Es voz modernamente introducida”, p. 225. Ver también de 1729, congregación, p. 511.

¹³ Pastor, “La organización...”, *op.cit.*, p.85.

iniciativas, y aunque en otras no queda clara su actuación, no puede descartarse. Vale la pena reflexionar acerca de ellas para intentar resumir los antecedentes que pudo haber tenido en la formación de sus propios cuerpos sociales.

En 1722, como ya se dijo, Ibarra recibió un poder de varios artífices que estaban reunidos alrededor de los hermanos Rodríguez Juárez para realizar la postura por una obra conjunta. Este testimonio, aunque frío e indirecto por ser un acto notarial, implica una actitud de confianza por parte de los otorgantes, así como un reconocimiento de la capacidad del pintor por negociar y conseguir un fin buscado por ellos, como una colectividad selecta.¹⁴ Aunque Ibarra ya no era un jovencito entonces, todavía no tenía su propio taller, por lo que su jerarquía social era menor a la de los otros. No obstante que esa diferenciación es evidente, también lo es que sí participó de la academia de los hermanos pintores que después emularía. No se tiene idea de cuántos ni cuáles otros oficiales estarían involucrados en la academia, pues al parecer firmaron sólo los maestros, pero el nombramiento específico de Ibarra es significativo del aprecio que se le tenía entre ellos.

Se desconoce si Ibarra participó en otro acto grupal que, al parecer, involucró a un conjunto de artífices parecido al anterior, aunque no exactamente el mismo, sin quedar claro en el documento que pasó con la academia. Me refiero al poder otorgado a Clemente del Campo el 7 de septiembre de 1728, para que tramitara en España la prohibición del recibimiento de aprendices de pintor a personas de baja condición social, como indios plebeyos y mulatos.¹⁵ La explicación de la ausencia del pintor de Nueva Galicia no es sencilla, pues no hay información al respecto. No creo que Ibarra tuviera pruritos para firmar el documento por su propia condición racial, pues desde hacía años él y su familia se identificaban como españoles, y más tarde él encabezaría una petición similar. Tampoco me parece que su jerarquía entre los pintores fuera un impedimento, pues, como se vio, al morir Juan Rodríguez en febrero de ese año, Ibarra fue designado

¹⁴ Firmaron el poder los siguientes pintores: Br. Nicolas Rodriguez Xuarez, Juan Rodriguez Xuarez, Br. Joseph Rodriguez Xuarez, Thomas de Pereda Torres, Nicolas Enrriquez de Vargas, Marcelo Vazques, Juan Francisco Aguilera, Thomas de Merlo, Carlos Clemente Lopez, Matheo Gomez, y Usevio Carrillo.

¹⁵ Firmaron este documento: Bachiller Nicolás Rodríguez Juárez, Fray Miguel de Herrera, Bachiller don Joseph Rodríguez Juárez, Nicolás Enriquez, Antonio Enríquez, Baltazar Sánchez, Pedro de Urbina Sandoval, Christobal de Roa, y Carlos Clemente López.

como maestro.¹⁶ Aunque es imposible precisar la causa, quizá la razón fuera una tan sencilla y pedestre como que Ibarra no estuviera en México al momento de hacer la petición (para esas fechas tal vez ya estaba trabajando en Celaya), pero tampoco puede descartarse que no lo invitaran a participar en este proyecto. Otros pintores de la misma edad o experiencia que él, como Francisco Martínez, también dorador, tampoco fueron firmantes.

La primera actuación artística, pública y grupal de Ibarra que puede documentar, fue la ya referida de la remodelación del paso de la Virgen del Socorro, imagen tutelar de la cofradía de la que era mayordomo. En ese sentido parece que logró administrar los bienes de la congregación de forma efectiva,¹⁷ lo que sin duda sería importante para poder financiar los trabajos de lucimiento del paso, y quizá pagar a Cayetano Cabrera para que formulara su texto, así como la impresión del mismo.

Hasta ahora sólo sé de una empresa anterior que al parecer fue también a expensas de los propios pintores, para lucimiento de su arte, y que también tuvo su contraparte editorial, aunque hoy perdida, referida por Toribio Medina. Se trata de la pirámide que erigieron los pintores en 1724 para la jura de Luis I, aparentemente sin que nadie los hubiera convocado. Su pequeño impreso se tituló significativamente: *Breve explicacion de lo que contiene la Pyramide, que para celebrar la Jura de nuestro Catholico Monarcha Luis Primero, (que Dios guarde) erigieron los Professores del Nobilissimo Arte de la Pintura, en la Ciudad de Mexico, el dia 25 de Julio del Año de 1724.*¹⁸ Seguramente Ibarra tomó de esta exposición pública de los pintores, la idea de lucirse nuevamente ante

¹⁶ Sobre la cuestión de la limitación racial de los pintores, desde la reforma del gremio, hasta la academia de Miguel Cabrera, véase el lúcido ensayo de Susan Dean-Smith, quien también discute la búsqueda del reconocimiento del arte pictórico como liberal y la cuestión de las academias de pintura. Susan Deans-Smith, *op. cit.*, pp. 67-98.

¹⁷ Además de administrar 250 pesos del pintor Pedro López Calderón, decidió sacar provecho de un legado del pintor Manuel Arellano, que había permanecido ocioso desde la muerte de ese artífice. Arellano había dejado a la Congregación una serie de doce láminas pintadas con la pasión de Cristo para que de su venta se costeara la construcción de cuartos para alquiler en un terreno que también dejaba, con la idea de que el producto de la renta se destinara al aceite de la Virgen. Como ya se habían vendido las láminas y lo resultante de la venta fuera insuficiente para el propósito original de Arellano, Ibarra vendió también el terreno. En su decisión influyó sin duda la necesidad de sacar el mejor provecho a los recursos con que contaba la Congregación, con lo que Ibarra demostraba tener talento y ser confiable como administrador de bienes, algo que le sería reconocido repetidas veces durante su vida.

¹⁸ México, José Bernardo de Hoyal, 1724. Tomado de Toribio Medina, *op. cit.*, Tomo 4, p. 105. Este documento es mencionado por Tovar de Teresa, en su *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México: FCE, 1988, (Quinto Centenario), p. 114.

la vista de todos, y dejar su recuerdo con un impreso como el de *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones...*, un poco mayor en extensión que el referido. En ambos escritos se declaraba a su arte como noble y liberal, y a los pintores como dignos de todo crédito. En el caso del paso promovido por Ibarra, fue, como su antecedente, una declaración estratégica que parece haber sido planeada como continuidad y para ser continuada.

En mi opinión, además del lucimiento que lograron los pintores, estas exposiciones públicas también tenían la función de hacer notar que aunque los pintores ya no pertenecían a un gremio, seguían siendo un cuerpo, es decir, actuando como un grupo capaz de tomar decisiones conjuntas, de moverse corporativamente. En algunas épocas ese cuerpo debió tomar la forma de la academia que Ibarra tanto promovió, y a la que finalmente se incorporaron muchos artistas de manera formal.

Con anterioridad no expliqué el contexto específico por el que atravesaba la cofradía un poco antes de que su Virgen saliera en procesión al lado de los siete arcángeles.¹⁹ Por un acta notarial que no se firmó, se sabe que los pintores querían probar, en julio de 1732, que su imagen de vestir de la Virgen dolorosa llamada del Socorro, era de su propiedad y no de las monjas clarisas franciscanas de San Juan de la Penitencia en donde estaba su altar.²⁰ Aunque los nombres de los artífices que intentaron llegar a este acuerdo con las religiosas nos son desconocidos, pues el documento nunca se firmó, es posible que Ibarra ya fuera el mayordomo de la cofradía en el año de 1732. Como se mencionó por lo menos dos documentos comprueban que el pintor de Guadalajara era cofrade mayor en 1733, pero bien pudo comenzar su actuación el año precedente. La estrategia de acudir al notario para intentar arreglar un pleito parece uno de los *modus operandi* de Ibarra, que en años venideros haría uso de escribanos en varias ocasiones para ordenar tanto su situación personal, como otras de carácter grupal. De cualquier manera es evidente que los argumentos presentados en la escritura no fueron aceptados por la contraparte. También es patente, a la luz de la remodelación del paso con los arcángeles y del tono conciliador que en la *Breve razón* reconoce a las

¹⁹ Dedicué un breve texto acerca de la cofradía de los pintores del la Virgen del Socorro, que fue presentado en el Primer Congreso Internacional de Escultura, Encrucijada, convocado por el IIE en noviembre de 2008. Parte de la información que presenté ahí, será retomada en este capítulo.

²⁰ AGNot. Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, 21 junio 1732, fs. 211r-216r, en especial f. 214. El primero en citar este documento fue Guillermo Tovar; y más tarde fue estudiado por Rogelio Ruiz Gomar, en el artículo citado arriba "La imagen de nuestra Señora...", *op. cit.* Guillermo Tovar de Teresa. *México barroco*, México: SAHOP, 1981, p. 330

religiosas como colaboradoras en el esplendor del culto a la imagen, que tal vez se alcanzó verbalmente un arreglo amistoso entre monjas y pintores.²¹

De la congregación y los pleitos entre las religiosas y los artífices hablaré adelante en extenso. Por ahora hay que decir que al parecer Ibarra volvió a ser diputado de la congregación en algunas ocasiones, hasta que al final de su vida, de nuevo ocupando el puesto, desataría un enorme pleito entre las monjas y los pintores, en busca de que éstos fueran reconocidos en todos sus derechos, pero también, en mi opinión, con la intención de reubicar su cofradía en un templo más vistoso y con mayor reconocimiento social que el de San Juan de la Penitencia, en medio de un barrio indígena (Moyotlán), en los linderos de la traza urbana. En esos momentos era ya clarísimo que Ibarra peleaba totalmente en nombre de la liberalidad y nobleza de su arte, por lo que destinó mucho tiempo y dinero a ganar el pleito. Pero para entender por qué caminos se llegó a estos extremos legales, por medio de un liderazgo moral, hay que contar cómo Ibarra se erigió como un dirigente entre los pintores, capaz incluso de convencerlos de sostener dicho litigio, que duró incluso más de seis años después de su propia muerte.

IV.1. El artista, la academia de pintura y su decano presidente

Oficial, maestro, profesor, o decano, siempre pintor, José de Ibarra se ganó con mucho trabajo los adjetivos que lo definieron al final de su vida, como “célebre” y “famoso”.²² Las primeras dos designaciones debieron verse como necesarias e ineludibles en la vida de un pintor con ciertas aspiraciones, pero el llamarse a sí mismo profesor, y el ser reconocido por Miguel Cabrera, el más prominente artífice de una generación más joven, como “decano” de la actividad, fueron resultado del cultivo de una teoría pictórica y de un reconocimiento de los otros hacia él.

Como se ha insistido en esta investigación, Ibarra supo granjearse favores y aceptación por sus capacidades, tanto artísticas como plásticas. De las primeras hablé ya

²¹ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Breve razón de la idea, estatuas, e inscripciones, que el nobilissimo Arte de la Pintura dispuso, y costó para adorno, y comitiva al Passo de la milagrosissima Imagen de Nuestra Señora del Socorro su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733.

²² Torres, Cayetano Antonio. *Sermón de la Santissima Virgen de Guadalupe, predicado en la Sta. Iglesia Metropolitana de México...*, México: Herederos de la viuda de José Bernardo de de Hogal, 1757, f. 32, n.81; Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1756 a 1758", en *Documentos para la historia de México*, Méjico, V. García Torres, v. 6, p. 64.

en la primera parte de este capítulo, mientras que de las segundas en realidad he reflexionado a lo largo de todo el trabajo, así como lo hago en el capítulo siguiente. No será éste, pues, un espacio para volver a su desarrollo estilístico o a repetir las generalidades de sus etapas pictóricas, sino un acercamiento a las posibles causas de su éxito social entre los artífices.

Como ha quedado asentado, en la década de 1730, Ibarra tuvo buenos logros en su administración de la cofradía de pintores y en su capacidad personal de trabajo. De este periodo, además de los trabajos señalados ya, sólo habría que recalcar que logró hacer tanto series pictóricas, como obras individuales de gran trascendencia en su carrera, en tanto que fueron hechas para clientes importantes, o que resultaron claves para el desarrollo de su experimentación plástica. Logró entonces consolidar una paleta de colores luminosa, con fondos grises y usos de rosas, rojos, azules y verdes, así como también realizar por lo menos algunas obras de claroscuro profundo, lo que le permitió explorar en las luces y sombras. [Figuras 7 y 8] En la misma década empezó a utilizar la teoría de las pasiones de Le Brun en su obra, experimentación que Ibarra no realizó por sí mismo como un distintivo de su taller, sino que compartió con varios de sus contemporáneos (de lo que hablaré en extenso en el siguiente capítulo). [Figuras 9 y 10] La idea de que Ibarra compartió la teoría francesa con otros artífices es muy importante en el desarrollo de mi argumentación de los caminos por los que Ibarra pudo llegar a ser considerado un líder entre ellos, pues lo ubica como un pintor que compartía sus propuestas plásticas, seguramente emocionando a otros a seguir sus modelos teóricos y plásticos.

Me parece evidente que los pintores, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XVII, buscaron, en el cobijo de su grupo, una forma para actuar en su sociedad, como se señaló altamente corporativa, para lograr una mayor representatividad de sus intereses y de sus posibilidades. Daré brevemente sólo dos ejemplos de distinta índole para plantear la necesidad grupal de exhibirse o reunirse para la consecución de un fin. En las fiestas de la mayoría de edad de Carlos II organizadas por fray Payo Enríquez de Ribera en 1676, los pintores fueron convocados por la ciudad para realizar un carro junto con los confiteros.²³ El programa ideado por los artífices, presentaba una alegoría de la

²³ De este carro hablo en mi artículo “Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano” en *Anales del IIE*, México, UNAM-IIE, en prensa.

pintura coronando al monarca como la más importante entre las artes liberales, y debió ser un mensaje clarísimo para un gobernante como el arzobispo virrey, así como para algunos de los otros patronos de las artes en ese momento. Un poco después, los mismos pintores buscaron la reorganización de su gremio (1681-1687), prueba que necesitaban unirse para lograr objetivos comunes, en mi opinión ligados en este caos a la competencia artística entre artes.²⁴

La reactivación del gremio y más tarde su sustitución por la figura de las academias, todavía requieren de mayor estudio, pero ha quedado claro ya que a finales del siglo XVII, los pintores consideraron que necesitaban nuevamente los apoyos legales para proteger su trabajo de las intromisiones de otros artífices. No se sabe exactamente por qué los Rodríguez Juárez formaron la academia de pintores, y qué modelo siguió, pues aunque parece que fue bastante informal, también hay indicios de que sí realizó proyectos importantes para avanzar en su pretensión del reconocimiento social de su arte como liberal.

Recuérdese que los impresos y documentos mencionados ya, hacia 1724 y 1728, prueban que los pintores se estaban reorganizando o procediendo en conjunto. Sin embargo no he podido precisar la actuación del pintor de Guadalajara en éstas u otras actividades en torno a la reforma de las congregaciones pictóricas, así como tampoco, si Ibarra formó una academia de pintores antes de la que está documentada hacia 1754, o perteneció a la de algún otro artista. Sin embargo, y como ya he sugerido también, su autodesignación como profesor en las firmas que puso en algunos de los cuadros mencionados durante la de 1740, me hace pensar que efectivamente se reunía con sus colegas para discutir con ellos acerca de nuevas y mejores soluciones plásticas en función de su narratividad y capacidad de transmisión de mensajes diversos. Las posibles fechas en que Ibarra hubiera encabezado estas reuniones no son tampoco fáciles de clarificar, pero creo que podrían haber existido desde la década mencionada, cuando quizá también se realizó la traducción de *El Arte Maestra*.

Habría que pensar en varios factores para tratar de plantear el entorno de posibilidad de la creación de las academias pictóricas. Hacia finales de la década de los

²⁴ Hablé de la reorganización gremial y del surgimiento de las academias como opción al gremio, en *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, principalmente en el capítulo III. Varios de los temas y argumentos tratados en esta parte del capítulo serán retomados de este libro, por lo que ya no lo citaré o comentaré en adelante.

30 la posición económica de Ibarra también se afianzó, como puede vislumbrarse en algunos de los datos que se tienen sobre él. Por ejemplo, en abril de 1735, Ibarra se obligó con Catarina de Páez a pagarle 750 pesos en un periodo de cuatro años (1739), pero casi un año antes, el 30 de septiembre de 1738, logró liquidar su deuda con ella, por lo que fue cancelada ante el notario.²⁵ Hacia las mismas fechas, Ibarra afianzó su estrecha relación con Melchora de Robles, viuda de Pedro de Arrieta, pues después de que Arrieta muriera dejándola como albacea y heredera (13 de diciembre de 1738), ésta le dio al pintor un poder amplio para llevar a cabo todos los trámites tocantes al poder para testar que Arrieta le había conferido a ella.

Ibarra fue testigo de la venta de una casa que tenía su amigo arquitecto para pagar una deuda contraída con uno de los fiadores de Francisco Martínez en el dorado del altar mayor de Catedral, el comerciante Mateo de los Ríos.²⁶ Al poco tiempo Melchora enfermó, y al hacer testamento ratificó el amplio poder dado a Ibarra haciéndolo albacea de sus bienes y por supuesto de sus deudas, y aclarando que lo que le quedara del pago de ellas debía ir a su hijo adoptivo Joaquín José de Arrieta.²⁷ Llama la atención que la viuda de Arrieta dejó muy claro que confiaba plenamente en Ibarra para proceder como él

²⁵ AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2591, 18 abril 1735, fs. 94v-95r.

²⁶ Hay que recordar que De los Ríos supuestamente era el que se oponía a que Ibarra fuera valuador del dorado de Martínez en el altar mayor de Catedral. Respecto al documento de Arrieta, ver: María Concepción Amerlinck. "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en *Boletín de Monumentos Históricos del INAH*, México: INAH, 1981, Núm. 6, pp. 27-32. La autora menciona otros documentos de la testamentaría, sin transcribirlos.

²⁷ El testamento de Melchora de Robles dice: "4a. Ytem declaro que el dicho mi Marido en el Poder para testar que a mi favor otorgô y vajo cuya disposicion fallecio me dejô por su unica Albacea Testamentaria, Thenedora de bienes y heredera, y aunq[ue] en virtud de d[ic]ho. Poder y comunicaciones q me hiso otorguê su testamento ante D[o]n. Phelipe Muños de Castro Escribano de su Magestad y, e hecho varias dilligencias de pagar algunas cantidades que debia, y recaudar ôtras que le deben, no he podido conceguirlo, y para ello le he dado Poder vastante a D[on]. Joseph de Ybarra, Maestro de el Arte de Pintor en esta Ciudad, que en su virtud y de mi consentimiento, hâ corrido con todas las dichas dependencias, y ha hecho algunas composiciones, y combenios; es mi Voluntad aprovar y ratificar dicho testamento y el Poder que a el Expresado D[on]. Joseph de Ybarra le hê dado para que en su virtud prosiga a la recaudacion de dichas dependencias, [sic] y acabe de pagar y sattisfacer lo que se aya quedado a deber por el dicho mi Marido, y por mi que todo con los corticimos bienes q[ue] oy tengo le consta a el dicho D[o]n. Joseph de Ybarra. /Y para cumplir y pagar este mi testamento, nombro de mi Albacea, testamentario fidei comisario y thenedor de Bienes a el d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra, y le doy el Poder y facultad que por derecho se requiere para que entre en todos ellos, los venda, recaude, y rematte en âmoneda o fuera de Ella aunque sea pasado el termino de el Derecho que de el mas q necesitare le prorrogo y alargoen debida forma". AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs 14v-16r. AGNot.

considerara, sin obligarlo a hacer inventarios de los bienes, ni explicar a nadie el porqué de sus decisiones respecto a ellos.

Según el propio Ibarra declaró más tarde en sus testamentos, pagó varias de las deudas de los difuntos, más de las que hubiera querido, así como la profesión del hijo adoptivo de la pareja en el convento de san Hipólito. No obstante que por el albaceazgo tuvo muchos sinsabores o “muinas”, como lo dijo en sus palabras, también se quedó con algunos muebles y una casa en la calle de Manrique,²⁸ a la que se mudó, así como unos terrenos cerca de la cofradía de los pintores en el barrio de San Juan, que le dio a su hijo José Antonio. El testamento de Melchora de Robles fue firmado por tres pintores, dos de ellos, los primeros, de los que se sabe eran aprendices de Ibarra: Manuel Ossorio, Miguel Francisco Álvarez de Vivero (a veces firmó sólo como Miguel de Vivero), y Francisco Antonio Vallejo, quizá también discípulo de Ibarra.²⁹

Esta intimidad entre Ibarra y la familia de Pedro de Arrieta es significativa de los vínculos que estableció con artífices de diferentes artes. Arrieta no fue cualquier arquitecto, pues realizó algunas de las obras más importantes de la capital novohispana, siendo también aquel que, en algunos sentidos, fungió como un líder entre los artistas de su especialidad, por ejemplo en la iniciativa para reorganizar el gremio de arquitectos, o la factura de un enorme plano de la ciudad de México, hoy en el Castillo de Chapultepec, ligado a la construcción y la ordenación urbana.³⁰ Aunque no sé si Ibarra y él alguna vez trabajaron juntos, es factible que sí, y por lo menos parece que compartieron algunos intereses en la dignificación de sus artes respectivas.

Otro artífice muy cercano a Ibarra fue Jerónimo de Albás. De las ligas entre Ibarra y él ya he hablado en parte, pero hay que destacarlas aquí por dos razones: en primera instancia Albás era uno de los artífices más prestigiados de su momento, y su relación con Ibarra fue de total confianza. La manera en la que el retablista se refirió a su propio

²⁸ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 9r-12v. El testamento fue mencionado por Amerlinck, “Pedro de Arrieta...” *op. cit.*, p. 29.

²⁹ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs. 14v-16r. Ossorio y Álvarez de Vivero, fueron testigos en las informaciones que se levantaron cuando una de las hijas de Juan Patricio Gil Morlete Ruiz, entraría al convento de capuchinas. Ambos se declaran conocidos de Morlete desde niños, en el taller de Ibarra. AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3. Aunque Vallejo no aparezca en este documento, en mi opinión es muy factible que fuera también discípulo de Ibarra.

³⁰ De hecho el plano fue elaborado por Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José Rivera, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez, y Francisco Valdez, lo que indica que también los arquitectos actuaban de manera grupal.

trabajo como original, caprichoso e imitado, también lo ubicaría como un creador preocupado por la dignificación de su actividad y de su persona.³¹ En segundo lugar, el que Ibarra hubiera sido fiador en una obra tan cara como el altar mayor de la catedral, y más tarde del altar de la Concepción,³² también obra de Balbás, es significativo de su buena situación económica en esos momentos. Hay que recordar que la solvencia económica no era ajena al prestigio social, y menos aún en aquellos que pretendían ascender en la escala, por lo que incluso en España siempre se tomó en consideración este aspecto en la aceptación de la dignidad de los pintores.

Mientras que, al parecer, la relación con el arquitecto retablista fue muy buena, de los documentos del dorado del retablo mayor de Catedral se adivinan algunos resentimientos entre Francisco Martínez y el pintor de Guadalajara, como se dijo ya. Sin embargo, en todos los documentos en que Ibarra encabezó a otros pintores a favor de su arte, Martínez estuvo incluido, e incluso a la muerte de Ibarra volvió a ser viceprefecto de la congregación de la Virgen del Socorro por un tiempo, siguiendo el pleito empezado por Ibarra.³³

La actuación colectiva de Ibarra en estos años es un tanto difusa, pues se tienen más documentos de carácter personal, y en algunos años la información es casi nula. Por las pocas noticias que hay se puede concluir que el pintor siguió trabajando y haciéndose de una mayor seguridad económica. La tendencia a usar notarios para clarificar sus situaciones se intensificó, por lo que en 1745 hizo un testamento, aparentemente no por enfermedad, sino por los muchos conflictos que tenía con su hijo, que no había seguido el oficio de pintor y que, en opinión de su padre, no tenía más que malas costumbres, al grado de que Ibarra incluso quiso remitirlo a realizar trabajos forzados en un presidio.³⁴

³¹ Por ejemplo, en las condiciones del retablo mayor de la Concepción, señalaba que: "Pues el unico fin mio, es salir de el estilo comun, que hasta haõra he practicado, y han querido imitar de mi los que disen profezar Architectura" AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, f. 383v.

³² Concepción Amerlinck encontró la documentación acerca de este retablo y realizó un interesante artículo acerca de él. María Concepción Amerlinck. "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos* 2, México: INAH, 1979, pp. 25-34.

³³ Martínez también fue prefecto de la cofradía en 1722, siendo su secretario Vicente Isidoro de Balbás, el hijo adoptivo de Jerónimo.

³⁴ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 12v-15r. El documento fue publicado por primera vez por Moyssén. Ver: Xavier Moyssén. "El testamento de José de Ibarra", en *Boletín de Monumentos Históricos* 6, México: INAH, 1981, pp. 41-52. La transcripción del mismo es propia.

Ante la iniciativa de José Antonio, su único hijo sobreviviente, de querer casarse, el pintor lo amenazó con quitarle su herencia, que sería toda suya si no lo hiciera: "...no por estorbar el santo Matrimonio, si por las malas consecuencias, que de ello pueden resultar en ofensa de Dios n[uest]ro. señor, por las pocas, ô ningunas facultades, que tiene, para mantener familia, y muger, y estar acostumbrado a la ociosidad...".³⁵

Más tarde Ibarra finiquitó un terreno que todavía era parte de la deuda de Pedro de Arrieta, en el barrio de San Juan de la Penitencia, quizá el mismo que luego le cedería a su hijo, que sí se casó y al cual, no obstante sus advertencias, seguía dando dinero y apoyando económicamente. Con esa donación del terreno a José Antonio pretendió estar ya en paz, pues sería equivalente a la dote de su madre, que en realidad según el pintor había gastado en sus enfermedades. En 1747 José de Ibarra volvió a testar, esta vez en cama, para clarificar que le había dado a José Antonio el terreno y que, aunque no se lo mereciera, lo nombraba su heredero universal, una vez quitando algunos dineros como la total restitución de la dote y arras de su mujer, Juana de Navarijo. A ella, junto con el Br. José Ximeno, los nombraba como albaceas.

Aunque en este nuevo testamento Ibarra declaró que su caudal era corto, pedía que se perdonara el pago a sus deudores pobres, así como que se le diera capacidad de tomar estado a una niña que recogió y crió como su hija, que estaba entonces en el convento de san Jerónimo.³⁶ Por estos datos y porque ese mismo año Ibarra había sido fiador del Balbás en el retablo mayor para las concepcionistas, no parece que estuviera en una situación económica tan comprometida. Quizá aunque estuviera endeudado, sobre todo por los censos que tenía la casa en la que vivía, contaba ya con cierta suficiencia económica.

Al final de la década de 1740, Ibarra había trabajado para el cabildo de Valladolid, con los retratos de sus obispos Pablo Matos y Martín de Elizacochea; [Figura 11] y en repetidas ocasiones para el de México. Las últimas obras que hizo para el metropolitano fueron los seis lienzos para el retablo de San José en Catedral, en los que se reconoce un manejo diestro del espacio y el color. Algunas de las últimas obras de esos años y principios de la siguiente década, lo ligaron nuevamente a la imagen de la Virgen de

³⁵ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, f. 15r.

³⁶ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n; AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 9r-12v; AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, 13 octubre 1747, f. 36. Juan Rodríguez Juárez también tenía una niña expósita a su cuidado, por lo que quizá Ibarra lo emuló.

Guadalupe, pues además de hacer algunas copias de ella, participó en la inspección de 1751. Es importante recordar aquí, aunque las ideas se desarrollan en el catálogo, que en efecto Ibarra fue un guadalupano comprometido y muy activo, y que en principio su labor fue tan importante como la de Miguel Cabrera (por lo menos en al iniciar la década del 1750), quien poco a poco se especializó en las imágenes de la Virgen como pintor de cámara del arzobispo Rubio y Salinas.

Es posible identificar una *Virgen de Guadalupe* ligada a la inspección de 1751, del pincel de Ibarra, indicativa del prestigio que tenía como copista de la imagen. Aunque generalmente se identifica a Cabrera como el mejor y casi único artífice guadalupano, obras de del pintor de Guadalajara como la que está en la catedral de Michoacán, prueban que Ibarra podía pintar el tema con gran hermosura y que además era reconocido por clientes importantes como copista del ayate milagroso. [Figura 13] En realidad la fama de Cabrera, si bien comenzó en su propia época, se acrecentó tanto con el tiempo, que casi pareciera que no existieron otros pintores capacitados para pintar a Guadalupe de manera efectiva y bella. Sin embargo la inclusión de un texto de Ibarra en la *Maravilla americana* de Miguel Cabrera, que señala que su maestro Juan Correa tenía una calca de la Virgen, y en donde opinaba acerca de la dificultad para pintarla, debería ser tomado como un indicio del reconocimiento tácito que le tenía el pintor oaxaqueño al tapatío en la materia.

De manera similar, el diarista Castro y Santa Anna confundió a estos dos artífices, por lo que cuando dio la noticia de que los jesuitas habían llevado un lienzo para el papa en busca de que le concediera rezo propio, afirmó: “Los expresados padres procuradores de parte de dicho abad y cabildo llevaron á S. S. en un lienzo la bella copia de la divina Señora con sus tamaños, la que sacó de su original el diestro pincel del maestro Ibarra; recibióla S. S. con demostraciones de gran júbilo, y la mandó colocar en una iglesia de Roma de religiosas de San Francisco de Sales”.³⁷ El error cometido, además de haber sido una distracción, fue causado quizá por la fama de Ibarra entre la gente, que podría pensar en él como la opción más lógica para hacer una obra de tal trascendencia.

Pero respecto a la imagen del cabildo de Valladolid, debe destacarse su inscripción, que dice “Se tocó esta santa imagen a la Original, y para ejecutarlo con toda

³⁷ “Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1752 a 1754”, en *Documentos para la historia de México*, Méjico, V. García Torres, v. 4, p.89.

satisfacción, se abrió la vidriera por el mismo S^r. Abbad, / de la Insigne y R^l. Colegiata, el día 9 de marzo de 1751". Hay elementos documentales que parecen apuntar a que existió a principios de esa década una buena relación entre el cabildo michoacano y el de la colegiata de Guadalupe,³⁸ apenas instalado en 1750 luego de largo retraso. Esta tardanza se debió en parte al grave conflicto entre el arzobispo de México y el abad de la Colegiata, Juan Antonio de Alarcón y Ocaña, quien pretendía que se declarara a su cabildo exento de la jurisdicción del ordinario, situación que tensó las cosas al punto de que Rubio y Salinas no había estado presente en la toma de posesión de los capitulares de Guadalupe. Era muy natural que el abad Alarcón buscara apoyo entre los demás cabildos del reino para defender su posición, y la buena relación con el de Michoacán justificaría de sobra el envío de una presea como la hermosa copia de la imagen tocada al sagrado original, pintada por Ibarra con toda la pericia de su arte y con el conocimiento que le daba haber asistido a la inspección del ayate. La cartela del cuadro de Valladolid y su insistencia en que la vidriera se había abierto por el mismo abad, es además un documento elocuente de uno de los elementos simbólicos presentes en esta pugna de poderes: tan pronto como tomó posesión, el cabildo guadalupano había reclamado para sí la facultad de abrir y cerrar a voluntad el cristal protector del ayate, lo que fue ese mismo día motivo de una enojosa y pública diferencia con los clérigos encargados de la parroquia de Guadalupe, quienes se vieron obligados a entregar la llave de la vidriera.³⁹ Así, al obsequiar de esta manera al cabildo vallisoletano en agradecimiento a su apoyo, el abad también hacía una visible demostración de su pretendida autoridad. Con todo, no pasaría mucho para que Alarcón se diera cuenta de que llevaba las de perder en el conflicto con el arzobispo, quien terminó por arrebatar a la colegiata y a su abad el

³⁸ Véase Mónica Pulido Echeveste. *Reconfigurar los espacios, imaginar los destinos. Patrocinio y corporación, identidad y tradición en Valladolid de Michoacán, siglo XVIII*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 60-64.

³⁹ Sobre el curato de Guadalupe, establecido en 1701 y dotado de rentas en 1703 y su refundición en 1750 en la colegiata, ver: Delfina López Sarrelangue. *Una villa mexicana en el siglo XVIII: Nuestra Señora de Guadalupe*, 2a edición, México: Miguel Ángel Porrúa, UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 29-30 y 94-95. Acerca de la disputa señalada: Iván Escamilla González, "La Insigne y Real Colegiata de Guadalupe: un cabildo eclesiástico novohispano y sus actas capitulares", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coords.). *Voces de la clerecía novohispana. Documentos históricos y reflexiones sobre el México colonial*, México: UNAM/ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2009, pp. 241-258, en especial pp. 251-252 y pp. 256-257.

protagonismo del culto guadalupano, al apoyar a sus aliados los jesuitas en la consecución ante Roma en 1754 de la confirmación del patronato.

En la Guadalupana de Michoacán, Ibarra parece haber seguido los pasos que dio cuando pintó la Virgen que está hoy en la el templo de la Compañía de Guanajuato, unos años antes. [Figuras 12 y 13] En ambos casos la Virgen está muy bien ejecutada, con sumo cuidado en los detalles. Sin embargo, la obra de Michoacán es más hermosa, y aunque sea un tanto difícil explicar porqué, en tanto vera efigie, en mi opinión se debe a que tiene una suavidad particular, derivada del tipo de sombras y colores. Aunque supuestamente cada representación de la Virgen de Guadalupe debía ser exacta en todos sus detalles, y aún más las que pretendían contar con especial aura de perfección, por ejemplo aquellas que eran tocadas al original (como las dos de Ibarra), hay pequeñas variantes sólo perceptibles después de un análisis minucioso, pero que les confieren resultados distintos a las obras. Este dato es destacable, ya que Ibarra habló de las calcas de la imagen, diciendo que sólo con ellas se podía tener exactitud, y, al hacer la inspección del ayate original, se percató, seguramente, de muchos detalles de su factura. Por ello variar algunas partes de la obra, debió ser algo consciente, y por lo tanto, digno de explorar.

Algunos de los trazos del rostro parecen ser distintos, en la inclinación y tamaño de la boca, por lo que la obra de Michoacán resulta más armónica. Detalles de menor importancia también varían, como algunos trazos de los diseños del vestido de María. [Figuras 14 y 15] A veces sólo cambió la inclinación de las líneas, simplificó algunos roleos, o ubicó ciertos detalles decorativos en distinta posición. Mucho más importantes resultan los cambios que hizo Ibarra a ciertas zonas, aunque pequeñas, en dónde introdujo sombras y matices para generar volumen, efecto que no está representado en el ayate original de la Virgen, por lo que resulta sorprendente su introducción en una copia “exacta”. Si bien Ibarra había empezado desde antes a representar estas sombras, fue en la Guadalupe de 1751 cuando enfatizó más el efecto. Por ejemplo, si se compara el filo dorado del lado izquierdo de la imagen, que es el más largo, puede verse claramente cómo Ibarra fue enfatizando las sombras para crear el efecto de que el manto se mueve, o está en distinta profundidad respecto a la luz. [Figuras 16 y 17] También es muy notoria esa intención si se observa esa vuelta caprichosa del manto que permite ver el interior y exterior y rodea una estrella, del lado derecho de la imagen. [Figuras 18 y 19] Estos pequeños matices destacan aún más si se comparan con otras representaciones de la

Virgen del Tepeyac de otros artífices, por ejemplo del propio Miguel Cabrera, quien diluyó tanto las sombras que en algunas vueltas del listón dorado, marcó una línea por la mitad, de manera más parecida a como está pintado el original, pero mucho menos elocuente con la búsqueda de la profundidad y el volumen. [Figuras 20 y 21]

En general la obra de José de Ibarra se guió por ese interés en generar efectos de volumen, pero el hecho de que incluso se los hubiera querido dar a la Virgen de Guadalupe, es indicativo de una coherencia con su concepción pictórica. En mi opinión ya para 1750, Ibarra había participado en la traducción de *El Arte Maestra*, en donde se dedicaba una sección entera a la cuestión de color, cuya parte más importante se consagró a las luces y sombras.

De la traducción e importancia del manuscrito novohispano del texto italiano he hablado en otras ocasiones, y volveré a hacerlo en el último capítulo de este trabajo, en tanto la aplicación de la teoría contenida en el manuscrito, por un grupo importante de artífices.⁴⁰ Sin embargo, la traducción de *El Arte Maestra* fue tan importante que requiere cierta atención aquí, pues esta labor de trabajo teórico, en mi opinión, fue uno de los motivos por los que Ibarra logró una gran aceptación dentro del círculo de pintores de la capital. La cercanía que hay entre el texto italiano y la plástica del círculo de Ibarra es tal, que pareciera que la traducción se utilizó como una de las bases teóricas para alcanzar consensos pictóricos en el grupo, es decir, que fue un modelo a seguir no sólo por uno o dos pintores, sino que informó parte de la preparación plástica de un número significativo de artífices. Lo mismo sucedió con la teoría del pintor Charles Le Brun, que también se permeó entre un conjunto grande de pintores. Ambas aplicaciones teóricas, de hecho, se pueden considerar, incluso, distintivos plásticos del grupo al que perteneció Ibarra, o que encabezó el tapatío.

En mi opinión también, fue esta puesta en común de teorías y principios fundamentales de trabajo, la que produjo una cierta igualación entre los pintores, que Bernardo Couto interpretó como la formación de una escuela claramente diferenciada, y que a últimas fechas se consideró como un proceso de “nivelación” del tipo que se da en

⁴⁰ Sobre *El Arte Maestra* véase: Myrna Soto. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: UNAM / IIB, 2005; *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006.

la lingüística cuando se anulan las diferencias regionales.⁴¹ Tengo para mí que los pintores aprendieron a trabajar en conjunto, en la academia, que compartieron algunas de las herramientas pictóricas que fueron introduciendo de la mano de nuevas teorías, y que esto generó una suerte de *corpus* plástico común, que provocó que los pintores cultos de la capital en esa época, se ubicaran dentro de un grupo. Pero también creo que al lado de estas similitudes, hay diferencias personales importantes que se vislumbrarán más claramente cuando se realicen los catálogos de artífices de los que apenas conocemos algunas obras o que están muy dispersas.

Ya que José de Ibarra contaba con una experiencia previa en una academia, debió parecerle factible volver a reunir una, quizá cuando sus circunstancias personales fueron mejores para dedicar bastante tiempo a las labores del conjunto de los pintores y tal vez menos a su trabajo individual.⁴² Juntarse en casa de algún pintor, o en algún taller, quizá de él mismo,⁴³ para discutir acerca de intereses comunes, no parece demasiado complejo.⁴⁴ Sin embargo, la sistematización de las discusiones artísticas, así como la aplicación de la teoría pictórica en la obra de varios artistas al mismo tiempo, va ya un paso adelante que la mera reunión para charlar o discurrir temas conjuntos. Se podría

⁴¹ José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México: CONACULTA, 1995, (Cien de México); Juana Gutiérrez Haces. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm 80, México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 47-99.

⁴² Acerca de la academia de pintores en torno a Ibarra, ver, principalmente: Xavier Moysén. “La primera academia de pintura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIIE, Núm. 34, 1964, pp. 15-29; Clara Bargellini. “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México: INAH, 1998, (Colección Biblioteca del INAH), pp. 87-98; Mina Ramírez Montes. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 78, 2001, pp. 103-128; Paula Mues Orts. *La libertad del pincel...*, *op. cit.*

⁴³ Aunque se ha supuesto que la casa y el taller del artífice estaban en el mismo lugar porque en los inventarios de bienes eso parece, no se sabe si habría una distinción real o una disposición especial para el taller.

⁴⁴ Aunque un número importante de autores que han escrito acerca de la academia de 1754 ha supuesto que la organización no tuvo efectos prácticos y que se disolvió de manera rápida, creo, como planteé en *La libertad del pincel*, que la academia de Ibarra sí tuvo muchas e importantes consecuencias en el desarrollo pictórico de la Nueva España (*La libertad...*, *op. cit.*, pp. 267 y ss., que incluyen referencias a la historiografía que propone que la academia sólo fue una fundación en vías de un reconocimiento social, pero no contó con un desarrollo plástico coherente). En “Ánimo heroico” ahondé en los argumentos a favor del funcionamiento de la academia al tomar en consideración el manuscrito de *El Arte Maestra* como fruto de una traducción conjunta y en miras de su aplicación conjunta. Por ello partiré aquí del convencimiento en que la academia funcionó como tal, y que incluso quizá duró varios años. (Paula Mues Orts. “Ánimo heroico: tradición, modernidad y erudición en la teoría pictórica novohispana del siglo XVIII” en: *El Arte Maestra: traducción novohispana*, *op. cit.*, pp. 13-83).

pensar que los “profesores” se reunían en casa de uno de ellos, llevando un tema de conversación, quizá alguna estampa o propuesta teórica, pero no parece que esto fuera así, pues todos los tratados pictóricos que tenían a la mano, así como las noticias que debieron llegarles de las academias europeas, en particular de las actividades artísticas españolas, hacían énfasis en el trabajo teórico-práctico de las academias. Es decir, que la discusión teórica, pero también su puesta en práctica, en conjunto, eran condiciones fundamentales de la existencia academia.

Si como he supuesto, con base en el contexto histórico y social, en la aparición del manuscrito de *El Arte Maestra* y en el análisis de la propia pintura, pero también en los documentos notariales conservados de la academia de Ibarra hacia 1754, los pintores se reunían en un lugar en donde podían trabajar además de discutir, la organización de la academia debió precisar mayor organización. Un espacio grande donde poder acomodar varios lienzos, o por lo menos cajones o bancos, además de caballetes o tabletas para sostener los dibujos; varios instrumentos de trabajo, una tarima en donde exhibir el modelo a copiar (fuera éste un objeto o una persona) y lámparas para iluminar, ya que a veces trabajaban de noche,⁴⁵ serían básicos para su funcionamiento, así como probablemente estampas, libros y algunos modelos de madera o quizá yeso.

Lo primero que distinguía a cualquier academia pictórica desde los siglos anteriores, era la utilización del modelo vivo, es decir, la enseñanza del dibujo al natural, aunque ésta se hacía después de haber pasado por varios estadios en donde se copiaban primero obras artísticas, casi siempre por medio de estampas, aunque también se podían copiar otras pinturas, luego objetos y modelos escultóricos. Sólo después de estos pasos se empezaba a dibujar figura humana. [Figura 22] Aunque no se sabe si esta jerarquización de actividades fue igual o parecida en la Nueva España, y no quedan evidencias directas del estudio con modelo, en mi opinión sí se puede ver una gradual mejoría en el dibujo anatómico en Ibarra y sus contemporáneos. Esta intención de corrección anatómica puede ser explicada por la práctica de dibujo al natural, pues visiblemente los pintores en torno a Ibarra, le dieron cada vez más importancia a la coherencia anatómica, de la mano de la exploración del volumen, movimiento y

⁴⁵ Esta práctica de trabajar de noche estaba generalizada en muchas academias informales, quizá porque durante el día los pintores trabajaban en sus talleres. En el documento de referente al poder que dan Ibarra y otros pintores para tramitar su academia en Madrid, se dice que solamente se juntaban dos veces a la semana. AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, fs. 16r.

expresividad, que si bien podía ser aprendida en parte por medio de grabados y libros, sólo podía tener una mayor fuerza si en algún momento se usara modelo.

La aplicación de teorías de color debió incluir sesiones con lienzos y óleos, así como objetos y modelos iluminados desde distintas lámparas. Es posible que los pintores realizaran algunas sesiones de la academia leyendo teoría y utilizando ciertos grabados de tratados, por ejemplo las proporciones del cuerpo humano, contenidas en distintas fuentes como Durero, Arfe o Palomino, así como los grabados de Charles Le Brun con la teoría de las pasiones del alma. En el documento notarial de la academia incluso se hace una brevísima pero elocuente declaración al respecto, al describir cómo funcionaba la sociedad:

...han procedido de algun Tiempo â estta partte â formar una Academia Sociedad ô Compañía, â la que frequenttamente, y dos vezes en cada Semana, han estado, y estan concurriendo los ôttorgantes, y todos los demás oficiales, y Ôperarios en d[ic]ha Pintura, para mejor ynstruirse en ella, mediante la correccion de unos â los otros, y de los maiores â los menores, *con arreglamiento y Doctrina de los autores, y escriptores de ella...*⁴⁶

En la cita anterior queda en evidencia que el grupo era de tamaño considerable, lo que coincide con los firmantes de los documentos, treinta y ocho, a los que quizá se sumaron otros, pues en todo momento se dijo que con los presentes se representaba a todos los pintores de la ciudad. Casi no ha llamado la atención de los estudiosos la segunda parte de la declaración, que indicaba que trabajaban con “arreglamento y doctrina de los autores y escritores de ella”, es decir, de la pintura, o lo que es lo mismo, con teóricos y tratadistas.

También quisiera destacar que la organización de la academia, y posteriormente la formalización que se hizo de ella al otorgar el poder a los comerciantes que viajarían a la corte de Madrid, debió costar dinero a Ibarra y sus colegas, pues queda patente que se habían reunido y pedido incluso opinión a algún abogado para mejor proceder con las acciones en aras la consecución de sus objetivos:

Dixeron que por quantto para el maior lustre del d[ic]ho su arte, bien y aprovechamiento de los que lo componen, y en adelante lo pueden componer, comprometidos los unos, con los otros extrajudicialmente aunque con la Formalidad, de haver tenido para ello barias junttas, en las que ha precidido en ellas d[ic]ho D[o]n Joseph de Ybarra como masanttigo en d[ic]ha Profeccion, y *hombres practicos y Legistas, con quien han consultado*, y conferido todo lo que

⁴⁶ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, f. 16r. Las cursivas son mías.

puede haver sido combenientte, provechoso, y nada noscivo, contra ninguna Persona, ni terzero que seá ô pueda ser perjudicado...⁴⁷

Al parecer Ibarra, consistente con su forma de acción desde el principio de su vida, no dejaba demasiado al azar, y planificaba bien sus acciones antes de proceder, lo que queda al descubierto con la advertencia de que ya habían consultado legalmente el procedimiento a seguir, y que, en efecto, su asociación era legal no causaba daño a nadie, y más bien traía beneficios a la república. En la declaración de no hacer daño a nadie parece incluirse a los artífices que no pertenecían a la academia, como adelantándose a posibles quejas de algunos, pues hay que tomar en cuenta que un año antes Ibarra había encabezado un pleito para que se cerraran los obradores que se dedicaba más que a la producción a la venta de obra, así como de aquellos que no eran de pintores “dignos”, y del cual hablaré adelante. Al formalizar la academia, una vez más, Ibarra recurrió con toda formalidad a las instancias de la cultura letrada, como el mundo de los abogados, para que sus esfuerzos fueran bien aprovechados.

Es así como creo que entre los nuevos derroteros plásticos que se enfatizaron con la labor de Ibarra, y probablemente en una academia, pueden contarse los siguientes: composiciones muy dinámicas por medio principalmente de diagonales, fondos azules grisáceos con tonos rosas y amarillos; paleta de colores menos contrastante que la de la centuria anterior, con abundancia en rojos, azules, verdes y tierras; tendencia a la mancha de color en lugar de la línea; gran cantidad de matices que generan volumen en las figuras, así como profundidad en las obras, logradas por una utilización de la luz más naturalista; figuras con interés en el naturalismo anatómico; expresividad muy evidente en los rostros; y una tendencia por crear figuras de belleza serena y acentos de carácter cotidiano, sobre todo, en personajes secundarios.

Estas herramientas plásticas que utilizó José de Ibarra y que compartiría con la suya y las siguientes generaciones, estuvieron ligadas siempre a una reflexión teórica, que sólo pudo ser posible por medio de una aplicación plástica y su difusión a personas de distintas edades, como queda dicho en el acta notarial, de maestros a discípulos, de mayores y menores, oficiales, y operarios. En decir, que los objetivos de Ibarra eran

⁴⁷ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, f. 16r. Los énfasis son propios.

amplios y abarcales, como parece que fue en realidad su pintura y su actuación colectiva a favor de la defensa del arte pictórica como actividad liberal y noble.

No hay que olvidar que al lado del poder para el reconocimiento de la academia, está otro, fechado el 21 de enero de 1755, con una naturaleza distinta pero ligada seguramente a la voluntad de exclusividad de la práctica pictórica que al parecer tuvo la academia de Ibarra en estas fechas. Se trata de un poder otorgado a Bartolomé Solano para que se encargara de "...pleitos, causas, y negocios, que en el referido Arte y Defenza de el tienen pendientes, y en lo futuro se les puedan ofrecer, civiles, ò criminales, bien sea demandando, ò bien defendiendo con qualesquiera de los otros artes y ofizios, mecanicos ò no, y otras Personas de qualesquiera, estado, calidad, ò prehemencia que sean...".⁴⁸ Es muy probable que este poder se relacionara directamente con la solicitud de limitar el ejercicio del arte pictórico que detallaré adelante (y que había tenido lugar un poco antes).

Dentro de la academia, Ibarra siempre fue distinguido y tratado como el "decano", no obstante personas que tenían su misma edad, como Francisco Martínez y fray Miguel de Herrera. Creo que su impulso creativo y su capacidad de organizar a los colegas, le confirieron esa cordialidad, pero habría que preguntarse si otros de los pintores de su posición, o incluso más jóvenes, no se sintieron incómodos con su protagonismo.⁴⁹ Por lo pronto queda claro que Ibarra, tal vez con mayor impulso a partir de la muerte de su tercera esposa,⁵⁰ dedicó parte importante de su tiempo y esfuerzo a la cofradía y a los pleitos a favor de la dignidad de su arte.

VI.2. El liderazgo de la pintura, o la pintura entre sentencias y juicios

Del prestigio individual, al prestigio del arte que practicaba, Ibarra buscó crear un vínculo profundo. En un acto de coherencia fue concentrando sus esfuerzos en crear redes sociales que le ayudaran a cumplir sus objetivos, tanto plásticos, como de dignificación de su arte. Para ello debió actuar de distintas maneras y utilizar distintos medios: lograr un reconocimiento por su arte, pertenecer a grupos de solidaridad e incluso tener cargos de

⁴⁸ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, 3r.

⁴⁹ Susan Deans-Smith menciona que pocos artifices mencionados en el censo de 1753 fueron firmantes del documento, lo que interpreta como oposición al proyecto. Deans-Smith, *op. cit.*, pp. 93 y ss.

⁵⁰ AGN, Genealogía, Sagrario Metropolitano, D. F., Defunciones de españoles, 1744-1760, Proyecto: OAH, Caja: 547, Rollo: 34, Ubicación: ZE, f. 104r. Murió el 28 de noviembre de 1752 y fue enterrada en la iglesia del Espíritu Santo.

responsabilidad en ellos. La teoría pictórica le ayudó a conseguir parte de sus objetivos, pero en mi opinión sólo la socialización de ésta entre sus colegas, le dio la fortaleza para alcanzar el pleno apoyo de la comunidad cuando comenzó a actuar ante instancias de gobierno y tribunales.

Si organizar reuniones de discusión artística en algún taller fue una labor importante, el encabezar a los pintores y grabadores a tomar acciones concretas ante el Ayuntamiento y el virrey, en contra de un sector del mercado artístico, significó sin duda llevar más lejos la idea de dignificación artística. Me refiero, por supuesto, a la petición que hicieron los artífices el 14 de julio de 1753 para: “Suplicar se digne la superioridad de dichas demandas que en lo de adelante no puedan los de inferior calidad entrar por Profesores de estos Artes Liberales y q[ue] los q[ue] no son Pintores no tengan obradores, ni los q[ue] no son Abridores tengan torculos bajo de penas”.⁵¹

Estas demandas, como se verá, estaban encaminadas a mejorar la condición social de los pintores y grabadores cultos, así como a propagar el estatus liberal de sus artes, pero es evidente que les acarrearía enemistadas entre aquellos que se beneficiaban de un mercado más abierto, y de no estar dentro del grupo “dignificado” de pintores y grabadores. Los solicitantes, en una supuesta equidad para no hacer daño a nadie, en alguna parte de su petición pretendieron no perjudicar a los artífices de pobres que ya tuvieran talleres abiertos, pues aclararon que las clases de más baja condición: “...no deben admitirse ala profesión de estos Artes”, pero que “Bien que pide la equidad que prosigan los que el dia de oy son Professores q[ue] la buena fee con q[ue] han consumido el tiempo, y empleado sus sudores...”.⁵² Esta “buena fe”, por supuesto, no incluía a los marchantes de arte que tenían “aprendices”, como se verá.

En realidad este documento, encontrado por Augusto Vallejo y dado a conocer por Mina Ramírez Montes,⁵³ presenta posiblemente el más abierto y puntual argumento a favor de la pintura como arte liberal del siglo XVIII, al que pertenecen también los artífices del grabado. En efecto, en esta breve petición se condensan los argumentos básicos de toda defensa a favor de la pintura desarrollados por los tratadistas más importantes. Pero

⁵¹ AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, ff. 60r. Este documento fue publicado por primera vez por Mina Ramírez Montes. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 78, 2001, pp. 103-128.

⁵² AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 61r.

⁵³ Ramírez Montes. “En defensa...”, *op.cit.*

antes de pasar a desglosar dichas ideas, quisiera llamar la atención a asuntos de enorme importancia y novedad en la petición.

En primer lugar, y creo que no se ha insistido suficiente, los pintores se reunieron con los grabadores para sumar esfuerzos a favor de su argumentación. La dupla pintor-grabador no se había presentado y no se volvería a dar en la Nueva España que se sepa, pero es sin duda una novedad totalmente lógica, habida cuenta del tipo de argumentación teórica que se cita en la solicitud.

Por otro lado, pareciera claro que el grupo de artistas que presenta la petición se ha asesorado ya con un abogado, pues algunos de los argumentos que manifestaron son indicativos de un tipo de argumentación no teórica, sino formal, que en mi opinión los pintores no podrían plantear de forma tan clara sólo con sus herramientas conceptuales. Así mismo, es igualmente claro que los pintores estaban ya organizados en grupo, probablemente en la academia que ocho meses después formalizarían ante el notario para tramitar su aceptación en Madrid. Desde esta petición es totalmente transparente el hecho de que los artífices tuvieron noticias, muy tempranas pero muy significativas para ellos, de la apertura de la Academia de San Fernando, pues señalan: “Y por fin recientemente se fundo a R[ea]les expensas en la Corte de Madrid una Academia de estas Artes, y otras liberales con asignación de premios...”, prueba, según ellos, de que en España ya se ha aceptado por completo que la pintura era un arte noble.⁵⁴

Es probable que los pintores novohispanos conocieran un ejemplar del impreso que se hizo para celebrar su inauguración con el apoyo real: *Apertura solemne de la Real academia de las Tres Bellas Artes: pintura, escultura, y architectura, con el, nombre de S. Fernando; fundada por el rey nuestro señor celebrese el dia 13 del mes de Junio de 1752. Siendo su protector el Exmo. Sr. D. Joseph de Carvajal, y Lancaster,*⁵⁵ pues se antoja más difícil, aunque no imposible, que tuvieran una copia de los estatutos de la academia de 1751 con que se abrió, pues al parecer no fueron impresos. En cualquier caso, quizá alguien cercano les habló de la Academia de San Fernando, y por lo tanto los pintores se movilizaron para allanar su camino a la búsqueda del reconocimiento a su labor.

⁵⁴ AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 61r.

⁵⁵ Madrid: Antonio Marín, 1752.

José de Ibarra, cómo representante de los pintores y Antonio Moreno de los grabadores, encabezaron la petición.⁵⁶ No es claro si los burilistas habían estado siempre al lado de los pintores de una manera más silenciosa e indiferenciada, o si antes se agruparon en torno a otra organización, pero al parecer no tuvieron ordenanzas separadas. A ambos artistas les antepusieron el apelativo de “don” y se nombraron a sí mismo españoles y profesores de las artes liberales que practicaban. Al plantear el problema dijeron: “que en esta Ci[uda]d ay algunos Professores Mulatos; y ay algunos Españoles que sin ser Pintores tienen para su Comercio obradores en que les pintan los ofiz[ial]es y ay algunos ofic[ial]es que sin ser Abridores tienen Torculos en que tiran estampas q[ue] venden y porque de esos abusos se sigue publico perjuicio”.⁵⁷

Estas dos ideas fundamentales son las que provocaron la petición de cerrar los obradores. En el caso de la raza, la discusión era, para esas alturas, bastante conocida: los pintores había recurrido a la petición de limitar el ejercicio a los practicantes del arte desde la reorganización del gremio hacia 1686, se había repetido el argumento en 1728, y aparecería de nuevo en los estatutos de la academia de Cabrera que vio Couto. La cuestión de la limitación con base en el color de la piel, pareciera hoy bastante incoherente y chocante, y más a la luz de los datos que se tienen de los mismos artistas como Ibarra, de origen mulato.⁵⁸ Sin embargo, el prejuicio de los artífices en contra de las castas es comprensible (no justificable), en tanto que los artistas ya estaban desafiando otro prejuicio sobre ellos: el ser considerados por algunos como artistas mecánicos, sin el conocimiento suficiente y ni la dignidad de ser creadores, así como tampoco se les reconocía entre muchos la capacidad de ser útiles a “la república”. Así, los argumentos en contra de estas ideas que los tachaban de mecánicos tendrían que ser, por fuerza, unos que resaltarán su buena ascendencia social y su utilidad: que no eran pertenecientes a

⁵⁶ De Antonio Moreno prácticamente no se sabe nada, como de la mayoría de los grabadores. La única referencia que pude encontrar, y que cita también Mina Ramírez, es que estuvo activo entre 1748 y 1797. Alicia Backal, *Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*, México: Museo Amparo / Backal Editores, 1995, p. 257.

⁵⁷ AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 60r.

⁵⁸ Deans-Smith, *op.cit.*, *passim*; Ramírez Montes, “En defensa...”, *op. cit.*, p. 116; Mues, *La libertad...*, *op.cit.*, pp. 253 y ss.

castas inferiores, que su labor se ligaba a la educativa y era intelectual, pues se trataba de pintores doctos.⁵⁹

Los pintores del siglo XVIII como Ibarra, que al parecer tuvieron un origen racial distinto al español, fueron, más temprano que tarde, considerados españoles. Esta movilidad social, de la que se habló en el capítulo I, seguramente hacía que la primera barrera dada por el color de la piel pudiera sortearse relativamente fácil, y que el ser “español” dependiera de otros factores que los pintores asociaban con un tipo de vida deseable y requerido como el mínimo para poder considerarse dignos, como vestimenta y trato. De cualquier manera los pintores y grabadores no fueron los únicos entre los artistas que aludieron a este problema, pues como señala Ramírez, los arquitectos presentaron, hacia 1733 y encabezados por Arrieta, una solicitud similar.⁶⁰

La solicitud de los artífices aclaró e insistió que, independientemente de la etnia “o la calidad que fueren”, aquellos que no eran pintores no debían recibir oficiales en sus “talleres”. Es evidente que se referían a los “obradores para comercio”, es decir, a puestos de venta indirecta entre los clientes y los artífices, ligados a un sujeto que, sin ser pintor, estudioso y practicante, contrataba “oficiales” para que cumpliera con los encargos. Sin duda estos marchantes de arte ofrecían productos mucho más baratos que los talleres de los pintores doctos, y tenían una presencia suficiente para ser considerados una amenaza para la dignidad de la pintura y los bolsillos de los pintores cultos. Para empezar, al disociar al patrono con el pintor, se podía ver al arte como un producto o mercancía de manera más directa, lo que no querían los artífices del pincel, pues la mercancía estaba gravada y era indigna.

Además los marchantes contrataban a personas de escaso mérito (a decir de los solicitantes de la limitación), que no tenían herramientas plásticas adecuadas para cumplir con su función didáctica y narrativa, es decir, hacían pintura sin las herramientas intelectuales adecuadas, lo que sin duda enfatizaba el prejuicio de ser un arte mecánica.

Un mal más que traían estos oficiales se declaró en la solicitud del grupo. En el caso de los pintores:

De que tengan obradores para comercio los q[ue] no son Pintores, se sigue q[ue] los principiantes de quienes se valen por la corta paga, pierden el tiempo sin

⁵⁹ Hay que insistir que un pintor docto es aquel que sabe de la doctrina, es decir, de la teoría, no sólo pictórica, sino también que puede crear imágenes religiosas con toda propiedad porque tiene el conocimiento necesario para ello.

⁶⁰ Ramírez, “En defensa...”, *op. cit.*, p. 117.

adelantami[en]to porque no estando a vista de los Profesores les falta la voz p[ara] la Doctrina y la advertencia q[ue] a la enmienda y por el corto interes actual pierden la primera ventaja. Y los Pintores suelen carecer de ofiz[i]ales porque esos principiantes no llegan a ser suficientes, o se hallan embarazados asistiendo en los Obradores delos tratantes. No carece de culpa el que se mescla en lo q[ue] no pertenece a su Arte y profesión.⁶¹

La imposibilidad del progreso de los “aprendices” de aquellos que no eran profesores en realidad, estaría, sin duda, en contra de cualquier actitud académica.

Existe un cuadro español del siglo XVII que condensa esos argumentos. [Figura 23] Se trata de la pintura de José Antolínez en que un personaje de escasa condición social, vestido en harapos, lleva a vender un cuadro de la *Virgen con el Niño*. Atrás, un individuo mejor presentado lo señala viendo hacia el espectador, mientras que el comerciante, mirando también al frente, señala así mismo al que observa la pintura. Pareciera, por tanto, que se alude a la cadena de venta de obra: el pintor llama la atención al indigno marchante, al que finalmente el espectador no avezado podría comprarle alguna pieza, y con ello devaluar la pintura. Todo ocurre en un taller en donde hay muchas estampas, aludiendo seguramente a la copia sin arte que hace de ellas el vendedor. Llama la atención que el cuadro que se ofrece tenga una iconografía por lo menos extraña, pues la Virgen con toca que abraza a su Hijo sostiene una flor cortada, mientras él un objeto alargado, quizá una vela, quizá un pincel.

En cuanto a los grabadores, es aún más claro el daño que representan a los estudiosos aquellos que trabajan sin conocimiento:

Los ofiz[i]ales que no son Abridores tiran enlos torculos que tienen las Estampas por las Laminas que adquieren trazadas por los professors gravado en ellas el nombre de estos y estando cansadas las retallan p[or] los antiguos rasgos tan mal por falta de pericia que vienen a salir imperfectas las estampas las que por el nombre que tienen del Profesor quelas abrio desacreditan a este. Y por el corto interés de essas estampas imperfectas logran d[ich]os ofi[cial]es la salida que no logran los professors delas perfectas que p[or] su mayor y mas costoso trajo no pueden dar por lo mismo...⁶²

Así, los nombres de los grabadores se ponían en entredicho por los malos practicantes del arte. Debido a que la función de las estampas era además muy amplia, este mal era de mayor alcance que el de los malos pintores.

⁶¹ AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 61 r.

⁶² AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, ff. 61 r.-61 v.

En contraposición, los pintores y grabadores hicieron un breve pero contundente resumen de las razones por las que su arte era, y debía de ser, considerado liberal y noble. Al parecer los argumentos están inspirados, por lo menos en parte, en el tratado de Antonio Palomino, pues, aunque muy resumidos, los argumentos están en la sección de éste dedicada a la definición e historia de la pintura.⁶³ El documento novohispano señala:

Porque estas Artes son liberales, científicas, ingenuas,⁶⁴ y nobles y han merecido ser ocupación de Reyes, y Príncipes Y algunos Señores Monarcas de España han tenido el recreo del Dibujo por deahogo delas fatigas del Gobierno, de que ay exemplos aun en nuestro siglo.⁶⁵ Y no envilese a los Professores el interes de la Obra: porq[ue] aun por el fin de conseguir esse interes executan sin censura empleo tan honesto los Religiosos y Clérigos Sacerdotes,⁶⁶ y lo han executado Cavalleros Illustres y de Ordenes Militares;⁶⁷ y porq[ue] la Abogacía, y Medicina, y otras Artes Liberales se executan p[or] el mesmo fin sin q[ue] se pierda lustre;⁶⁸ distinguiéndose de las mecanicas aun en el nombre que estas de merced o precio y aquellas de honorario, o premio, como que no hay merced, o precio q[ue] se les corresponda atendido no el material trabajo sino el intelectual concepto.⁶⁹

Que las artes eran liberales y científicas, era algo que no podían poner en duda, por eso era lo afirmaron como punto de partida. Que la pintura fuera una actividad de reyes y nobles los subía, de principio, a la dignidad de nobleza. Además eran consideradas artes del intelecto sin la participación de toda la corporeidad, por lo que podían practicarse inclusive vestidos de manera digna y hasta lujosamente. Además los clérigos y sacerdotes podían practicar sin problemas las artes, como lo hacían algunos del grupo, por ejemplo fray Miguel de Herrera, fray Manuel Dominguez y el presbítero Francisco Sánchez, en la formalización de la academia ante notario. La inclusión de los nobles también era fundamental, pues ellos en parte eran sus principales detractores con las ordenanzas de algunas órdenes de caballería, que también trata Palomino.

Adelante, el documento novohispano, sigue sus argumentos:

⁶³ Antonio Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*, Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid: Aguilar, 1988, Tomo I, Libro II, Capítulos I, II, III, IV, V, pp. 218-260. Hay que señalar que aquí Palomino resume, y lo dice abiertamente, los textos de Carducho y Pacheco, por lo que sus argumentos guardan semejanzas muy grandes con ellos.

⁶⁴ Hay que recordar que por ingenuas se refiere a nacidas del ingenio.

⁶⁵ Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. II, § VI. Palomino vuelve a hablar de los monarcas en el capítulo V.

⁶⁶ Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. II, § VII.

⁶⁷ Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. V, en especial § IV.

⁶⁸ Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. II, § IX. Palomino habla desde los filósofos hasta los literatos, adelante, dedica un capítulo a contradecir las objeciones que dan algunos contra la pintura, y ahí desarrolla la idea de que los médicos también practican su labor con sus manos y por dinero, como los abogados. Cap IV, § I, y II, principalmente.

⁶⁹ AHCM, *Artisanos y gremios*, t. 381, exp. 6, ff. 60 r-v.

Contra la general regla de accesorios cede la tabla a la pintura por d[e]r[ech]o de Partida traído del Civil, en cuyo escolio insinuan los expositores ser tanta la dignidad, ventaja y nobleza, que en este Arte reluce, q[ue] merecieron sus Obras esta prerrogativa. Hallanse estos Artes en Paralelo con las de la Eloquencia, Poesía e Historia pues persuaden, deleitan y recuerdan, y se enlazan con las de la Anatomía, Simetría, Prespectiva y otras facultades Mathematicas. Entre los Griegos se prohibieron estos Artes a los Esclavos por Edicto publico, quedaron reservados a los Nobles y entre los Romanos, a cuyos nobles q[ue] se prohibieron las mecanicas se permitieron estas artes y los executaron muchos Senadores, Consules y Cavalleros y entre ellos el Nobilísimo Fabio. En España han obtenido sus Profesores executorias de esempcion de Alcavalas tributo, impuesto, y contribución,⁷⁰ y privilegio deno comprenderlos la prohibición de trages.⁷¹ Y por fin recientemente se fundo a R[ea]les expensas en la Corte de Madrid una Academia de estas Artes, y otras liberales con asignación de premios.⁷²

La relación entre la poesía y la pintura, o la retórica con la pintura, ha sido tocada varias veces en este estudio. La historia se alude comúnmente en los argumentos a favor de la pintura pues este arte vence al tiempo, sirve de memoria. Por su parte la elocuencia y la poesía van de la mano, y vienen de las herramientas eruditas narrativas, como se dijo ya. Me parece importante que el texto aquí señale, además, que las artes pictóricas deleitan, pues hasta entonces era más usado el argumento de la utilidad a la cristiandad. Esta idea subraya una cierta modernidad en los motivos a favor de la pintura, que si bien estaba expresada en Palomino, fue más contundente en otros textos de carácter quizá más novedosos, como los académicos.

Las “facultades matemáticas” se incluyen, por supuesto, pues son claramente intelectuales e inmateriales, y la teoría las veía como uno de los conocimientos fundamentales para que el pintor erudito representara el espacio. Palomino, cuando explica que la pintura no se consideró entre las siete liberales, arguye que muchas otras tampoco estaban declaradas entre ellas, pero que la geometría incluía las matemáticas y toda la óptica, y la óptica era la pintura.⁷³ Las matemáticas también eran estudiadas y practicadas por los arquitectos, lo que ayudaría a explicar la participación de Miguel Espinoza de los Monteros, arquitecto mayor, tan destacada en esta solicitud como en la academia de 1754.

⁷⁰ Palomino dedica una sección a hablar de todos los pleitos a favor de la liberalidad de la pintura en España, hasta su momento. Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. III.

⁷¹ Este argumento también viene de Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. V, § II.

⁷² AHCM, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, ff. 60v-61r. Esta última noticia no estaba incluida en Palomino, obviamente, por las fechas en que escribió su tratado. Por ello podría pensarse en que además de éste, los artífices novohispanos tuvieron otra fuente de inspiración o por lo menos información oral sobre la nueva institución.

⁷³ Palomino, *op. cit.*, tomo I, Lib. II, cap. IV, § III.

Para los pintores novohispanos todo acababa con la fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid, como había señalado. Añadieron además, a su pretensión de exclusión, ciertos argumentos legales referentes más bien a su situación local, como la comparación que hicieron con la Universidad: “Por constitución dela R[ea]l Universidad se excluye dela Matricula a los de inferior calidad, y se admite a los Indios Vasallos libres. Por el Consilio Mexicano se advierte la nota delos de di[ch]a calidad. Por el d[e]r[ech]o de Yndias se les prohíben Armas y Sedas. [...] De todo se sigue q[ue] no deben admitirse ala profesión de estos Artes”.⁷⁴

Las firmas de 15 artífices del pincel y del buril, cerraban la petición, que por cierto se hacía al corregidor, en ese momento Francisco Abarca Valdés, quizá pariente del poeta José Mariano Abarca Valda y Velasquez, que había hecho, como dije ya, la poesía para el monumento de la Jura de Fernando VI, *El sol en León*, al lado de Francisco Martínez, con un programa totalmente a favor de los pintores.

Quizá el poder para pleitos que se daría unos meses después del que se habló como parte de los documentos de la academia de pintores, diera continuidad a esta petición. La documentación del ayuntamiento conocida hasta ahora abarca la petición de los pintores, y el seguimiento que se dio en la audiencia de que se presentara un informe de la situación al virrey.

Pero todo parece indicar que Ibarra logró, por un tiempo corto, su cometido, pues en fechas incluso tan lejanas como 1783, se recordó su petición y se le tomó como un antecedente para volver a solicitar lo mismo.⁷⁵ Por la importancia que tiene como noticia de que Ibarra logró su cometido, y para que se vea la continuidad de los argumentos en la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, citaré más o menos en extenso el documento. Gerónimo Antonio Gil presentó el caso como “Sobre los perjuicios que ocasionan los tratantes en los ramos de Pintura, Escultura y Dorado que tienen Obradores públicos, proponiendo al mismo tiempo el medio de evitarlos”.

El académico menciona que había 40 obradores y sujetos, que no poseían “...ni la más ligera luz del Dibujo”, y que expendían múltiples obras imperfectas, además de tener aprendices a los que les enseñaban sus imperfecciones. Por supuesto se quejó de que ninguno de ellos asistía a las clases de la Academia. Y señala:

⁷⁴ AHCM, *Artisanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 61r.

⁷⁵ Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc. microfilmado 157, ff. 156 y ss.

El deseo de contener este abuso obligó a Dn Josef Ybarra Professor de un recomendable mérito en el Nobilísimo Arte de la Pintura, a presentarse a este Superior Gobierno por sí, y a nombre de los demás Profesores, y después en haverse seguido formal Expediente sobre el asunto, que exive la Secretaría de Gobierno de Don Josef Gorraez⁷⁶ se mandó notificación a todos los referidos tratantes que cerrasen sus obradores, y aun se les recogieron sus obras; pero como este *cuerpo* no tenía en aquel tiempo patrocinio ni fondos algunos, de nuevo a los pocos meses se olvido esa util providencia y los tratantes volvieron á seguir su comercio por ese ramo en el mismo modo que lo executavan antes, cuio desorden continúe libremente en el dia...⁷⁷

Gil, por supuesto, quería que se impidiera que esos obradores tuvieran discípulos, pues les faltaba la geometría y el dibujo. Propuso así, que los maestros presentaran a la Real Junta de la Academia una petición que obligara a esos artistas a estudiar algunas horas en la academia. Es importante también advertir que Gil probablemente se refirió a la academia de Ibarra cuando señaló "...como *este cuerpo* no tenía en aquel tiempo patrocinio ni fondos algunos...", lo que igualaba y diferenciaba al mismo tiempo, la congregación de ambos artífices.

Un tiempo después otros artistas "de la vieja guardia", es decir, novohispanos anteriores a la fundación de la academia, pero después de ya fundada San Carlos, continuaron con el asunto de cerrar los obradores, para lo que volvieron a levantar un par de expedientes, sin fecha pero más detallados, y en los que no ahondaré aquí.⁷⁸ Llama la atención, sin embargo, que al parecer estos pintores se dieron a la tarea de hacer ese trabajo, como antes lo había hecho José de Ibarra. Uno de ellos fue Rafael Gutiérrez, quien en un manuscrito que señala sus méritos para "hacerse recomendable a la Academia", y con ello alcanzar la obtención del grado de académico de mérito (1790), recalcó que había regalado a la academia "...para adorno de las salas..." un lienzo de

⁷⁶ Escribano del gobierno de la Nueva España.

⁷⁷ Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc. microfilmado 157, ff. 158v.-159r. Las cursivas son mías.

⁷⁸ Archivo Antigua Academia de San Carlos, Docs. microfilmados 629 y 630. En el primero firmaron Rafael Joaquín Gutiérrez, Andrés López, Mariano Gutiérrez de Vazquez, Manuel de la Serna, Juan de Sáenz y Manuel García. El segundo, de gran interés, es una nómina de los pintores y obradores de la ciudad, detallando calle por calle qué talleres había, cuantos pintores trabajaban en ellos, incluyendo aprendices, y cuáles asistían a la Academia de San Carlos. Con esta información, podría hacerse un plano y ubicar los talleres, lo que sería muy significativo. Llama la atención, por ahora, que realmente pocos asistían a clases en la nueva institución, lo que también es altamente indicativo de cómo se vivió en realidad la fundación, pues incluso algunos de los firmantes de la solicitud anterior, ya no asistían a la Academia.

cabezas del "...apostolado del indio Joseph, el retrato de D. Joseph Ybarra, hecho por Contreras, y el de Rodríguez Juárez, por sí mismo".⁷⁹

Es importante destacar que la Academia de San Carlos adornaba sus salas con múltiples cuadros, muchos de ellos, originales o réplicas, obras de la mano de artífices que podían considerarse dignos de ser copiados o inspirar a los estudiantes. Entre ellos había retratos del rey, funcionarios de la Academia y artistas, como un tributo a sus prohombres. Gracias a otro documento, un inventario de bienes o "utilies" (como se describe el manuscrito) de la Academia, fechado en 1786, puede ubicarse perfectamente el retrato de Ibarra, colgado en la sala número tres, en el segundo piso.⁸⁰ En esas paredes, además de muchos cuadros de carácter religioso, entre los cuales se encontraba una Dolorosa, un Jesús difunto, varios santos y santas; había otros de tema profano, como un melón, unos floreros, una "ostería" o "la bruja". Así mismo se ostentaban ahí algunos pocos estudios, como una "cabeza", o "el deseo"; y algunos retratos: "Don Antonio Gonzales Pintor",⁸¹ "Ybarra, Pintor", "Rodríguez, Pintor" y "Rubens, Pintor". Así, al lado de su maestro Juan Rodríguez Juárez, un pintor académico de Madrid y el reconocido Peter Paul Rubens,⁸² Ibarra era visto por los alumnos que se distribuían en siete mesas o cuarenta y cuatro taburetes para dibujar y estudiar. Quizá los retratos de los pintores novohispanos se hicieron para cumplir esa misma función, adornar una academia, desde sus orígenes, en aquellas congregaciones particulares que nunca llegaron a ser reconocidas por la monarquía, la cual, finalmente los sancionaba como parte de la tradición educativa de su liberal y noble arte.

La noticia de 1783 de que Ibarra logró su cometido, aunque por poco tiempo según Gerónimo Antonio Gil, explica posiblemente el porqué el artífice de Guadalajara tuvo la confianza de proseguir con la petición de formalización de su academia, lo cual nunca logró. Aún así, a partir de entonces los pintores prosiguieron en la búsqueda de que su

⁷⁹ Archivo Antigua Academia de San Carlos, Docs. microfilmado 580. El documento está fechado el 25 de agosto de 1790, y cuenta que trabajó con poca paga por cuatro años y meses, siendo corrector dos veces por semana.

⁸⁰ Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc., 242, f 5v., en numeración original. Agradezco a Nora Karina Aguilar el compartir conmigo este documento.

⁸¹ Quizá se trate del pintor Antonio González Ruiz (-1711-1788), alumno de Miche-Ange Houasse, que viajó con su propio dinero por Italia para seguir su educación. Hacia 1744 fue nombrado director junto con Van Loo, en la Junta preparatoria de la Academia, cargo que mantuvo una vez formalizada Academia de San Fernando y hasta su muerte.

⁸² En el inventario se señalan varios retratos de este mismo pintor en distintas salas del edificio.

arte fuera reconocido como liberal y noble, a cuyo camino se unieron más tarde los escultores.

Quede por ahora claro que Ibarra, con la solicitud del cierre de talleres y limitación de los aprendices de baja condición social, daba un paso más para el establecimiento de su liderazgo entre sus colegas, así como que conocía y aplicaba los argumentos a favor de su arte contenido en tratados como el de Antonio Palomino. Es importante también destacar que su grupo se amplió con la inclusión de los grabadores, y que nuevamente la petición ante el Ayuntamiento se inscribe en un buen manejo de la cultura letrada, esta vez con la inclusión probable de algún abogado.

IV.3. La última batalla

Después del poder para la formalización de la academia, José de Ibarra volvería a encargarse de la cofradía, esta vez no para hermohear el culto de su imagen, sino para encarar una batalla por el cambio de sede de la cofradía de los pintores. Muchos de los artífices ahí reunidos, fueron los mismos que los firmantes de la petición para cerrar los obradores, y el poder de la academia. La actuación del pintor tapatío respecto de su congregación, se hizo nuevamente visible a principios de 1755, cuando se comenzaron a dar roces entre sor Ana de San Bernardino, madre superiora del convento de San Juan de la Penitencia, y Manuel Carcanio, tesorero de la congregación, por la cantidad de las alhajas de la Virgen del Socorro.

Aunque algunos pasajes del conflicto entre los artífices y las clarisas de San Juan por la posesión de la escultura eran ya conocidos, he podido localizar fuentes privilegiadas poco o nada estudiadas: en primer lugar, el impreso de 1733, de Cayetano Cabrera ya citado, y un legajo de 304 fojas, escrito a menudo con letra pequeña y hasta el último espacio disponible de cada folio, proveniente del archivo del antiguo provisorato, que contiene los autos del mencionado pleito desde 1755 hasta 1761, pero que incluye también papeles que se remontan hasta 1616.⁸³

⁸³ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Breve razón de la idea, estatuas, e inscripciones, que el nobilissimo Arte de la Pintura dispuso, y costeó para adorno, y comitiva al Passo de la milagrosissima Imagen de Nuestra Señora del Socorro su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733; y AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755.

La extensa documentación con que hoy se cuenta acerca de la Virgen del Socorro, es, paradójicamente, pobre en cuanto a la descripción de su aspecto.⁸⁴ La imagen era una de vestir, de la que incluso se señala quiénes fueron sus autores materiales: la Virgen “...de talla [...] que fue echa de mano de el Licenciado Don Joseph Fernandez de Leon Presvitero Defunto”, fue modificada por completo al ser regalada a los pintores, quienes la:

...rezivieron desnuda sin Altar ni otra Cossa alguna de adorno, hasta que a costa y expenzas de todos se han echo bestuarios a dicha Ymajen fabricandole su Altar, Costeandole Peana, Lampara, y demas adorno que por menor Consta en el libro de aumento en donde se refiere lo que ês y en que tiempo se ha echo y dha. Ymajen la llevô a su cassa Dn. Xptobal de Villalpando, Maestro que fue de dho. Arte de Pintor, siendo Diputado, Y atendiendola con algunas Ymperfecciones la desbarato en el todo formandole de nuebo la Caveza y manos y assi mesmo su armazón...⁸⁵

Poco se sabe, además de la intervención de Villalpando a la Virgen del Socorro, sobre su aspecto.⁸⁶ Años después del documento citado, Cayetano Cabrera explicó, en su *Escudo de armas de México*, que la Virgen del Socorro que entonces veneraban los pintores (de la mano de Villalpando), no era la misma que les habían dado los diputados que antes de ellos mantenían en el mismo convento una cofradía “Grande” dedicada a San Juan Bautista, el amor de Cristo y Nuestra Señora del Socorro. Al hacer la diferencia entre ambas imágenes, describió la de la cofradía extinta, que vio en sus patentes y estandarte y que era: “...en aptitud del todo diversa, la cabeza inclinada, bajos los ojos, puesta de rodillas, y como imagen de Soledad, hasta en lo negro de su traje”.⁸⁷ Al oponer esta descripción a la imagen de los artífices, abre la posibilidad de que su Virgen estuviera

⁸⁴ Además del extenso documento citado, las principales referencias acerca de la cofradía son: Rogelio Ruiz Gomar. “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, Vol. XIV, Núm. 56, 1986, pp. 39-51; Rogelio Ruiz Gomar. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM/IIIE, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III), pp. 205-222; Cayetano Cabrera y Quintero. *Escudo de Armas de México*, México: edición facsimilar por el Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981, [1746], lib. II, cap. IX, p. 170-171; Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*, Introducción de Antonio Rubial, México: CONACULTA, 1995, [1755], p. 166.

⁸⁵ AGNot. Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, 21 junio 1732, fs. 211r-216r, en especial f. 214. El primero en citar este documento fue Guillermo Tovar de Teresa, *México barroco*, México: SAHOP, 1981, p. 330, y más tarde fue estudiado por Rogelio Ruiz Gomar, en el artículo citado arriba “La imagen de nuestra Señora...”.

⁸⁶ Rogelio Ruiz Gomar, señala en su artículo sobre la cofradía, respecto a la labor escultórica de Villalpando, que ya se había tratado sobre una escultura realizada por él. “La imagen de Nuestra Señora...”, *op.cit.*, p. 42.

⁸⁷ Cabrera y Quintero, *Escudo de armas...*, *op. cit.*, p. 170.

parada o sentada, sus ojos abiertos y vestida de colores, como parece que sucedió en ocasiones, pues se describen varios trajes de colores entre sus bienes. [Figura 92]

De manera curiosa, Cayetano Cabrera no hizo una clara distinción entre la advocación de la Virgen del Socorro y la de los dolores, llegando a tratarlas como iguales. Vale la pena decir que la de los artífices novohispanos no se derivó de la Virgen del Perpetuo Socorro en la iglesia de san Mateo de Roma, una Virgen bizantina con Niño, sino que su aspecto debió ser el de una imagen dolorosa, como se citó antes. Hay que señalar que aunque se conservan varias patentes de la cofradía, y en ellas se aprecie una imagen de una Virgen de vestir con una daga en el pecho, como sabemos que tenía la de los pintores, tampoco parece que esta representación fuera fiel. La misma Virgen aparece por lo menos en otra patente de diversa cofradía y en la publicación de sus indulgencias. Se trata de la Dolorosa del Hospital Real de Naturales de México, en cuyo sumario de gracias se ve también al lado de un Cristo en la cruz.⁸⁸ [Figura 26] El porqué de la inexactitud de esta representación es difícil de explicar, pero quizá, por lo menos en parte, se deba a que los pintores estaban destinando su atención a los problemas más acuciantes de la posesión de la talla y la consecución de indulgencias para sus miembros. Tal vez también se debiera a que, como era una imagen de verter, su aspecto cambiaba mucho con los cambios de vestuario.

Si bien el culto hacia la Virgen del Socorro comenzó a principios del siglo XVII en una cofradía grande al lado de otras imágenes, en algún momento los pintores independizaron su congregación de aquella. Las fechas en que esto ocurrió no son precisas, pero puede suponerse, por la mención explícita a la labor de Villalpando, así como a un inventario en que se señalan las donaciones de los pintores a la imagen, que el culto tuvo un periodo de esplendor hacia 1690 o 1700, justo cuando el gremio de los pintores se estaba reorganizando.⁸⁹ Como testimonio de este interés y atención a la

⁸⁸ Alicia Bazarte Martínez, Clara García Ayluardo. *Los costos de la salvación. Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México: CIDE / Instituto Politécnico Nacional / Archivo General de la Nación, 2001, pp. 81,385.

⁸⁹ Una escritura de 1732, sin valor por falta de firmas, refiere que la antigüedad de la cofradía era de aproximadamente 70 años, lo que la ubicaría como fundada hacia 1662. Por su parte, Cayetano Quintero, en *Breve razón* de 1733, señala que la cofradía tenía más de 80 años de fundada, lo que daría como fecha 1652, aproximadamente. De 1650 se conserva un documento en que parece claro que el culto está ligado a la cofradía grande. Por otro lado, en los inventarios de los bienes de la imagen que se revisaron a partir del pleito comenzado en 1755 por José de Ibarra contra las monjas, se remiten bienes que en una importante cantidad, fueron donados por Juan Correa y otros pintores de finales del siglo XVII, por lo que por lo menos debería pensarse que entonces se

imagen se tiene la información de que en 1694 los pintores, guiados por Cristóbal de Villalpando, pidieron prestados 150 pesos al presbítero José de León y Villegas para comprar una peana de plata, comprometiéndose a pagarlos a Villalpando en tres meses.⁹⁰

Para comprender qué tipo de joyas tenía la Virgen, que desataron todo el pleito, vale la pena enlistar las donaciones que hicieron los pintores según los inventarios de monjas y artífices. Miguel de León,⁹¹ al lado de su madre, dio unas “manillas con sus chapetas”. Juan Correa, como gran devoto, le ofreció a la Virgen: una camisa de “bretaña”, un vestido de “capichola negra”, un manto que se tiñó de azul, y un vestido de “tafetán encarnado”. Villalpando donó “...una joyita de plata sobre dorada, con piedras verdes...”, así como “...tres clavos de plata que pesaron nueve onzas, y una corona de espinas que sirbe sobre el cojin...” colocado junto a la imagen. Por su parte el Mtro. Joaquín Pérez dio una “toca de Barcelona”. Se menciona, de manera importante, “una Ara consagrada, que embio de Puebla el Mro. Passcual Peres”, lo que prueba que también había devotos entre los pintores de la ciudad vecina.⁹²

A principios del siglo XVIII aparecen otros pintores dando también distintos ornatos o bienes a la imagen, por sí solos o en cooperación con la religiosa que por parte del convento se encargaba del ornato de la Virgen. Nicolás Rodríguez Juárez cooperó para la compra de un vestido “...de lazo negro; bordado de oro, y plata; y assi mismo la franja de el manto...” dando siete pesos “y tres reales del plato del Rozario”, en tanto que la madre Sebastiana dio cinco “...y lo restante para cumplimiento de 300 ps. [estuvo] al cuidado, y

reavivó el culto, si no es que fueron ellos los que lo retomaron. En 1695 se habla de la cofradía del Glorioso San Juan Bautista, Amor de Cristo y Nuestra Señora del Socorro, pero se menciona en plena decadencia. Quizá los pintores, y sus allegados, atribuyeron a la congregación muchos más años de los que tenía, para darle mayor realce al culto de los artífices.

⁹⁰ Los artífices fueron Nicolás Rodríguez Juárez, Juan Correa, y Antonio de Arellano, maestros de pintor, así como Juan de Miranda, Antonio de Torres y Juan Rodríguez Juárez, oficiales. A su lado estaba Simón de Espinoza, maestro de dorado. Parece ser que Juan de Miranda se arrepintió del compromiso, y dejó de firmar la escritura. El primero en citar este documento fue Francisco de la Maza. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964, p. 8. AGNot. Escribanía 563, Martín del Río, fs. 636v.-367r.

⁹¹ El nombre de Miguel León no se encuentra registrado comúnmente, como sí otros de este mismo apellido. Su nombre aparece tanto en el inventario que hicieron las monjas, como en el que dieron los pintores. En el primero se dice que Doña Nicolasa, su madre, había participado en la donación. En el segundo, se habla de una Nicolasa Díaz, quizá ella misma, que había muerto enfrente de San Felipe, y que hizo donaciones a la Virgen.

⁹² AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, f. 7. Además de Correa, Villalpando y Nicolás Rodríguez Juárez, al único de estos pintores que menciona Toussaint, es a Pascual Pérez, y lo ubica en Puebla a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, México: UNAM/IIIE, 1990, [1934], p. 242. No se sabe si Joaquín Pérez pudiera ser pariente de Pascual Pérez.

diligencia del Mro. [de dorado] Simon de Espinosa”. Felipe Salazar, que es mencionado dos veces, una como capitán y otra como pintor, dio “un bestido encarnado de tela passada con su guarnicion de oro” ayudando también a que tuviera “un Manto azul con las delanteras de tela, y los paños de atras de pequin con g[uar]nicion de oro por horla, que a diligencia de la Me. Sebastiana se hizo, con ayuda que dio Dn Fhelipe Salasar, y ocho ps. que dio Dn. Po. Lopez Calderon ambos Pintores”. López Calderón además donó una camisa de Bretaña junto con Beatriz de Mexía, y un dinero en efectivo para costear el aceite de su lámpara (que no fue mencionado en este inventario).⁹³

Francisco Martínez fue uno de los pintores que más donaciones realizó, pues otorgó: “una joyita [...] de piedras verdes y una daga de acero”, así como “un bestido negro de tela de tisú, con su manto nuevo de capichola, guarnecido de plata, y oro, que costo lo referido, ochenta y ciete ps. y tomines, haviendose juntado de limosna, entre oficiales, y maestros de el Arte, setenta y quatro ps. cuya diferencia que va a decir, la puso Dn. Franco. Martines”, más otro “...bestido encarnado, labrado de raso de seda, y un manto negro”. Por su parte Manuel Carcanio donó “dos ylitos de perlas menudas”.⁹⁴ Llama la atención que Martínez diera tantas cosas, e incluso Carcanio regalara algo, en tanto que José de Ibarra no es mencionado ni una vez, por lo menos de forma abierta, como donante de joyas para su Virgen. Quizá el pintor tapatío se concentró en la estrategia del culto, o no quiso que se supiera qué había dado a la imagen.

Gracias a estas referencias puede imaginarse que la escultura de la Virgen del Socorro tenía suficientes vestidos para ser cambiada de atuendo en algunas ocasiones. Así mismo, además de tener ropa interior y exterior, tenía resplandor, dagas de plata, y un cojín con los clavos de su hijo, así como su corona de espinas. La imagen debió parecerse, por tanto, a varias dolorosas que se pintaron en el siglo XVIII, no necesariamente representadas como “retrato verdadero” de la escultura, pero sí con los mismos atributos e intención. En ese sentido destaca la Virgen pintada por Ibarra, hoy en el Museo de las Vizcaínas, que presenta a María, con sus manos entrelazadas sobre su pecho, la daga clavada en él, con su mirada baja, contemplando la corona y los clavos,

⁹³ Rosa María Uribe "Aproximación al estudio de los pintores Arellano", en Cecilia Gutiérrez Arriola y María Consuelo Maquívar. (Coords.) *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: IIE / UNAM, 2004, p.229.

⁹⁴ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, ff 8-9.

que debió inspirarse en alguna copia o grabado de una dolorosa de Carlo Dolci. [Figuras 27 y 28] Ibarra sin embargo, añadió el puñal y los elementos del martirio del hijo.

Aunque no parece que la cofradía fuera muy rica ni los objetos que tenía la Virgen demasiados, los pintores debieron considerar que ellos eran los responsables del esplendor que alcanzaban justo cuando se remodeló el paso por Ibarra. Hay que recordar que el convento no era nada rico y que incluso había estado inundado por largos años, así como que la zona no era nada vistosa. Entre 1694 y el siguiente año, la iglesia vieja comenzó a demolerse para construirse una nueva. Debe haber sido entonces cuando Villalpando, como diputado mayor, arregló la imagen y se encargó junto con varios colegas suyos de costear su peana de plata. Es probable que la escultura tuviera que permanecer en las casas de los artífices por un tiempo largo, por lo menos hasta el estreno de la iglesia en 1711,⁹⁵ después de lo cual los pintores debieron costear su retablo, con vidriera, y la Virgen debió regresar al convento de las monjas.⁹⁶

Al parecer la relación con las religiosas se deterioró bastante pronto, por lo que en 1732 los pintores acudieron ante el notario Toribio Fernández de Cosgaya para levantar una escritura de propiedad sobre la escultura de María. Los pintores afirmaron haber pagado siempre las funciones o misas en su honor por mano de su diputado, y agrandar sus bienes, por lo que pretendieron acreditar la propiedad de la imagen. Es evidente el diferendo con las religiosas, pues se declara que los pintores:

...se obligan a continuar en todo y por todo dhas. fiestas, y â no Ynnobar en cossa alguna de todo aquello que han ejecutado manteniendo Como Mantendran dicha Santa Ymajen en dho. Combento sin Mudarla a parte alguna en la forma y manera que hasta ahora se ha mantenido, Añadiendo Como Añaden por [nueba] condision el que dho. Combento no ha de poder Criar Agregar ni Yntrodusir otra hermandad en todo ni en parte a lâ que assi tienen de dha. Santissima Ymajen de Nrâ. Sra. del Socorro, sino es que con el transcurso de el tiempo, padesiendo dho. Arte de la pintura tales atrasos y menoscabos por su total Pobreza se bean Ymposibilitados de fomentar dicha Hermandad que entonzes, o lo Largara [sic] en el todo, ô podran dhas. señoras religiosas buscar Personas que les ayuden con el titulo de Agregasion. [sic] Como assi mesmo el que no se ha de poder sacar la dha. Ymajen del Nicho donde esta Colocada, mas que para ponerla en el Altar mayor de la Yglesia de dho. Combento en los Dias que se Ubiere de selebrar

⁹⁵ María Concepción Amerlick, "San Juan de la Penitencia" en Amerlinck y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México: Grupo Condumex, 1995, p. 84.

⁹⁶ Cayetano Cabrera atribuye a las inundaciones del barrio el enfriamiento de la devoción de la primera cofradía y su acabamiento "hasta extinguirse del todo", excepto en la de la Virgen "...cebada solo con el óleo de su caridad, y de ninguno otro interés, en los artífices pintores de México, quienes no bastando el auge a que llegó la cofradía al merecido culto de la antigua imagen de Nuestra Señora del Socorro, se comidieron a expendérselo principalmente en el paso, que sacaba con ella el martes santo". *Escudo de armas...*, *op.cit.*, p. 170.

alguna fiesta suya. Como tambien el que si alguna Ô algunas de dhas. Religiosas quisieren en el discurso del año selebrar alguna fiesta a honrra de dha. sanctissima Ymajen aya de ser y sea dha. distinta de aquella que solemniza la dicha hermandad de los Pintores y en diversos días de aquellos en que tienen constumbre [sic] de hazer las suyas para que de esta suerte se ebiten questiones y concurrencias que las orijinan. Con cuyas Calidades y condiciones selebran esta Escripura por la qual se obligan â llebar apuro [sic] y devido efecto todo lo en ella contenido sin Ynnobar en Cossa alguna, que obserbaran...⁹⁷

Con esta declaración quedan claros los puntos de conflicto: seguramente las monjas realizaron funciones religiosas en días no acordados con los artífices, moviendo la escultura de su altar, en tanto que los pintores debieron amenazar a las religiosas con mudar su cofradía del templo. En apariencia las madres los amenazaron de fundar otra cofradía dedicada a la misma imagen, que los pintores reclamaban como propia.

Aunque no se conocen los nombres de los artífices que promovieron esta acta notarial que nunca se firmó, por las fechas de la escritura fallida, y la estrategia presentada, es fácil adivinar la huella de José de Ibarra en ella. Los argumentos presentados en la escritura no fueron aceptados por la contraparte y, a la luz del conciliador reconocimiento que en la *Breve razón* se hizo a las religiosas como colaboradoras en el esplendor del culto a la imagen, pareciera que se alcanzó verbalmente un arreglo amistoso entre monjas y pintores.

Pero la calma también fue pasajera. Aunque no se tenga el documento original, a través de Cayetano Cabrera y del expediente del provisorato se sabe que los pintores tuvieron un nuevo enfrentamiento con las religiosas hacia 1737, fecha en la que intentaron nuevamente que se les reconociera la posesión de la Virgen del Socorro. Aparentemente el pleito se tornó a tal punto grande, que el provisor del arzobispado, luego de que ninguna de las partes logró acreditar satisfactoriamente la propiedad de la Virgen, y en afán de alcanzar una solución salomónica, hizo recaer en la mitra el “dominio” de la imagen, y la facultad de adjudicarla a alguna de las dos partes en litigio, decisión que prudentemente dejó en suspenso. Los pintores podían seguir tributándole culto en San Juan como lo habían hecho hasta entonces, pero se les mandó “hiciesen [...] constituciones para hacer la congregación que ofrecieron”.⁹⁸ Sorprendentemente, los autos originales de este litigio y de su resolución ya se habían “perdido” en 1755, luego de

⁹⁷ AGNot. Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, 21 junio 1732, en particular fs. 214v.-215r.

⁹⁸ *Escudo de armas...*, *op.cit.*, p. 171.

haber sido prestados, según se dijo, al pintor Francisco Martínez, cofrade y varias veces diputado de la congregación. Por supuesto los pintores aseguraron entonces que no los tenían en su poder.

De esta manera, en 1739, también según referencias posteriores, la cofradía de los pintores formalizó sus constituciones. Aunque no se cuenta con el texto completo de éstas, existe un “Sumario de las constituciones” incluido en las patentes impresas de ingreso a la cofradía de la década de 1740. Conozco tres ejemplares de estas patentes, dos firmados en 1742 por Francisco Martínez como diputado mayor y Phelipe Timoteo de Silva como secretario, y uno de 1746, también con Martínez como diputado, pero con Isidoro Vicente de Balbás, el hijo de Gerónimo de Balbás y ensamblador, como secretario.⁹⁹

Existen pequeñísimas diferencias entre los textos de las patentes de los distintos años, siendo la más notoria la de que en las de 1742 existe un leve error tipográfico que a los pintores debió parecerles, sin embargo, imperdonable: al mencionar a su arte, se dice “noble, *beral* y científico”, en lugar de *liberal*... En las siguientes constituciones, el error fue enmendado, para lo cual fue necesario un reacomodo en la composición de la parte superior de la plana. [Figuras 29 y 30] Por los sumarios se sabe que los pintores sólo habían conseguido del arzobispo de México 40 días de indulgencia al asentarse en la cofradía, y que la confirmación apostólica y otras gracias impetradas a Roma se encontraban aún en trámite. Podían ser miembros de la cofradía personas de cualquier condición, dando el día de su asiento lo que pudieran, obligándose a pagar medio real de cornadillo semanal, y a asistir a las funciones de la imagen, en especial la procesión del martes santo. Estaban obligados a rezar un tercio del rosario por cada hermano difunto. Si no tenía adeudos por más de seis meses, los cofrades tenían derecho a que se dijieran tres misas en su nombre al morir, y a recibir 20 pesos en reales para gastos del entierro.

El arzobispo que concedió las indulgencias fue Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, y el provisor ejecutor de los asuntos del arzobispado, era el Dr. Francisco Javier Gómez de Cervantes. A la muerte de Vizarrón y entrada de Manuel Rubio y Salinas, se ratificó al mismo provisor, quien tendría como fiscal a José Ignacio Pereda,

⁹⁹ Ésta, como otras referencias ya citadas, prueba que aunque la mayoría de los integrantes de la congregación eran pintores, artistas de otras especialidades se unieron a ellos.

viejo conocido de José de Ibarra desde el caso del Cristo de los Desagravios.¹⁰⁰ Al parecer casi desde el principio el provisorato estuvo cercano a la causa de los pintores, y aunque con cautela, los apoyó, lo que quizá se debió, por lo menos en parte, a las redes sociales tejidas por Ibarra. [Figuras 31 y 32] El retrato de Gómez de Cervantes, de hecho, parece bastante similar al trabajo de José de Ibarra en su gran naturalismo y expresividad, así como en el manejo de colores, profundidad y elementos, distribuidos como en otros cuadros del artífice, en dos mesas en lugar de una sola, por lo que incluso podría atribuírsele su autoría.

En 1752, los pintores otorgaron un poder al padre jesuita Francisco López, quien iría a Roma a promover la confirmación pontificia del milagro guadalupano, y a pedir se le concediera fiesta en el calendario litúrgico. Con él, el padre López intentaría tramitar su nombre la extensión de indulgencias y privilegios a su congregación ante el sumo pontífice.¹⁰¹ Entre los firmantes, de manera curiosa, no está Miguel Cabrera, pero sí Carcanio, aparentemente diputado y tesorero de la cofradía en ese momento, e Ibarra, quienes más tarde aparecerían como tesorero y diputado.¹⁰² Aunque no se qué sucedió con esta petición, el hecho que el padre López aceptara el poder, es muy significativo del prestigio que tenían los pintores entre los jesuitas, quizá entre otras cosas por la cercanía que ya tenía con ellos Miguel Cabrera (aunque aquí ausente). La labor de Ibarra entre ellos también pudo haber sido un factor para establecer el vínculo con el padre López.

Pero la verdadera escisión con las religiosas se dio a principios de 1755, cuando los pintores, representados por Manuel Carcanio como tesorero de la mesa de la congregación y por José de Ibarra como cofrade mayor, pidieron a las monjas aclarar la ubicación de las joyas de la Virgen. En principio los artífices arguyeron que querían que en adelante fueran resguardadas por el tesorero y no por ellas, quienes las tenían dentro

¹⁰⁰ Pereda era notario receptor ya en 1732, cuando se llamó a José de Ibarra a testificar en un supuesto milagro por la transfiguración y sudor de un Cristo de madera que estaba en la casa de los Marquesa del Valle. AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1.

¹⁰¹ Gabriel Loera Silva. "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos", en *Santa Prisca restaurada*, México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1990, pp.169-170. AGNot. Not. 588 Francisco de Rivera Buitrón, 14 de junio de 1752. El autor del artículo sobre Balbás, no da muchos detalles acerca del documento citado, (el contenido básico del poder y la participación del retablista) pero señala otro aspecto interesante: el padre López llevaba otra petición de indulgencias para la cofradía de los Sagrados Corazones, a la que pertenecía Francisco Martínez.

¹⁰² De Ibarra, primero en firmar la petición, no se detalló el puesto que ocupaba en la cofradía. Los otros firmantes fueron: el Br. Manuel Montes, Juan Antonio Arriaga, Pedro de Quintana, Isidoro Vicente Balbás, Francisco Martínez, Domingo Puebla y Francisco Antonio Vallejo, secretario de la misma.

de su clausura.¹⁰³ Pero al no ponerse de acuerdo en el número y calidad de los bienes de la imagen, los pintores pidieron que se levantaran inventarios separados de los mismos, y solicitaron la intervención del arzobispado por considerar que hacían falta varios objetos. Las monjas, por supuesto, se sintieron ofendidas pues se insinuaba que las habían guardado para sí. En la respuesta que dio la madre abadesa se refirió a un pleito que, según ella, los pintores habían perdido, en el que querían que se les nombrara propietarios de la imagen, posiblemente el de 1732.¹⁰⁴ Ya entonces las monjas estaban realmente enfadadas, y acusaban a los pintores de “maltratos”, “temeridad”, y “frivolidad”, así como de querer contravenir las costumbres y haber perdido la solemnidad al “apropiarse” de la imagen, pues ellas le hacían misas cantadas mientras los artífices sólo rezadas. La madre superiora señalaba que el desgaste natural de los vestidos debía ser la única causa de la pérdida de algunos objetos.

Pronto se consideró que había materia de litigio, y el arzobispado mandó que se notificara a las madres que debían entregar al tesorero las alhajas y aderezos que habían donado los pintores, pues estaba en las constituciones que fuera él quien las guardara.¹⁰⁵ Los pintores entonces reconocieron que no eran dueños de la imagen ni de sus ornatos, sino la mitra, y dijeron que no se argüía desconfianza, sino deseos de cumplir con las constituciones de la cofradía. Este cambio de estrategia es indicativo de que los artífices estaban preparándose para hacer más fuertes y evidentes sus argumentos, y el que el juez provisor los aceptara rápidamente.

Gómez de Cervantes dio un precepto ante notario para que la abadesa entregara las alhajas, mismo que las monjas se negaron a cumplir por diversas razones y pretextos como enfermedades, cansancios, tristeza y celebraciones de fiestas. Hasta nueve veces, las monjas se negaron a escuchar al notario que llevaba el precepto o pidieron tiempo para no hacerlo, amparándose en la intimidad de su clausura. La última vez, la abadesa le dijo directamente al notario que no pensaba cumplir con lo mandado, y que no volvería a escuchar cosa alguna relativa al asunto. El juez provisor intentó una décima vez, amenazando entonces a las monjas de excomunión. Aún así las religiosas dejaron esperando al enviado arzobispal en la portería y contaduría, para decirle finalmente que no estaban dispuestas a escucharlo. Tras esto, el notario fue directamente con el provisor,

¹⁰³ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, fs. 9r. y ss.

¹⁰⁴ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, fs. 11r.

¹⁰⁵ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, f. 13v.

quien, enojado, escribió al Provincial de los franciscanos pidiéndole que pusiera en orden a sus religiosas.

Mientras tanto, los pintores alegaron ante el juez provisor que las hermanas ostentaban una clara actitud de rebeldía y desobediencia, y solicitaron que se pegara en la puerta del convento el mandato de excomunión. Sin embargo, ante la intervención del provincial franciscano, quien reprendió a las religiosas (no obstante el regaño, argumentaron que ellas no estaban de acuerdo con las constituciones de la cofradía), se fijó una fecha y hora para que se levantasen inventarios nuevamente y se procediera a la entrega de las alhajas. Todavía entonces las monjas pusieron dos nuevos pretextos para no cumplir inmediatamente lo que supuestamente ya habían aceptado.

Los pintores, por boca de Ibarra y ya totalmente hartos, pidieron a Gómez de Cervantes que la imagen de la Virgen del Socorro fuera sacada del convento. Argumentaban que la escultura no les pertenecía a las monjas, sino a la mitra, que la mitra tenía bajo su “desvelo” el cuidar a las cofradías, y que la suya había gastado demasiado dinero en este asunto. Recordaban que las cofradías tenían el culto como principal fin, y que éste se conseguiría de manera más tranquila si la talla estuviera colocada en un convento “de la filiación de la Sagrada Mitra”, es decir, obediente al clero secular. Con estos argumentos parece claro que los pintores se daban cuenta, convenientemente, de los muchos intentos de la Iglesia secular por ganar poder ante la regular, justamente en un periodo en que la secularización de parroquias estaba avanzando firmemente.

El 19 de agosto, de 1755, esto es nueve meses después de comenzado el pleito, Manuel Carcanio recibió el aviso de ir por las alhajas. Las monjas estaban acompañadas por el padre Vicario y Capellán, quien haría la separación de los bienes, pues pretendían quedarse con algunas joyas que habían donado ellas u otros por su intercesión. Esto provocó grandes diferencias entre las partes. Finalmente, cuando habían ya redactado un recibo y un inventario, el Vicario del convento dijo que no lo debía firmar Manuel Carcanio, y que tampoco debían entregarle las alhajas a él, sino que éstas debían pasar al poder del Juez Provisor. En opinión del notario

...havia de ir tambien dho P. Vicario, con otras propociones impertinentes, ardiendose con dho thesorero; por lo que para que se contubiere dho P. Vicario le demostre el decretto de diez y ocho deel corriente, en que se manda por el Señor

Prov.or que de no hazerse la entrega promptamte. se extrajese la Ymagen, y se depositare en uno de los combentos de la filiacion: con lo que se contubo...¹⁰⁶

Fue sólo gracias a esa amenaza, que el tesorero de la cofradía pudo entregar el recibo de las joyas.

Podría suponerse que con la entrega de las joyas el problema se acabaría, pero no fue así. De hecho, los pintores se juntaron de nuevo en casa de Ibarra y decidieron ir más lejos aún. Con asesoría de un abogado pidieron definitivamente la extracción de la Virgen del Socorro del convento de San Juan. Su justificación se fundaba en los gastos que hicieron pasar a los pintores, la desobediencia y malas maneras de las monjas, y, sobretudo, la contumacia de sus actos, esto es, el que no se hubieran presentado ante el Juez cuando tenían un requerimiento, acto “tenaz” que merecía castigo. Los pintores, además, afirmaban que las religiosas no habían enseñado ni entregado todas las alhajas.

Fue entonces cuando la mitra investigó de quién era en realidad la imagen, y encontró que los autos originales se habían perdido después de entregados a Francisco Martínez en 1750, por lo cual los pintores prestaron al arzobispado su libro de constituciones.¹⁰⁷ El fiscal, José Ignacio Pereda y Chávez, empezó entonces a tener un papel muy destacado en el litigio, pues al dar su opinión para el provisor, resumió varias veces el caso e hizo evidente su postura ante él, claramente favorable a la causa de los pintores.

En el primer escrito de Pereda, declaró que la separación de bienes que hicieron las monjas al entregar sólo algunas, fue un acto “injurídico”, pues toda vez que algo se cede, se pierde el derecho a ello. También señaló que cuando las constituciones se hicieron, esto es 1739, las monjas no estuvieron de acuerdo con algunos puntos de ellas, pero no discutieron particularmente aquel que indicaba que el tesorero de la congregación debía tener las alhajas. Pereda se refirió al pleito, de 1750, ocasión en que las religiosas hicieron fiesta a la imagen y pidieron limosna para ella sin avisar a los pintores, lo que causó enfado en ellos y reprimenda por parte del promotor del arzobispado. Ese año los artífices plantearon la idea de sacar la cofradía de dicho convento, lo que no sucedió. Con estos antecedentes, el 7 de octubre de 1755, Pereda declaró que no creía que los conflictos entre las partes pudieran arreglarse y afirmó: "Y para que esto se remedie y no

¹⁰⁶ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, fs. 26 v-27r.

¹⁰⁷ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, f. 31r.

sean mayores los daños en lo futuro el unico remedio eficaz que ay, es mudar la Santissima Ymagen, y la Congregacion a otra Yglesia de la obediencia de V.S. donde no se pulsen ridiculas declinatorias de fuero ni mande otro que V.S." Además indicó que este cambio de domicilio de la Virgen, debía hacerse con "el sigilo que es conveniente a fin de evitar escandalo y reclamos impertinentes".¹⁰⁸

Con esta recomendación al Juez Provisor, es decir, Gómez de Cervantes, Pereda dio la razón a los pintores y empezó a fraguarse el rapto de la imagen en el curso de la procesión del siguiente año. Llama la atención que el fiscal repitió y destacó que el convento en el que debería ponerse la imagen tendría que ser de la "obediencia" del arzobispado, es decir, dependiente del clero secular, para que no existieran más "ridículos" pretextos por cuestión de fueros. Una vez más, el caso de la devoción de la Virgen del Socorro y afectos encontrados, refleja una tensión existente entre la iglesia diocesana y las órdenes religiosas, que seguramente influyó para que fiscal y provisor ayudaran a los pintores en la consecución de sus deseos.

Desde octubre y hasta abril, cuando se sacaría nuevamente la imagen en procesión, los pintores seguramente hablaron con algunas religiosas para elegir la nueva casa de su Virgen y su cofradía. Fue Manuel Carcanio quien propuso al fiscal del arzobispado que el cambio se hiciera durante la procesión del martes santo, para que los vecinos del barrio de San Juan no impidieran su salida. Por lo tanto, la siguiente noticia en el expediente es la narración del secuestro, el 13 de abril de 1756, del cual se conservan tres narraciones. La primera la ofrece el diarista Castro y Sana Anna, totalmente desconcertado, pues refleja lo que se vio desde el desconocimiento de las causas del mismo:

La tarde de este día, de la iglesia de religiosas de señor San Juan de la Obediencia [*sic*], de los RR. franciscanos, salió la anual procesión de la bella, devota y milagrosa imagen de Nuestra Señora del Socorro, y habiendo pasado por varias calles, santa iglesia catedral, real palacio, casa arzobispal, entró en la iglesia de religiosas de Santa Inés, de la obediencia de su Ilustrísima, en donde el promotor fiscal de esta curia despidió todos los pasos de dicha procesión, mandando dejasen por puerta en un altar a dicha Señora del Socorro, y sacando un decreto de su Ilustrísima, de su orden hizo saber a aquellas religiosas, que era su voluntad se mantuviese en aquella iglesia la divina Señora, hasta nueva orden: obedecieron prontas y gustosas; causó grande novedad en la república, y mucho más en las religiosas de San Juan, quienes consternadas con la noticia, clamaban por su amada Madre, imán de sus corazones, y a quienes siempre han rendido cultos: dícese que el motivo de esta providencia fue por estar pendiente en la curia

¹⁰⁸ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, f. 33v.

pleito entre partes de dichas religiosa[s] y el gremio de los pintores de esta ciudad, por alegar éstos pertenecerle la divina imagen, y que dichas religiosas no han querido contestar a las providencias dadas por su Ilustrísima en el asunto, por decir están sujetas á los prelados regulares.¹⁰⁹

Puede percibirse que de alguna manera quedaba claro el motivo del pleito, pero la sorpresa por ello no fue menor. La segunda narración, contenida en otro diario, hasta recientemente inédito, es muy similar a la anterior: “Martes Santo, 13 de abril de [1]756, salió como era costumbre de la iglesia de San Juan de la Penitencia, el paso de Nuestra Señora del Socorro de los pintores, y sin noticia previa la llevaron a la iglesia de Santa Inés, donde se leyó el decreto del ordinario, para que se quedase y colocase allí”.¹¹⁰ Aunque el autor de este diario, Ignacio Rodríguez Navarizo, interpretó con menos agudeza o interés el problema, el simple hecho de comentar la noticia, además en el periodo en que menos sucesos incluye en sus apuntes, es significativo de que el rapto de la Virgen del Socorro fue muy comentado y sorprendente.

La tercera y última narración localizada, es desde el punto de vista de los notarios del arzobispado. Ahí se aclara que una vez despedida la comitiva de la procesión, en el coro bajo en donde estaban las madres abadesa, vicaria, definidoras y el resto de la comunidad, se les leyó el decreto por el que se mandaba que la Virgen del Socorro se quedara a su cuidado. Ellas asintieron y dijeron entenderlo, dieron las gracias a la Virgen por la elección de su convento y pusieron la escultura en “un altar portátil de ntra. Señora de la Luz”.¹¹¹

Los pintores debieron tomar en cuenta varios aspectos para la elección del convento, además de la obediencia de sus religiosas al diocesano. Quizá algunos de los más importantes, fueran la ubicación del mismo, en plena traza española, y el estado de prosperidad que al parecer gozaba el templo, que había estrenado altar mayor hacía poco tiempo.¹¹² Pasaban así de un convento en las afueras de la ciudad, que permaneció

¹⁰⁹ "Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1752 a 1754", en *Documentos para la historia de México*, Méjico, V. García Torres, v. 4, pp. 248-249.

¹¹⁰ Doris Bieñko de Peralta y Antonio Rubial García. "Un diario inédito del siglo XVIII", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coords.). *Voces de la clerecía novohispana*, op. cit., p. 97.

¹¹¹ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, f. 36r.

¹¹² Las monjas de Santa Inés fueron cuatro concepcionistas que salieron de su convento para fundar este nuevo, patrocinado a finales del siglo XVI, por Diego Caballero y esposa Inés de Velasco. El convento abrió sus puertas en 1600, y el templo y convento originales fueron obra de

muchos años ruinoso y era mucho más modesto, a otro más rico, a sólo tres cuerdas de la catedral, y a un costado del Palacio Real, en un barrio español. A los pintores, en plena búsqueda por el reconocimiento de su arte, no debió parecer asunto menor para aumentar su prestigio, el que su cofradía estuviera en un templo más vistoso y cercano a la población que seguramente también era de mayor ascendiente social. [Figuras 33 y 34]

Inmediatamente tras el rapto de la imagen, tres notarios fueron al convento de San Juan a dar la noticia, y las monjas emprendieron, como era de esperarse, una campaña por varios frentes para recuperar a la Virgen. Su primera reacción fue escribir al Promotor y al arzobispo, arrepentidas y llorosas de cualquier actitud que se hubiera interpretado mal. Por otro lado empezaron a disputar legalmente su derecho a guardar la imagen, usando abogados. Los pintores por su parte recurrieron al abogado Agustín Bechi, uno de los más prestigiados del momento. A partir de entonces y a lo largo del resto del enorme expediente, el tipo de argumentación, lenguaje y peticiones se vuelve diferente, teñido ya de tecnicismos e interpretaciones de los mismos argumentos, datos e ideas.

Las averiguaciones sobre la imagen llegaron a tal punto que se anexaron documentos originales de la primera cofradía grande que consiguieron los pintores, pues en ellos se mencionaba que los cofrades del siglo XVII habían pensado en cambiar la sede de su congregación. Por supuesto, en los siguientes alegatos, se decía que las monjas eran, desde entonces, propensas al pleito.¹¹³

Lejos de limarse asperezas entre las partes, cada vez se fue subiendo el tono de las acusaciones mutuas, e incluso se dejó constancia de las amenazas a Ibarra, impetradas por personas del barrio de San Juan, "propenso a escándalos y alborotos". Pereda, mostrándose favorable a los pintores, pedía a Gómez de Cervantes que se dejara la imagen en Santa Inés: "...y mas [aun] quando en el presente systema ha sido tal el desenfreno que han llegado a fixarse papeles de desafio al Mayordomo, llamandolo para aquel barrio, y conminandolo con si no ba, le daran un trabucaso en su casa; y tambien se

Alonso Martínez López. El sepulcro de los fundadores fue construido en 1634 por Juan Gómez de Trasmonte. En Santa Inés había una cofradía de San José desde principios del siglo XVIII, y estrenó su retablo en 1738. Su altar mayor fue dedicado en 1741. Hacia 1753 también tenía un altar guadalupano. La reconstrucción de su techumbre comenzó hasta 1785, y estuvo a cargo de Guerrero y Torres. Amerlinck. *Conventos de monjas*, *op.cit.*, pp. 91-93.

¹¹³ Lo más seguro es que para 1616 en que se hacen estos documentos, se pensara en cambiar la cofradía de sede por la precaria situación del convento y templo de San Juan, pues un terremoto la había arruinado y sólo estaba en pie la capilla mayor y el coro. Amerlinck, *op. cit.*, p. 84.

esparcieron varios versos infamatorios, y denigrativos contra la persona de V.S., su oficio, y jurisdicción".¹¹⁴

Entre tanto, Ibarra siguió trabajando en otros proyectos, como el ya descrito y que le llevó bastante tiempo: el arco para el virrey marqués de las Amarillas. Es probable que entre 1755 y 1756 también hiciera otras obras, por ejemplo un Calvario reseñado por Couto cuando cuenta que su dueño, un hombre viejo y pobre, no quiso desprenderse de él aunque le hicieron buenas ofertas para comprarlo para la Academia (firmado en 1756). Así mismo creo que entonces comenzó una serie de martirios de apóstoles, quizá para el Hospital de San Pedro, anexo al templo de la Santísima, que no terminó él.¹¹⁵

Casi al final de su vida y en pleno pleito contra las monjas, José de Ibarra debió ver cómo una de sus obras adquiría una plena significación social y religiosa, como pocas imágenes del momento debieron tener. Se trata la Virgen de Guadalupe procesional, con Juan Diego en el reverso, que mencioné antes y que salía de la catedral en algunas festividades. Esa pintura de Ibarra fue la elegida para la celebración por la confirmación del patronato universal de Guadalupe en 1756. El padre Juan Francisco López había conseguido en 1754 de las manos de Benedicto XIV, la confirmación de dicho patronato y oficio propio para la Virgen, pero no volvió a la Nueva España sino hasta dos años después.

En un diario anónimo probablemente de uno de los regidores del Ayuntamiento de la ciudad de México, se describió la fiesta del patronato, que fue cuidadosamente preparada. Desde el 2 de noviembre se comenzaron a colocar los altares callejeros para que el día de la fiesta a celebrarse el 9 de mismo mes, estuvieran en su esplendor. A la procesión asistieron todos los grupos y corporaciones: el virrey, la audiencia, los

¹¹⁴ AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, fs, 47 r. y 52v.

¹¹⁵ Couto, *op. cit.*, p. 106. Respecto a la serie que colgaba hace unos años en el templo de la Santísima, no hay muchas noticias. María Cristina Montoya las identificó por una de las firmas que ostenta una de las obras, como de la mano de Miguel Rudecindo Contreras, el discípulo de Ibarra. A últimas fechas, Nuria Salazar Simarro identificó en la misma serie, que ya no se encuentra en el templo, una firma de Ibarra. Gracias a su generosidad y sus gestiones, en los últimos momentos de corrección de este trabajo, pude ver y fotografiar lo que queda de la serie, 11 cuadros (Montoya menciona 12) de los que están firmados seis, dos de ellos por Ibarra, dos por el mencionado Contreras, y dos más por Morlete, pero de manera muy particular: Juan Gil Patricio. Estos hechos, así como detalles su factura, me hacen pensar que son las últimas pinturas de Ibarra, que terminaron los artistas que se habían educado en su taller y que le ayudaron a finalizarla, quizá a su muerte. Espero poder dedicar un estudio mayor a la serie en un periodo relativamente corto. María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26. Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar la noticia de que las pinturas fueron mencionadas por esta autora.

tribunales, el ayuntamiento, la universidad, el consulado, el protomedicato, y la república de indios comarcanos.¹¹⁶ Seguramente Ibarra hubiera conocido y quizá hasta retratado a varios de los asistentes.

Los primeros en salir fueron las cofradías de negros, seguidas de los mulatos, los indios, y los españoles. La tercera orden de la Merced presentó la Virgen del Socorro, la tercera de San Agustín a San Evidrio y la tercera de San Francisco a san Luís Rey de Francia. Los betlemitas salieron con la Virgen de Belén, los hipólitos con su santo patrono, al igual que los juaninos con el suyo cargando al Niño; los mercedarios llevaban a San Pedro Nolasco; los carmelitas a Santa Teresa, los agustinos a su santo patriarca, mientras que los franciscanos a su patrono con su estandarte, y en él a Nuestra Señora de Guadalupe; remataban las religiones los dominicos con su patriarca. Quizá los amigos de Ibarra, fray Miguel de Herrera y Fray Manuel Dominguez iban con los agustinos, y los mercedarios respectivamente. Tras las órdenes iba el clero, llevando al Señor San José; y entre ellos y el cabildo catedralicio se colocaron los indios.

Fue justamente el cabildo quien llevó la imagen de Ibarra, que puede reconocerse fácilmente en el relato pese a no nombrarse al pintor, por la descripción que ofrece el autor del mismo:

...entre el Cabildo a Nuestra Señora de Guadalupe, que era un óvalo de dos varas, y dos haces, por la una Nuestra Señora de Guadalupe extendida, por el otro Juan Diego desplegando su ayate, descubriendo hasta el pecho a la Reina Soberana, fue empeño su adorno de las Madres Capuchinas,¹¹⁷ no llevaba riqueza mundana de piedras, y perlas; pero orlada de flores, y ángeles, que era un compendio de lo mejor de la Tierra, y de lo mejor del Cielo...¹¹⁸

Remataban la procesión: el señor arzobispo Manuel Rubio y Salinas, quien bendecía al pueblo al tiempo que éste a él; los tribunales, y la cerraba el virrey marqués de las Amarillas.

Aunque la elección de utilizar la imagen de Ibarra para esta celebración debió tomarse en parte por su carácter procesional que le permitía lucir imágenes por ambas

¹¹⁶ *Ceremonial de la N[obilísima] C[udad] de México por lo acaecido el año de 1755*, Transcripción, prólogo y notas de Andrés Henestrosa, México: Fondo Pagliani, 1976, p. 70.

¹¹⁷ Cayetano de Torres era entonces confesor de las madres capuchinas. Este autor, como se verá, fue uno de los dos contemporáneos de Ibarra que lamentaron su muerte. Iván Martínez., comentario a "Nuestra Señora de la Misericordia de Capuchinas", en Jaime Cuadriello. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, p. 159.

¹¹⁸ *Ceremonial...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

caras, y por ello llamar la atención a un público expectante, no cabe duda que a esta decisión se le sumaban otros motivos de carácter simbólico. No hay que olvidar que esa fiesta fue quizá la más importante del reino de la Nueva España,¹¹⁹ por lo que poco dejarían al azar en su organización. Bajo esta circunstancia el cabildo catedralicio nunca hubiera exhibido una imagen cualquiera, pues con este acto culminaba una búsqueda de muchos años y esfuerzos que debía celebrarse con gran regocijo.

Finalmente desde entonces el éxito de las imágenes era mayor mientras a mayor número de personas representara, por lo que su autor debía poner su anhelo en lograr plenamente la función para la cual era destinada una obra y quizá sobrepasarla. En este caso, de una pintura procesional, Ibarra sabía que era importante que fuera inteligible a un amplio número de fieles, como importante debió ser también que grupos más reducidos de guadalupanos eruditos, vieran en ella mensajes acordes con los discursos que con tanto empeño urdieron al justificar el ansiado patronato de la Virgen mexicana. La obra, por tanto, debía ser sencilla y directa, como efectivamente lo es el lienzo doble de Ibarra, incluso en la economía de la representación. Al mismo tiempo, sin embargo, permitía, por su formato y cercanía con otras obras, que los entendimientos más refinados volcaran en ella su conocimiento simbólico otorgándole así más fuerza y contenido, por ejemplo ligándola al escudo guadalupano que había figurado en palabras Cayetano Cabrera y Quintero.¹²⁰

José de Ibarra, próximo a morir el día de la celebración del patronato (aunque quizá él no lo supiera), debió de ver bien pagados todos sus empeños al ser honrado con la elección que hizo el cabildo de exhibir el júbilo con su imagen. No sé si estaba ya enfermo o murió de pronto, pero parece poco probable que Ibarra no se enterara del uso que habían hecho de su pintura, pues como se ha visto, se mantuvo ligado al cabildo catedralicio, y quizá a otros miembros de la curia, como Gómez de Cervantes y Pereda, hasta el final de su vida. Fue así como en un momento en que el pleito con las monjas estaba en pleno apogeo, el 20 de noviembre de 1756, murió José de Ibarra, habiendo firmado apenas el 6 de octubre la última petición de que la Virgen del Socorro se quedara en Santa Inés, en donde fue enterrado seguramente con la esperanza de que su Virgen se quedara en ese templo.

¹¹⁹ Cuadriello, *Zodiaco mariano...*, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁰ Acerca de su iconografía, se habla más extensamente en el catálogo de obra.

Aunque de la muerte de Ibarra hablaré adelante, hay que decir que al poco tiempo y según lo pedido por Pereda e Ibarra, Gómez de Cervantes sentenció la causa a favor de los pintores, el 20 de abril de 1757. Sin embargo las monjas, nada contentas, ejercieron su derecho de apelación ante el tribunal de la jurisdicción eclesiástica más cercana. Fue así como el pleito se mudó al provisorato de Puebla, donde otros abogados y apoderados lo siguieron todavía durante años. En el *interin*, Miguel Cabrera fue elegido mayordomo de la cofradía, y tramitó indulgencias y gracias papales para la congregación, que fueron concedidas en 1760, pero bajo el precepto de no hacer presunción de ellas, aparentemente por que el pleito estaba todavía activo.¹²¹ Hay que recordar que al mudarse una cofradía de sede, se perdían todas las indulgencias o gracias conseguidas, por lo que a los pintores debió parecerles muy importante conseguir nuevas en los años en que tuvieron más difícil el pleito.

Es imposible, al día de hoy, determinar exactamente que pasó, pues los autos se interrumpen abruptamente en 1761, cuando parece que, en un revés para los pintores, las monjas iban a obtener la victoria. El fiscal poblano había recomendado ya a su provisor Manuel Ignacio de Gorospe, que mandara que la Virgen del Socorro volviera al convento de San Juan. Quizá en el desenlace no registrado, o no contenido en este legajo, Miguel Cabrera haya podido influir en el ánimo del arzobispo Rubio y Salinas, siendo como bien se sabe su pintor de cámara, para que no permitiera que eso sucediera. Lo cierto es que los pintores no retiraron la cofradía de Santa Inés y que Cabrera fue así enterrado también junto a su patrona, el 16 de mayo de 1768. Con ello los dos pintores más importantes de la medianía del siglo XVIII compartieron sepultura en esta iglesia asociada al arzobispo, aunque en sus muros el día de hoy sólo se recuerde, por medio de una inscripción en una placa de mayólica, que el célebre Miguel Cabrera descansó en ese templo. [Figura 35]

José de Ibarra, como pudo verse, siguió pintando hasta muy tardíamente en su vida, y al parecer no perdió nunca el impulso, ni creativo, ni organizativo. Sus colegas recogieron muchos de los frutos que plantó, e hicieron suyas algunas de sus búsquedas, como el reconocimiento de sus academias. Incluso en algunos casos, como el de Miguel Cabrera, lo superaron en fama y fortuna al punto de hacerlo parecer menos importante de lo que fue, si se toma en cuenta el lugar central que el pintor tapatío ocupó en la reforma

¹²¹ Archivo General de la Nación/ Instituciones Coloniales/ Indiferente Virreinal/ Cajas 2000-2999/ Caja 2195/ Título: Expediente 024 (Clero Regular y Secular Caja 2195).

de la pintura, y en la redefinición de su arte. Ibarra fue, en efecto, un artífice preocupado por su plástica, por su actividad artística, y por el lugar en la sociedad que ocupaba su arte. Sus logros fueron bastantes, aunque quizá no plenos, y su fama sin duda contribuyó a que la pintura fuera considerada por algunos de sus patronos y clientes como un arte liberal, intelectual, docto, y que, además, causaba deleite.

V. El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico, o nexos entre la imaginación y la pincelada

En un libro olvidado Milton C. Nahm cita una frase de Mendelssohn: “Lo que expresa una música que me gusta jamás es para mí un pensamiento vago que se pueda encerrar en una palabra, sino, por el contrario, un pensamiento muy preciso [...] Si me preguntáis lo que he pensado en esta ocasión precisa, os responderé que la frase musical tal como está escrita”. Donde yo me separo totalmente de Milton C. Nahm es en la conclusión según la cual la obra sería un símbolo del pensamiento vaciado de este modo en un signo equivalente. Una obra de arte jamás es el sustituto de otra cosa; ella es en sí misma la cosa, al mismo tiempo significante y significada.
Pierre Francastel.¹

La idea de que “una obra de arte jamás es sustituto de otra cosa”, y de que es única e irrepetible, puede derivar en distintas conclusiones, pero tiene el poder de colocar entre interrogantes la concepción misma de obra de arte. Me interesa comenzar el capítulo discutiendo esta proposición debido a que es bastante común creer que existe una separación, más o menos consciente por parte del creador, entre la idea de una obra plástica y ésta misma en su materialidad, o, en otras palabras, entre la imaginación, reflexión o pensamiento de la pieza en su carácter intelectual, y el resultado de su ejecución. Incluso esta distancia se concibe también entre el tema de la obra y el sustrato físico que lo contiene. En el mejor de los casos la idea o pensamiento tendría, en teoría, un carácter normativo, y su factura derivaría de éste.

Pero por el contrario, si como dice Francastel, se concibe que la obra está conformada por medio de un pensamiento preciso que no puede ser enjaulado en palabras y es irreductible a su materialidad, dicha separación comienza a verse como algo más artificial que verdadero. Reflexiones como éstas llevaron al autor francés a plantear la idea de que existe, de la misma manera que un pensamiento verbal o uno matemático, un “pensamiento plástico”, esto es, un modo de conocimiento del mundo muy particular que poseen los artífices, y por medio del cual eligen (de manera consciente o no),

¹ Pierre Francastel. *La realidad figurativa I. El marco imaginario de expresión figurativa*, Barcelona: Paidós, 1988, pp. 15-16.

soluciones formales específicas respecto a su situación creativa concreta, o idea, o viceversa.

Según esta noción dicho pensamiento o conocimiento plástico se conforma de todos los “saberes” del artista, tanto los abstractos, como los más ligados a su aprendizaje “artesanal”, y puede pensarse que la valoración del artífice, por ejemplo de un pintor, depende de su capacidad para poner en juego justo el mayor arsenal de conocimiento que tiene entre su mente y su pincel.²

De manera paralela, Ernst H. Gombrich reflexionó acerca de esta distancia entre intelectualidad y materialidad de las obras, pero enfocándose en el contenido simbólico de las mismas en contraposición con su sustrato físico.³ Esta relación entre contenido y forma, que debería preocupar a todos los estudiosos que interpretan las obras artísticas desde una perspectiva iconológica o se centran en sus significados, se hace evidente cuando se intenta reconstruir el sentido simbólico de una pieza a la luz de ella misma y de otros testimonios de su entorno. Al querer vislumbrar un mensaje específico –aquello que la pieza pretende transmitir–, es necesario comprender los caminos por los cuáles su creador llegó a su determinada solución formal. En este proceso, el estudioso deberá tomar en cuenta las convenciones representacionales existentes en el entorno de la obra estudiada (que siempre son históricas). Es de primordial importancia entonces, vislumbrar la intencionalidad del artista, así como las implicaciones que tuvieron quizá las soluciones plásticas elegidas por él para comunicar sus mensajes.⁴ Una vez más, contenido y forma, son dos aspectos en las obras artísticas, pero que difícilmente pueden ser disociados.

² Quisiera dejar en claro dos ideas respecto a esta concepción de “pensamiento plástico”: 1) sigo a Francastel en que el arte es una forma de conocimiento y que como tal, puede ser analizada, y 2) que estoy consciente de que varios estudiosos de las artes utilizan el término “pensamiento artístico” o “plástico” para designar justamente la parte ideal, intelectual o especulativa de la obra de arte, en ocasiones en la literatura artística. Por mi parte, utilizaré el concepto “pensamiento plástico” como la plantea Francastel (tomando a la obra como un todo), y no como esta segunda manera que se refiere al “pensamiento artístico” como el pensamiento verbal sobre el arte. Como ejemplo de esta última utilización del concepto “pensamiento plástico” puede nombrarse el excelente libro de Andrés Úbeda de los Cobos, titulado justamente *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, citado adelante.

³ Ernst H. Gombrich. *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza, 1983, (Alianza Forma 34), en especial “Introducción: objetivos y límites de la iconología”, pp. 13-48.

⁴ *Ibid*, p. 16. Gombrich propone, como uno de los principios para interpretar la relación entre forma y contenido simbólico, determinar el género de la obra. Es importante también estar conscientes de que en ocasiones los mensajes a transmitir son directos y de que el artífice a veces decide la factura de una pieza guiado por las condiciones materiales con las que trabaja.

Por lo tanto, aunque “artificial” en el sentido de que en esencia la obra es una en su concepción y su factura, o su significante y significado, la distancia entre la idea y la forma ha sido fundamental en las reflexiones en torno al arte. Puede afirmarse que una parte importantísima de su análisis, incluso de aquél realizado por los artífices desde el renacimiento para enaltecer su labor, bordó parte de sus argumentos en la separación entre el arte mental (y/o simbólico) y el objeto artístico. Es más, este supuesto trecho fue en general enfatizado por los artífices que confeccionaron un discurso verbal, siempre intelectual y por ello valorado, acerca de su obra, que por cierto no en todos los casos tuvo paralelo con sus creaciones.⁵ Así, teoría y práctica artística aunque era dos caras de la misma moneda, fueron disociados llegando a parecer, en algunos casos, dinero de distintos países.

Si el estudio de esta relación entre teoría y práctica es ya bastante complejo en el arte europeo, que creó la teoría artística y que dejó un número elevado de documentos al respecto, el indagar acerca de los nexos entre la parte intelectual y la práctica, se vuelve aún más difícil en el arte novohispano, en donde la teoría artística casi siempre se desarrolló de manera silenciosa. De hecho, este mutismo se ha interpretado, casi siempre, como síntoma de que las cuestiones teóricas no les eran importantes a los artífices de este entorno.

En mi opinión podría decirse que existieron las reflexiones teóricas en la pintura novohispana desde sus primeros tiempos, pero creo que, debido a la escasez de documentación escrita, para estudiar cómo se dieron éstas, deben precisarse todas las coordenadas a estudiar: periodo, personas, maneras y lugares. En este caso hablaré sólo del entorno artístico en que vivió José de Ibarra, en especial aquél en el que, en mi opinión, este artista tuvo un papel primordial en el desarrollo teórico. No obstante, en algunas ocasiones me referiré a sus predecesores o herederos, pues algunos aspectos

⁵ Quisiera aclarar que, cuando me refiero a la parte intelectual o mental de una obra, estoy pensando también en el sentido simbólico de la misma, aunque estoy consciente de que esta idea podría ser rebatida, por ejemplo, al pensarse en que un artífice que no poseyera el conocimiento simbólico, podría, o copiar una fuente en donde el contenido estuviera resuelto, o ser guiado por un conocedor que le dictara la parte “intelectual o simbólica”, y por lo tanto él sólo le diera forma. No obstante creo que esas suposiciones son válidas, en mi opinión los mismos artífices que tuvieron pretensiones intelectuales o teóricas, como los que estudio aquí, sabían que parte de su valía radicaba en que ellos mismos poseían conocimientos simbólicos, hagiográficos, o históricos (que en conjunto hoy podrían llamarse iconográficos), que les permitían desarrollar mejor su labor comunicativa, creando mejores obras. De hecho la idea del pintor docto, erudito o sabio, se repite constantemente en los documentos, incluso en aquéllos de carácter gremial, pues se consideraba parte del saber que debía tener cualquier artista acreditado.

teóricos pueden palpase mejor en la práctica de un periodo temporal un poco más amplio o bien observarse más nítidamente a la luz de las comparaciones. También me remitiré de forma constante a la teoría pictórica europea, de la que sin duda bebieron los artífices novohispanos, aunque a veces fuera de manera indirecta.

IV. 1. *La teórica y la práctica y sus definiciones en el mundo hispánico*

Ya en 1739, sin particularizar en la reflexión artística, el *Diccionario de Autoridades* definía a la THEORÍA o THEÓRICA, como el “Conocimiento especulativo e interior de la esencia y calidad de las cosas”, y por lo tanto, a un THEÓRICO como aquél que “...comprehede y entiende la esencia de las cosas especulativamente, sin prueba práctica”.⁶ El mismo diccionario apuntaba que la PRÁCTICA derivaba de la teoría, pues se definía como “El ejercicio, u actual execucion conforme a las reglas de alguna Arte o Facultad, que enseña a hacer alguna cosa, como consiguiente a la theórica”.⁷ Pareciera entonces que podía pensarse en una teoría sin práctica, pero no de forma inversa, en una práctica sin teoría.

En la tradición epistemológica escolástica, heredada por el siglo XVIII novohispano, esta concepción fue causante de un juicio muy extendido que otorgaba mayor valía a la teoría en contraposición a la práctica, y con ella a las artes liberales respecto de las mecánicas. Las consecuencias para la pintura novohispana de este juicio valorativo son ya bien sabidas, pero vale la pena recordar aquí que fue en busca de la superación de dicho prejuicio, que los artífices organizaron su aprendizaje enfatizando el pensamiento teórico.

El argumento de que existía una íntima unión entre el hacer y el pensar, fue con frecuencia utilizado por los pintores, quienes cargaban con el estigma de la materialidad de su obra, misma que de manera paradójica concedía la fama a su creador. Los artífices del pincel, por lo menos los que fueron letrados y con pretensiones sociales, argüían que su labor práctica, o bien la parte manual y material de su actividad, era indispensable, pero que el buen pintor anteponía siempre el pensamiento a la mera ejecución.

En España, pueden citarse, como ejemplo de la actitud, a veces un tanto ambigua de la supremacía de la teoría sobre la práctica, a los tratadistas españoles más

⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 269. Consultado en www.rae.es, 24 de enero de 2007. Todavía en 1992, teoría es el “conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación”.

⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 344.

connotados e influyentes del siglo XVII: Vicente Carducho y Francisco Pacheco. El primero de ellos señaló, en palabras del discípulo que recuerda una charla anterior con su maestro, que la pintura tiene tres “especies”: “La primera solo operativa material, que llamaste práctica. La segunda práctica regular, que obra con preceptos y reglas, observadas y aprendidas, haciendo en la mente buenos objetos en quien habitarse. La tercera práctica regular y científica, que es la docta Pintura...”.⁸ El maestro adelante profundizaba en la jerarquía de la teoría diciendo:

...del saber al hazer ai grandisima diferencia; es verdad que lo actuado y lo obrado es lo mas aplaudido, por ser mas entendido de todos, y provechoso para el uso y servicio del hombre; pero juntos el hazer y el saber (como inseparablemente se halló en muchos) si se mira el ente de lo bueno, es cosa cierta que tiene mejor lugar el saber, porque este es mera ciencia, y el hazer, quando mucho será arte practica...⁹

Algo similar sucede con Francisco Pacheco, quien comenzó su disertación del segundo libro dedicado a la teórica de la pintura citando al italiano Lomazzo:

*Divídese la pintura en teórica y práctica. La teórica da preceptos generales, que debe observar cualquiera que quiere ser excelente y famoso en esta facultad. La práctica da reglas de prudencia y de juicio; enseñando cómo se ha de poner en obra todo lo que se ha dicho, o imaginado generalmente. Divídese la teórica en cinco partes: la primera trata de la proporción; la segunda de la posición o situación de la figura, la tercera de los colores; la cuarta de la luz; la quinta de la perspectiva.*¹⁰

Las reglas del juicio o teórica, según Pacheco, no podían separarse de la experiencia. Si bien es cierto que la argumentación del autor privilegió siempre la autoridad de aquéllos a quien citaba, antes que sus conocimientos prácticos, la fama misma de dichos autores elegidos como preceptistas, dependía de la perfección formal de sus obras. Además, Pacheco siempre se remitió a la necesidad de la práctica, por lo que por ejemplo, poco antes de terminar el libro dedicado a la teórica para pasar a la

⁸ En su Diálogo cuarto: “De la pintura teórica, de la práctica, y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía”. Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Ediciones Turner, 1979 [1633], p. 180.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649], Lib. II, Cap. 1. p. 280. Las cursivas pertenecen al original, pues Pacheco traduce esta cita del tratado del pintor italiano referido.

“operativa”,¹¹ recomienda largas horas de ejercicio a los pintores jóvenes o inexpertos que suelen errar en sus obras:

...a la perfección de l' arte conviene la doctrina, esto es, el conocimiento universal de las cosas pertenecientes a esta profesión y el uso y ejercicio de la misma arte. Porque si la doctrina adelgaza el entendimiento, el ejercicio perfecciona la mano, y así requiere no menos tiempo que estudio. Sentencia es de un valiente pintor que *la pratica debe essere edificata sopra la buona teorica*.¹²

Como último ejemplo de una relación tirante entre teoría y práctica en los tratadistas españoles, quisiera traer a la luz el caso, evidente, de Antonio Palomino. Este autor es paradigmático del problema, pues además de que su difusión fue significativa respecto de la de los dos autores anteriores, por lo menos en la Nueva España, la edición de su tratado, ya en el siglo XVIII, se dio en un momento en que estaban anunciándose ciertas renovaciones estéticas, que contrastan con su pertenencia a la tradición del siglo anterior.

El museo pictórico y escala óptica se divide en tres tomos en dos volúmenes, publicados respectivamente en 1715 y 1724. El primer libro trata de la teórica de la pintura, el segundo de la práctica y el tercero, “El parnaso español insigne y laureado”, recoge las vidas de los artífices españoles y de aquéllos cuya obra fue muy significativa para España. Con esta última parte, Palomino acreditaba el mérito de hombres que por su trabajo pictórico, aunque también manual, habían alcanzado la gloria y debían ser recordados como insignes, ilustres e intelectuales, pertenecientes a una tradición propia que valía ser emulada.

Aunque guarda similitudes importantes con los textos anteriores, al grado de que la mayoría de sus estudiosos lo consideran la culminación de la tratadística barroca del Siglo de Oro, el tratado de Palomino también presenta diferencias importantes que lo hacen más moderno y programático. Como señala Miguel Morán Turina:

...si *El Museo Pictórico* no es original en cuanto a sus opiniones, si es, en cambio, el más riguroso, preciso y sistemático de todos ellos; y su carácter enciclopédico, construido con todo el rigor del pensamiento escolástico y apoyado hasta la

¹¹ Pacheco y Carducho nombran, en muchas ocasiones, a la parte intelectual como “teórica”, aunque a veces también la designan como la “doctrina” de la pintura. Palomino también se refirió a ésta como arte especulativa. A la práctica, además, se le llama “operativa”, esto es, la del hacer.

¹² *Ibid*, p. 425. La primera parte de la idea, la del conocimiento universal, procede de Aristóteles y la segunda, en italiano, de Leonardo, según señala Bonaventura Bassegoda, editor del texto de Pacheco. Adelante el tratadista prosigue con la idea de que la teoría no puede andar sola, y se vale de un soneto de “el divino Micael Angel” que señala que los conceptos del artista están ya contenidos en el mármol con el que trabaja.

saciedad en el prestigio de las *auctoritates*, convierten al libro de Palomino en una verdadera *summa*, la *Summa Pictorica*, y en el intento más ambicioso que había acometido en su género cualquiera de los tratadistas españoles.¹³

Palomino, en efecto, organizó su libro de manera mucho más funcional, seguramente pensando en sus lectores y usuarios, por lo que inclusive compendió un índice de las cosas “más notables” de su trabajo y otro “de términos privativos del arte de la pintura y sus definiciones”, que facilitan la comprensión de sus ideas.

Ya que el principal objetivo de Palomino fue el de discurrir acerca de la pintura como un arte científico y especulativo por medio de las matemáticas y sobre todo de la óptica, no es de extrañar que su primer libro se dedicara a la parte más intelectual e inmaterial de la pintura: la teórica. A su vez el volumen se divide en tres partes o libros: “el aficionado”, “el curioso” y “el diligente”, con un claro sentido ascensional, pues tratan del origen de la pintura, su liberalidad y su carácter de ciencia demostrativa respectivamente.¹⁴ El argumento de Palomino, en esta última parte, se basa en definiciones, problemas y teoremas ópticos y geométricos, que explica por medio de láminas. Para Miguel Morán estos “Teoremas y postulados [...] se constituyen en el último fundamento y componente esencial —un componente puramente especulativo y científico— del arte”.¹⁵

No obstante su mayor grado de científicismo (todavía sustentado en un peripatetismo tradicional¹⁶), el carácter de todo el tratado y en especial del libro de la teórica de la pintura, se fundamenta en principios religiosos. Las técnicas argumentativas de Palomino, y más aún, las ideas mismas que utiliza para definir y defender la pintura como un arte noble, liberal, erudito, intelectual y especulativo, dependen de conceptos teológicos. No debe olvidarse que, en efecto, Antonio Palomino, antes de dedicarse de lleno a la pintura, estudió gramática, filosofía, teología, matemáticas y jurisprudencia,

¹³ Miguel Morán Turina, “El rigor del tratadista: Palomino”, en Miguel Morán Turina, y Javier Portús Pérez. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: Istmo, 1997, p. 175.

¹⁴ En mi opinión estos tres niveles guardan, una curiosa relación con los de la enseñanza del taller: el aprendiz, el oficial y el maestro. Pareciera además como si los orígenes de la pintura recordaran la primera fase del conocimiento, la defensa del arte el presente y el más elevado nivel, el de un futuro promisorio donde todo artífice poseyera el conocimiento erudito.

¹⁵ Morán, *op. cit.*, p. 180.

¹⁶ Me refiero a la filosofía aristotélica en su recensión tomista, tal como se enseñaba en las universidades hispánicas. Así, se retomaban las categorías que usó Aristóteles tanto para la física como para la metafísica, pero conciliadas con las Sagradas Escrituras.

llegando incluso a tomar órdenes de menores en Córdoba. Por ello no es de extrañar que para él, la erudición del pintor estuviera condicionada a la justificación religiosa del arte, al servicio del dogma y de la fe.¹⁷

El anteponer la teoría a la práctica es un argumento constante en los tres libros, desarrollado de distintas maneras, a veces en forma de anécdotas, otras de reflexiones de carácter teológico u operativo y unas más de axiomas. Es común en su discurso que la teoría se relacione directamente con la lectura:

Acuérdome, que habiendo muerto un gran pintor en esta Corte [Madrid], y que había estudiado en Roma; le pregunté a un pariente, y discípulo suyo, si en el expolio habían quedado algunos libros de la Pintura. A que respondió: *Que si de la Pintura había libros. ¡Oh, desventurados, los que aprenden tan ilustre facultad, sin más estudio, ni especulación, que el uso de verlo hacer, como se practica en el ejercicio más mecánico!*¹⁸

De forma similar al hablar al principiante, el tratadista le recomienda que escoja bien a su maestro, primero advirtiéndole contra los malos pintores y luego señalando:

Otros ha, que sólo saben para sí, y no para enseñar; son puramente prácticos, y nada científicos; hacen lo que saben, pero no saben lo que hacen; y éstos son los menos perjudiciales, pues podrán enseñar la práctica, aunque los discípulos queden a oscuras de la teórica. A éstos llamara yo *artícidas*, pues con injuria del arte defraudan a la Pintura la prenda más principal, que la constituye noble igualándola con los oficios serviles...¹⁹

De tal manera creo que existe una actitud un tanto ambigua respecto a la valoración de la teórica, pues el maestro que carece de ella es el “menos perjudicial”, pero todavía un “artícida”. Pareciera quedar claro que hay pintura en minúsculas, sin teoría, pero no *Arte de Pintar* sin ella. Quizá por ello llame más la atención que Palomino siga su disertación sobre el maestro ideal, afirmando que es más importante que éste “...sea virtuoso, que el que sea docto, pues en esto sólo se aventura el beneficio de lo temporal;

¹⁷ En opinión de Andrés Úbeda de los Cobos: “El punto de partida de su especulación estética es de orden teológico y, más concretamente escolástico”, lo que precisamente “...provocó ya durante el siglo XVIII el olvido generalizado de este primer tomo”. Andrés Úbeda de los Cobos. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid: Museo Nacional del Prado/ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Colección Universitaria, 2001, p. 20.

¹⁸ Palomino, *Práctica de la Pintura*, Lib. IX, Cap. II, p. 363.

¹⁹ *Ibid*, *Práctica...*, Lib. IV, Cap. III, p. 63.

pero en lo otro el logro de la vida eterna”. Concluye que si existiera el maestro perfecto debería ser “virtuoso, docto en la teoría y experto en la práctica”.²⁰

Estos argumentos que antepusieron la religión y teología a cualquier otra consideración, constituyeron la base argumental y la estructura del tratado de Palomino. Por ello en el libro de la teórica, el autor analiza temas tales como el origen divino del arte o el divino pintor, las imágenes creadas por santos, las imágenes milagrosas, y la justificación de la labor pictórica al servicio de la fe. Algunas de estas ideas, como se señaló ya, habían sido tratadas por Carducho, Pacheco y otros autores, pero de forma menos sistemática y más entrelazadas con el resto de los temas que tocaban. Palomino en cambio, al dedicar un volumen de su tratado a la teoría, concentró ahí una enorme cantidad de ideas extraídas de principios religiosos y filosóficos aristotélicos. Por ello antes de poder hablar de las técnicas de la pintura (“especies”) como el óleo, el bordado, o la pintura en mármol, había sido necesario reflexionar acerca de la naturaleza o composición metafísica de la pintura.

Para Andrés Úbeda de los Cobos:

Sus planteamientos estéticos, y en particular su vinculación arte-divinidad y la justificación teológica de la creación artística, entraron en crisis muy poco después de ser escrita esta obra que, decididamente, resultó incompatible con el concepto “científico” que los ilustrados pretendieron otorgar a cualquier realización humana, incluidas las nobles artes, utilizando la denominación de la época.²¹

Este autor ha estudiado cómo el tratado de Palomino, aunque muy exitoso por su difusión e influencia en algunos ámbitos, también fue rechazado por la nueva estética neoclásica surgida en torno a Anton Rafael Mengs (1728-1779), que pretendía normar todos los ámbitos plásticos con el canon ideal clásico. Para los seguidores de Mengs, la argumentación de Palomino era poco útil y demasiado tradicional, pues en lugar de basarse en la ciencia experimental, recurría a las autoridades ya sancionadas. De manera curiosa la actitud de Palomino le permitió una mayor libertad estética que no excluía otras maneras de pensar la belleza, mientras que los nuevos tiempos promulgaban una mayor eficacia y racionalidad, en consecuencia menos libre en aras de un idealismo clásico. Como también señala Úbeda, estas concepciones llevaron a los miembros de las

²⁰ *Ibid*, *Práctica...*, Lib. IV, Cap. III, p. 65. El mismo Palomino opina que casi no hay maestros que cumplan con estas exigencias, así que da varias recomendaciones para suplir las faltas y lograr un aprendizaje completo.

²¹ Úbeda de los Cobos, *op. cit.*, p. 22.

principales academias reales de bellas artes, a discutir la pertinencia de reimprimir el Palomino, pero actualizándolo por medio de la supresión de casi todo el volumen de la teórica, añadiendo nuevas ideas a la práctica y datos al Parnaso.²²

Una vez más en las apreciaciones de los detractores de Palomino puede rastrearse la distancia entre la teoría y la práctica. La primera para ellos era obsoleta, la segunda aún necesaria. El hecho de que las ideas hubieran perdido vigencia pero las cuestiones operativas no del todo, plantea muchas cuestiones. ¿Significa acaso que las palabras habían carecido de un verdadero sentido? ¿O que la tradición más artesanal sobrevivió a la teoría? ¿O que el discurso se modificaba antes que la plástica? ¿O que verdaderamente, y después de todo, sí existe una distancia real (inmanente) entre el pensamiento y la materialidad de las obras?

Las respuestas a estas preguntas están fuera de mi alcance. Sin embargo, creo necesario esbozar algunas ideas al respecto para, en última instancia, hablar de la relación entre pensamiento, texto y obra, incluso en la Nueva España de mediados del XVIII. Al final, estas preguntas y sus parciales respuestas, podrán ayudar a definir la idea de obra de arte que pudo haber poseído un artífice culto de entonces, tal como, en este lado del océano, José de Ibarra. Pero antes de pasar a la aplicación de las ideas a la práctica pictórica, falta reflexionar acerca del lenguaje de la teoría, pues su naturaleza afectó las concepciones artísticas al grado de determinar también las búsquedas plásticas.

IV. 2. *Texto, lectura y asimilación*

El discurso literario de los pintores, desde su naturaleza, planteó la necesidad de utilizar el recurso verbal, y por lo tanto realizar o buscar una equivalencia entre el lenguaje plástico y el hablado. Tras la creación artística nacía una explicación de la misma, ya dada por el propio artífice, ya dada por otro. Así las reflexiones sobre el arte se difundían en un lenguaje no plástico, el escrito.²³ Por lo tanto, el artista tratadista necesitó símiles verbales respecto a su trabajo formal, y, para transmitir de manera efectiva sus ideas requirió de reglas, normas y conceptos del lenguaje, también verbales.²⁴ La idea de *Ut pictura poesis*

²² *Ibid*, capítulo I, en especial pp. 40-67.

²³ Los primeros tratados sobre arte, casi en su totalidad, fueron escritos por artistas.

²⁴ En sus orígenes los tratados pictóricos tuvieron como principal objetivo transmitir la práctica de su actividad, por lo que en esencia eran recetarios y compendios de fórmulas operativas. Sin

jugó en este traslado un papel protagónico, transportándose a la teoría pictórica todo el *corpus* de análisis y estructuración de la poesía, y por lo tanto, la valoración de la pintura se dio, en gran medida, en función de “la narración”.²⁵ Incluso la mimesis o imitación de un ideal de la naturaleza, que fue quizá la búsqueda plástica que mejor definió la renovación formal renacentista, tuvo un impulso narrativo fundamental, en busca de entender la naturaleza humana.²⁶

Sin pretender abarcar todas las facetas de este desarrollo, y con el riesgo de simplificar demasiado este proceso que fue muy largo y complejo, creo que, a partir de la teoría renacentista e italiana de la pintura, los artistas no tuvieron más remedio que valerse de conceptos literarios para pensar y, en consiguiente, crear sus obras.²⁷ Esto no significó que la práctica o el saber plástico quedaran relegados, sino que las reglas de la narración se adaptaran. Ya se ha estudiado cómo, en algunos ámbitos extra italianos como el neerlandés, la tendencia narrativa fue menos imperante, generando soluciones plásticas particulares en las que se valoraba más la presentación (descripción) que la adaptación de ésta a una narración en el sentido literario.²⁸ El artífice erudito o teórico, se concibió entonces desde la literatura artística italiana, como aquél con conocimientos retóricos y narrativos, además de científicos.

No haría falta decir que la experimentación plástica influyó y se vio influida profundamente, entre otros factores, por estos conceptos literarios, cambiando a la postre la historia de la pintura, pero hay que insistir en que la teoría del arte pictórico no dio solamente frutos escritos. Mientras se refinaba el sentido más científico de la pintura, su teoría, y justificación como arte liberal, variaban así mismo los sistemas de representación espacial y temporal, la figuración y la expresividad. Sin embargo, como parte de este

embargo tan pronto como se dio la reflexión sobre la práctica, y con ella la teoría, también surgió la necesidad de que el escritor conociera las reglas literarias para poder expresar sus ideas.

²⁵ Ver el estudio clásico sobre el tema: Rensselaer Lee. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982, (Ensayos de Arte Cátedra).

²⁶ El otro componente también importantísimo para completar este sistema valorativo, fue el del conocimiento científico y matemático, trasladado al arte por medio del dibujo, y también se adecuó a la importancia de la narrativa.

²⁷ Con esta idea no pretendo afirmar que por fuerza la teoría influyó en la plástica, en ese orden de prelación, sino que, una vez generalizado el concepto de narración como fundamental para la pintura, se asumió de manera tan profunda que sólo las vanguardias artísticas del siglo XIX acabaron con ese parámetro creativo.

²⁸ Confrontar con: Svetlana Alpers. *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid: Herman Blume, 1987.

desarrollo, durante el proceso de redefinición de la pintura, también se ensancharon las distancias entre el concepto de la teoría del arte y la factura del mismo.

Debido al prestigio que ganó la teoría artística, durante el Renacimiento, la literatura pictórica creció como nunca antes. Resulta evidente que una fracción significativa de los textos artísticos de entonces y posteriores fueron creados de manera independiente a la reflexión o experimentación creativa, como respuesta a otros tratados, o como antologías de las ideas o refritos de otros autores. Entonces la palabra impresa garantizaba la erudición de su creador; y, aunque no siempre fuera original, escribir un tratado implicaba alcanzar mayor reputación. En esos casos, la distancia entre la teoría y la práctica artística, se hizo palpable de manera extrema. Y es justo en este ámbito donde afloran problemas básicos en la comprensión de la relación entre teoría y práctica, pues es muy difícil medir las consecuencias plásticas que tuvieron los textos, por ejemplo en artistas que sólo los leyeron. No se trata, en efecto, de saber solamente si los artífices poseyeron los libros, sino de tratar de reconstruir cómo fueron leídos o escuchados, y en su caso, asumidos plásticamente. Estas dificultades se agravan en los ámbitos en que no fue creada una literatura artística propia, o donde se han conservado pocos tratados y documentos que hagan referencia al ambiente teórico de los artífices, como en la Nueva España. Las academias artísticas fueron los lugares, desde el Renacimiento, en donde se podían discutir todas estas ideas, y donde también se vinculaban con la práctica.

Vale la pena detenerse un poco en el proceso historiográfico del problema en España, pues no sólo los propios tratados españoles circularon en la Nueva España, sino que también parte de las maneras en que fueron concebidos los estudios de la pintura española del siglo XVII, fueron importados al México de principios del siglo XX, justo cuando se sentaron las bases del análisis pictórico virreinal novohispano.

Desde hace ya casi 30 años la historiografía española del arte comenzó a reflexionar de forma profunda acerca de la falta de estudios referentes a su teoría artística, así como de la supuesta lejanía de ésta con la plástica de la misma época. La reimpresión del tratado de Vicente Carducho por Francisco Calvo Serraller en buena medida centró la atención en este problema, que fue recalcado por el mismo autor en otro libro fundamental para el tema: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, publicado en el

mismo año que el anterior.²⁹ En ambos textos, el autor señala que en España se había despreciado el estudio de la tratadística por prejuicios en su contra:

...por una parte [la historiografía tradicional], niega su originalidad —nuestros tratados eran simples copias atrasadas de escritos italianos—, y, por otra, niega también su capacidad de relacionarse y entender la práctica artística contemporánea; una práctica que estaba inclinada, según se decía, por naturaleza a un realismo totalmente incompatible con esos cánones idealistas que trataban inútilmente de imponer los teóricos.³⁰

Adelante, Calvo Serraller señala que el estudio del tratado de Carducho le permitió “...comprobar que la teoría española sobre la pintura durante el siglo XVII no sólo no carecía de originalidad, sino que, todavía mucho menos, volvía la espalda a la realidad de la práctica de nuestros pintores barrocos; más aún: puedo afirmar que, sin entender lo que dice esa teoría, queda sin explicar una gran parte de la pintura española del Siglo de Oro”.³¹ El autor hace un análisis detallado de la problemática que no repetiré, en el que por cierto deja claro que Jonathan Brown había llamado la atención de la falta de interés de los españoles hacia su teoría pictórica.³²

Con este tipo de reflexiones se enfatizó la necesidad del estudio de las relaciones entre textos y pintura, que, en efecto, han rendido como frutos muchos libros dedicados al tema.³³ Creo, como Calvo Serraller, en que no puede comprenderse la pintura sin la

²⁹ En la introducción al tratado de Carducho, Calvo Serraller señala como fecha de su estudio 1977, pero la edición es de 1979. por otro lado, *Teoría...* cuenta ya con una segunda edición, lo que no ha pasado con el tratado. Francisco Calvo Serraller. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.

³⁰ *Ibid.*, p. 11. Calvo argumenta, además, que el asunto del “realismo español” fue más un mito del romanticismo nacionalista, que un verdadero parámetro con el cual medir la teoría pictórica. Por otro lado, la idea de que los teóricos quisieron imponer sus ideas a los pintores, parecería indicar que los artistas y los tratadistas no eran los mismos, cuando por el contrario, con excepción de los escritos de orden jurídico realizados en su mayoría por abogados y que no son propiamente tratados, los textos españoles fueron escritos por pintores.

³¹ *Ibid.*

³² El libro de Jonathan Brown al que se refiere fue publicado originalmente en inglés por la Universidad de Princeton en 1978, y en español por primera vez en 1981. Jonathan Brown. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza, 1988, (Alianza Forma 14). No obstante, antes incluso que el texto de este escritor norteamericano y en contra su opinión acerca del desinterés que había en España sobre la teoría, se habían ya reeditado algunos escritos teóricos, como la cartilla de dibujo de García Hidalgo y el *Discurso* de Jusepe Martínez. Jusepe Martínez. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid: Akal, 1988 [Primera edición de Gállego, 1950]; José García Hidalgo. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, edición facsimilar, Madrid: El Instituto de España, 1965.

³³ Véanse, entre otras, algunas de las ediciones más significativas de tratados o estudios de literatura artística española de éstas tres últimas décadas: Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*,

teoría, por lo que en mi opinión el panorama de estos nuevos estudios al respecto es ya de celebrarse por su calidad y originalidad. Sin embargo, también es de llamar la atención que la influencia de las ideas escritas en la plástica de sus autores o de otros artífices, no ha sido aún prioridad en estos estudios sobre la teoría, causando, a mi parecer, que siga concibiéndose a la práctica como ajena al pensamiento pictórico.³⁴ Uno de los primeros autores en tratar este problema fue quizá Jonathan Brown, quien dedicó dos capítulos al tratado y academia de Francisco Pacheco en Sevilla en el libro citado, pero él mismo declara que la dificultad de establecer las relaciones entre teoría y práctica y su orden de prelación es tan grande, que se centrará más en "...problemas de contenido que de estilo".³⁵

Si esto es así en España, que cuenta con una literatura artística propia importante, el panorama del estudio de la teoría artística en el ambiente novohispano parece por momentos desolador. En principio, hasta hace realmente muy poco tiempo, no se conocían textos teóricos locales, ni se habían estudiado los rastros de la teoría en documentos de carácter legal o judicial, ni se había relacionado la plástica con la teoría

Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649]; Antonio Palomino. *Vidas*, Edición de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, (Alianza Forma 56); Jusepe Martínez. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara, Madrid: Cátedra, 2006; Karin Hellwig. *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: Visor, 1999, (La balsa de la Medusa 102); Ramon Soler i Fabregat. *El libro de arte en España durante la edad moderna*, España: Ediciones Trea, 2000; Javier Portús Pérez. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, España: Nerea, 1999.

³⁴ Existe un estudio acerca del tratado de Antonio Palomino que no he podido consultar y que, por lo tanto, desconozco si toca el asunto de la influencia del texto en la plástica española. *Cfr.* Francisco José León Tello y María M. Virginia Sáenz Sáenz. *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid: Cátedra, 1979.

Algunos de los libros ya referidos y otros de carácter más general acerca de las artes españolas, tratan sobre la influencia genérica de los tratados en el panorama artístico en que se crearon, e incluso algunos estudian de manera más particular el influjo de la teoría en los temas pintados, o bien tratan de manera casos muy particulares que se consideran entonces casi como excepciones. Sin embargo, todavía son pocos los análisis que tratan de manera abierta el problema de la recepción teórica en cuanto a su relación con la plástica de sus autores. Incluso llama la atención que en el caso de la reimpresión de los tratados, algunos de ellos con imágenes complementarias, no siempre se hagan observaciones amplias referentes a ellas.

En esta reflexión dejo de lado toda la literatura que trata el problema de la liberalidad de la pintura, que, según creo, constituye una especialidad dentro del tema de la teoría.

³⁵ Brown, *op. cit.*, p. 79. Pese a su advertencia el autor termina hablando de soluciones plásticas y estilísticas, pero con cierta desconfianza a la hora de establecer el puente entre teoría y práctica. Acerca de Pacheco y Velázquez existe un estudio, muy iluminador, de lo difícil que es separar estos aspectos en la pintura de un artista culto. Agustín Bustamante, Fernando Marías. "Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla", en *Velázquez y Sevilla. Estudios*, España: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/ Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas/ Salas del Centro Andaluz de Arte contemporáneo, 1999, pp. 141-157.

del ámbito hispano. La amplitud del problema se relaciona con la falta aún de una base sólida en el estudio de la pintura, ya que ni siquiera están finalizados los catálogos de los principales artistas, ni se cuenta con una nómina completa de artífices, ni se conocen los inventarios de bienes o testamentarias de todos los pintores (en los cuáles estarían descritas sus bibliotecas). A estos problemas hay que sumar los prejuicios contra la pintura novohispana, en especial del siglo XVIII, y la creencia de que no existía ninguna reflexión teórica por concebir que el arte cumplía, en exclusiva, con funciones devocionales, en los que la teoría, si existía, se limitaba estrictamente al conocimiento iconográfico de la imagen.

Pero por suerte también cada vez más estudios sobre pintura novohispana están discutiendo acerca de la práctica, la teoría, las adaptaciones de las teorías a las realidades locales, las aspiraciones de los artífices con relación a su quehacer y su pertenencia a un ámbito mayor que daba importancia a la reflexión teórica. Se impone entonces como necesario que, ante las carencias de información y documentación, se aborden de manera rigurosa, pero creativa, las relaciones entre teoría y práctica artística.

Como estoy convencida de que, en torno a artistas novohispanos como José de Ibarra, se congregó un número importante de artífices para discutir acerca de la pintura en sus aspectos teóricos y prácticos, me parece fundamental intentar rastrear los efectos plásticos de las concepciones teóricas que creo, fueron la base para la renovación formal encabezada por los Rodríguez Juárez y quizá concretada por el propio Ibarra. Pero, debido a la enorme dificultad de la empresa, restringiré también las reflexiones a algunos aspectos teóricos vertidos en determinados documentos o tratados, y sus correspondencias plásticas, así como abordaré sólo la obra de Ibarra y de aquéllos artífices que formaron parte de su grupo o heredaron de sus reflexiones y tareas académicas determinadas soluciones plásticas.

Debido a la gran importancia de la traducción de *El Arte Maestra*, señalada en el capítulo anterior, y la posible injerencia de Ibarra en esta labor de traslado, quizá la parte más extensa de estas reflexiones sea la que corresponde a la asunción de sus postulados plásticos por Ibarra y su grupo más cercano. Sin embargo, creo necesario introducir la reflexión acerca de otras fuentes teóricas que en mi opinión fueron leídas, discutidas y asumidas por el grupo académico, de renovación, al que pertenecía Ibarra. Sin duda con el tiempo aparecerán referencias más puntuales que guíen al investigador a buscar la correspondencia entre la plástica y la teoría en una extensión mayor de textos artísticos.

Dejaré fuera en este capítulo la relación de las obras del grupo de Ibarra y las cartillas de dibujo, que quizá también utilizaron, por dos cuestiones básicas: en primera instancia porque la mayoría de ellas se publicó sin reflexiones teóricas y por lo tanto su utilización no por fuerza se ligaba a la asunción de presupuestos teóricos; y, en segunda, porque es muy difícil encontrar ejemplares de dichas cartillas hoy en día, por lo que muy aventurado afirmar que se conocieron determinados autores o ediciones de las mismas.³⁶

Queden pues estas reflexiones como un principio de análisis que será parcial e incompleto, pero que por lo menos abordará un aspecto importantísimo de la pintura nulamente estudiado en el ámbito novohispano: la relación entre la teoría y la plástica en la pintura, en concreto, en la obra de José de Ibarra y algunos de sus discípulos o seguidores. Queden también como testimonio de mi convencimiento de que la pintura es la expresión de un pensamiento plástico que, en esencia, une por fuerza el pensar y el hacer.

De los dos textos que tomaré en concreto para ahondar en esta relación, el primero, por sus fechas de publicación será el francés del pintor real de Luis XIV, mientras el segundo, la traducción de *El Arte Maestra*.³⁷

³⁶ Las cartillas de dibujo fueron difundidas y utilizadas por toda Europa, y en España incluso se realizaron varias originales. Parece, por lo tanto, muy difícil que no hubieran pasado a la Nueva España. Sin embargo, por el carácter mismo de las cartillas, en principio fuentes prácticas, en las referencias documentales casi nunca se enlistan de forma particular, quedando registradas solo como "estampas". Además de que su uso continuado las desgastaba tanto que es muy difícil que se conserve una cartilla completa, en ocasiones éstas se vendían como láminas sueltas coleccionables. En las bibliotecas mexicanas con fondos antiguos, no he encontrado, por ejemplo, referencia a las quizá más difundidas en el ámbito hispánico, como las siguientes: la *Cartilla de dibujo* de Pedro de Villafranca, realizada entre 1637 y 1638 (y que en 1702 fue incluida en la edición de Domingo Palacios de la *Regla de las Cinco Órdenes de Arquitectura* de Vignola, traducida por Ignacio Cajés), la *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, de Vicente Salvador Gómez aparecida en 1674; y, ésta sí con texto, *Los principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, impresa en 1693, de la autoría de José García Hidalgo. Habría que sumar la cartilla de José de Ribera, que grabó en 1650 en Nápoles y fue editada en París, y que volvió a publicarse en España hacia 1774. Creada en el siglo XVIII, y muy importante, fue la compuesta por fray Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, aparecida entre 1730 y 1739. Esta última, además, tiene el interés para este capítulo, por haber publicado parte de los grabados de Le Brun, motivo de análisis adelante.

³⁷ No fue sino hasta que estaba realizando las correcciones de este trabajo, que pude obtener fotografías de dos series de José de Ibarra que podrían ser incluidas fácilmente en ambos análisis, ya que las dos son series fundamentales del autor. Una es la formada por tres pinturas relacionadas con santo Domingo de Guzmán, pero provenientes del convento de Santa María de Gracias, hoy en el Museo Regional de Guadalajara; y la otra, aquella que estuvo en el templo de la Santísima con los martirios de los apóstoles.

IV. 3. *De cómo hacer palpables los sentimientos, o la teoría de la expresión de las pasiones del alma de Charles Le Brun*

El pintor francés y director de la Academia Real de Pintura y Escultura de París, Charles Le Brun (1619-1690), dejó una herencia pictórica abundante y de gran influencia.³⁸ Por lo menos en parte, el éxito del “Primer Pintor del Rey de Francia”, se debió a su gran prestigio académico —teórico—, que informó su propia producción y la de muchos artífices que pasaron por sus salones. A su influjo directo, por muchos descrito como casi dictatorial, debe sumarse una importante cantidad de grabados que copiaron sus composiciones, llevando sus postulados artísticos a un gran número de pintores, incluso, novohispanos.

Hasta ahora, poco se ha dicho de la influencia de la obra pictórica y teórica de Le Brun en la Nueva España, pero han comenzado a salir a la luz copias de varias estampas del autor. Como ejemplo, me gustaría tan sólo mencionar cuatro casos: las obras referentes a *Alejandro Magno* de Juan Patricio Morlete Ruiz, en Fomento Cultural Banamex;³⁹ el biombo atribuido a Cabrera, *Meleagro ofreciendo la cabeza del jabalí a Atalanta*, en el Museo Soumaya;⁴⁰ *El levantamiento de la Cruz y La crucifixión* de Andrés de Islas en el templo de San Felipe Neri de Guanajuato (1772)⁴¹ y otro *Levantamiento*, anónimo, en el Museo Nacional del Virreinato. [Figuras 1 y 2].

Pero más allá de que su pintura fuese usada como fuente de inspiración por medio de sus estampas, creo que su huella fue mucho más importante de lo que se ha pensado. De hecho, en mi opinión, hay suficientes indicios para afirmar que la obra teórica de Le Brun fue conocida y asumida por José de Ibarra y sus colegas, y que sus presupuestos teóricos fueron llevados a los lienzos novohispanos. Creo, incluso, que puede pensarse que el conocimiento de la obra (teórica y práctica) del artista francés, fue uno de los

³⁸ Le Brun estudió en el taller de Simon Vouet, hasta que, en 1642, marchó a Roma para ingresar a su academia de pintura. Ahí siguió muy de cerca la obra de Nicolas Poussin, que fungió como su modelo principal. Regresó a París en 1646 y en 1662 fue nombrado Primer Pintor del Rey, alcanzando entonces un título nobiliario. El siguiente año comenzó a dirigir la Real Fábrica de Gobelinos, así como la recién reorganizada Academia, en la que pudo implantar un sistema de conferencias que sirvieron de base teórica a sus estudiantes.

³⁹ Rogelio Ruiz Gomar. “Unique Expressions. Painting in New Spain”, *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver Art Museum, 2004, p. 72.

⁴⁰ *El viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, México: Museo Soumaya, 1999.

⁴¹ Ver: Francisco de la Maza. San Miguel Allende, su historia, sus monumentos, Prólogo de Manuel Toussaint, México: UNAM/ IIE, 1939.

caminos por los que los artífices de la academia de Ibarra, guiaron la renovación pictórica de mediados del siglo XVIII.

Le Brun no escribió en el sentido estricto un tratado pictórico.⁴² Los textos que se conocen de su pluma, son algunas de las conferencias que ofreció en la Academia, en ocasiones ilustradas por bosquejos y dibujos. En la institución francesa, las conferencias por lo general eran desarrolladas por sus miembros, y se basaban en el análisis de pinturas que se consideraban ejemplos a seguir. En teoría los escuchas podían discutir las ideas expuestas, y se llevaba un registro de las sesiones, por lo que se conocen, aunque a veces de manera parcial, muchos de los temas expuestos por los académicos.

El texto de Le Brun que en mi opinión constituyó una base teórica en la Nueva España de mediados del XVIII, fue justamente una de estas charlas: la *Conférence sur l'expression générale et particulièr*, ofrecida por él en 1688, acompañada de numerosos bosquejos que más tarde fueron grabados. En ella, el artista desarrolló una teoría acerca de las expresiones del alma y sus consecuencias en los movimientos del ánimo que se reflejaban, sobre todo, en el rostro, como se verá adelante.⁴³ El mismo Le Brun mencionó que esa charla acerca de las expresiones temporales o *pantognomía*, debería ser complementada con el estudio del carácter del hombre desde su apariencia física o *fisiognomía*, de la que no se han encontrado el texto original, pero sí muchos dibujos y grabados.⁴⁴ En ellos el artífice estudió, por ejemplo, la relación entre la apariencia animal y el carácter, o bien la manera en que los animales expresaban sentimientos.⁴⁵ [Figura 3]

⁴² Para desarrollar este tema me basaré, básicamente, en la obra de Jennifer Montagu acerca de Le Brun, pues no hay duda que es la especialista en el pintor, y particularmente, de su teoría de las expresiones. Ver: Jennifer Montagu. *The Expression of the Passions*, Hong Kong: Yale University, 1994; y Jennifer Montagu. "The Theory of the Musical Modes in the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*", en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, pp. 233-248. Consultado en JStor. En su libro sobre la *Expresión de las pasiones*, la autora ofrece una versión en francés y otra en inglés de la *Conferencia*, mismas que usaré para traducir y analizar la Conferencia.

⁴³ El interés por la representación de las emociones, sentimientos o gestualidad no era nueva, como Montagu ha estudiado. El propio Le Brun se consideró como compilador de otras teorías, aceptando que había poco "nuevo" que decir al respecto. Sin embargo, el artífice además de recoger las tradiciones artísticas, se valió de algunas teorías científicas, como la de René Descartes *Traité sur les passions* de 1649, o la de Marín Cureau de la Chambre's, en su texto *Les Charactes des passions*, lo que sí constituyó un aporte. Sus dibujos sistemáticos, sin duda fueron la parte más original de su teoría. Montagu. *The Expression...*, *op. cit.*, en especial, pp. 9-30, y p. 156.

⁴⁴ Existe un escrito de Claude Nivelon que se supone recoge las ideas de Le Brun sobre la fisiognomía.

⁴⁵ Montagu, *op. cit.*

Quizá por no haber terminado la segunda parte de la conferencia, la relativa a la fisiognomía, Le Brun no realizó una edición de su texto en vida. Incluso puede pensarse que la *Conferencia de las expresiones...* tal como se conoce, no fue pensada para salir de la Academia, o por lo menos no hay indicios claros de que él mismo quisiera difundirla en el estado en que la dejó manuscrita.⁴⁶ Sin embargo, las diversas versiones y múltiples ediciones posteriores, ya fueran “completas” o sintéticas, prueban el enorme interés que esta teoría suscitó al poco tiempo de la muerte del artista, prolongándose más de cien años. Tal vez este interés se debió, por lo menos en parte, a que con su teoría de las expresiones, Le Brun proporcionó herramientas sistemáticas a los artistas para lograr una mayor efectividad desde el punto de vista narrativo, que, como se dijo ya, fue fundamental en la teoría pictórica desde el Renacimiento. Debe recordarse que la teoría de los “afectos”, tan cara por ejemplo a Alberti, se complementó a la perfección con la obra de Le Brun. Por lo mismo, la aplicación de la preceptiva del francés, se dio básicamente en los géneros narrativos por excelencia: el religioso y el histórico.

Debido a que la *Conferencia...* de Le Brun es la base del análisis, quisiera resumir, de forma breve, sus ideas fundamentales, para después ver a detalle cómo se dio su aplicación en la pintura de José de Ibarra y su grupo.

Según Le Brun, basándose en un cientificismo bastante renovado, claramente cartesiano (Descartes) que se basaba en una nueva manera de entender la experiencia en contra del peripatetismo, el corazón expresaba de manera visible sus pasiones. La pasión, por tanto, era un movimiento del alma “...diseñado para conseguir aquello que el alma piensa que es por su bien, o para evadir aquello que cree dañino a si misma”. Esos movimientos tenían, por supuesto, una repercusión en el cuerpo, más propiamente dicho, en los músculos, que causaban la expresión. Los músculos eran movidos por los nervios, y éstos trabajaban gracias a los “espíritus” o aires livianos del alma que llenaban las cavidades corporales. Aunque el alma, que producía estos movimientos se conectaba con todo el cuerpo, Le Brun defendió la idea de que en el centro del cerebro existía una glándula que los concentraba. El rostro, tan cercano al cerebro, era entonces la mejor

⁴⁶ Baso esta suposición respecto al manuscrito de Le Brun, en la enorme distancia que lo separa de los tratados artísticos. Sin embargo, creo también que el tono del mismo, como preceptiva para un grupo reducido de académicos, a la postre fue un atractivo extra para su recepción, pues para el último tercio del siglo XVII se habían multiplicado las academias pictóricas y, aunque no todas estaban organizadas con la modernidad de la francesa, la estructura del texto mismo incitaba a la reflexión grupal.

ventana para expresar las pasiones. Las cejas, en particular, aparentaban más claramente el ánimo de las mismas, pues al moverse hacia arriba, en medio, abajo, o de manera mixta, denotaban la pasión.

Le Brun recogió de otros autores la consideración de que algunas de las pasiones eran simples: el amor, el odio, el deseo, la alegría, la tristeza, y añadió la admiración; mientras que otras eran mixtas: el temor, el valor, la esperanza, la desesperación, la ira y el miedo. En las emociones simples se producían movimientos del alma menos bruscos, mientras que en las mixtas se movían más músculos y, por lo tanto, el rostro tenía más variaciones. A estas pasiones, Le Brun sumó otras como el llanto, la risa, el dolor corporal, el dolor del espíritu o la veneración, y explicó cómo un mismo sentimiento, podía expresarse de maneras un tanto diferentes, por lo que a veces dibujó dos o tres movimientos para una misma pasión.

El resultado de su teoría fue complejo. Cada pasión fue descrita por lo que significaba y por cómo debía representarse gráficamente, subiendo o bajando las cejas, o alzándolas en medio o abajo, en correspondencia con el movimiento de los ojos y de la boca. Así, Le Brun explicó, con dibujos, las siguientes pasiones: la admiración, la estima, dos tipos de veneración, el raptó del alma, el desprecio, el horror, el terror, el amor simple, el deseo, la esperanza, el temor, los celos, el odio, la pena o tristeza, el dolor físico, la alegría, la risa, el llanto, la ira o cólera, la desesperación, y la rabia.⁴⁷ A ello sumó una breve descripción de los movimientos corporales adecuados para cada una en su representación facial. El discurso de Le Brun gradúa, de menos a más, las pasiones, derivando así de una menos fuerte, otra de mayor intensidad, y luego las contrasta con sus opuestos.

Jennifer Montagu aclara que Le Brun realizó tres tipos de dibujos ligados a su *Conferencia*.⁴⁸ los “bosquejos”, quizá mostrados por él cuando dio su charla en la academia, y que representan cabezas asexuadas, sin detallar; los “diagramas”, un poco más acabados y que por lo general contienen tres rostros de una misma pasión, a veces en diferente grado, tanto de frente como de perfil, y que presentan líneas punteadas que delimitan las proporciones del rostro; y, por último, las “cabezas terminadas”, en las que

⁴⁷ Como es de imaginarse, estas pasiones o sentimientos tienen un universo histórico que en ocasiones se ha perdido y que, por lo tanto, son difíciles de reconocer en sus efectos plásticos. Además, algunas podrían traducirse de distintas maneras, lo que complica su entendimiento cabal.

⁴⁸ Montagu, *op. cit.*, pp. 144-155.

personajes, tomados casi siempre de sus obras, representan las pasiones. En estas últimas se detallan, por tanto, género y edad, y sus posiciones son más variadas. De cada uno de los dibujos de la mano de Le Brun se hicieron distintas versiones grabadas, algunas más cercanas a los originales que otras, así como también de diferentes calidades. [Figuras 4, 5, 6]

La primera edición que utilizó el manuscrito de la *Conferencia de las expresiones...* fue un resumen titulado *Sentimens des plus habillies peintres*, realizado por Henri Testelin y editado en la Haya, en 1693. [Figura 7] En esta primera versión no se incluyeron los diagramas, añadidos tan pronto como 1696. Ese mismo año se publicó por primera vez la versión de Sebastian Le Clerc, *Caractères des passions*, que por lo menos tuvo, hasta 1889, 14 ediciones con ciertas diferencias. En 1698 salió la primera versión de Bernard Picart, que tomó varios grabados de las ediciones de Testelin y de Le Clerc, y que contó con 18 versiones, si se incluyen dos del siglo XX. Quizá de todas las ediciones de la *Conferencia*, la de Picart fue la que más estampas tuvo (41 en la edición francesa y sus derivaciones, ó 54, las de la edición inglesa, de 1701). Por su parte, la versión de Jean Audran, *Expressions des passions de l'Ame...* de 1727, publicó sólo 20 cabezas terminadas, de gran calidad, acompañadas de una versión del texto bastante reducida. Existen 16 reimpressiones de Audran, hasta 1894.⁴⁹

Además de éstas, existieron otras versiones, por ejemplo traducciones adaptadas, o que combinaron estampas de los autores principales, o redibujaron algunos grabados. A ellas, se deben sumar derivaciones, esto es, que tomaron a Le Brun, pero cambiaron más profundamente sus ideas, las redujeron o las incluyeron en disertaciones distintas. Las ilustraciones de las mismas también variaron bastante. Y todavía hay que agregar que se vendieron algunas estampas sueltas de los rostros del pintor francés, tomadas de las ediciones principales. Uno de los ejemplos de estas adaptaciones y redibujos de las pasiones representadas por Le Brun, se encuentra en el ámbito español, en la publicación del compendio-tratado de fray Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas vtilis*, publicado en 1730 y 1739. [Figuras 8 y 9] El autor, concentrándose en los ojos y luego en los rostros completos, atendía a una necesidad de expresar las pasiones común en la

⁴⁹ En este cúmulo de ediciones no siempre se respetaron con exactitud todas las ideas de Le Brun, e incluso a veces se cambiaron los nombres de algunas pasiones, se modificó el orden de las mismas, se mezclaron entre ellas o se incluyeron nuevos grabados.

tratadística española,⁵⁰ pero recurriendo a las estampas del francés, en un compendio original.

Pero al mismo tiempo que el interés por la *Conferencia...* fue enorme, también se le criticó bastante. La sistematización de Le Brun no está exenta de ciertos problemas, por ejemplo, la gran cercanía que en la práctica hay entre algunas pasiones, que las hacen muy difíciles de distinguir. Aun así se puede afirmar que en el siglo XVIII, la mayoría de los artistas europeos cultos conocían la propuesta del autor francés.

No obstante toda esta variedad de ediciones de la *Conferencia...* y la posibilidad de que en la Nueva España se conocieran estampas sueltas de ésta, estoy convencida de que en la pintura de los artífices en torno a José de Ibarra, no se usaron sólo como parte de los amplios repertorios gráficos que tenían a su alcance, sino que conocieron y estudiaron también el texto o la teoría que les dio origen. Creo que la utilización de la obra de Le Brun, sobrepasa, en efecto, la copia mecánica o casi circunstancial de sus grabados, y que, por el contrario, las recomendaciones acerca de la representación de las pasiones que ofrecen de manera complementaria el texto y las estampas, se siguieron de manera cercana y acorde con los temas o narraciones elegidas, logrando hacer más eficientes sus contenidos.

Como en este momento me es imposible afirmar cuáles, de todas las ediciones de Le Brun, pudieron usar Ibarra y sus colegas, para este análisis utilizaré grabados de varias de ellas, enfatizando quizá los de Picart publicados en 1751 en Verona (con el texto tanto en francés como en italiano), por existir un ejemplar en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, cabe aclarar que en mi opinión Ibarra comenzó a utilizar la teoría de Le Brun al inicio de la década de 1730, por lo que es casi seguro que tuvo a la mano alguna (o algunas) de las ediciones anteriores del texto.⁵¹

⁵⁰ Por ejemplo Palomino, en su tratado, tiene una sección acerca de la representación de personalidades y emociones: hombre fuerte y robusto, hombre tímido, hombre ingenioso y prudente, hombre insensato, y simple; hombre sin vergüenza, hombre modesto, hombre animoso, hombre cobarde, hombre avaro, hombre iracundo, hombre mansueto, hombre pusilánime, hombre injurioso, hombre piadoso, hombre lujurioso, así como explica la “pantognomías” (diría Le Brun) de hombre airado, rabioso y desesperado; risa y llanto, distintas causas de llanto, sus acciones y efectos, y varias expresiones de admiración. Palomino, *Práctica*, Lib. VIII, cap. II.

⁵¹ Una de las estampas que más utilizó Ibarra en sus obras, fue la que representa el *Amor simple*, pasión que no está ejemplificada en la versión de Jean Audran (1727). Sin embargo, de esta variante, sí parece haber tomado como modelo alguna cabeza, como el *Rapto de espíritu*, muy inferior en calidad en la edición de Picart.

Para guardar un orden lógico, tomaré la secuencia de las pasiones de la *Conferencia...* de Le Brun, y analizaré los casos más significativos y claros de su utilización, casi siempre en la obra de José de Ibarra, pero complementándola, en algunos casos, con las de sus colegas. También privilegiaré el análisis de pinturas en donde pienso que sus creadores representaron más de una pasión, es decir series de pinturas en donde diversas figuras pueden relacionarse con varias de las pasiones lebrunianas, para sustentar que la fuente francesa fue la utilizada en ese caso. Estoy plenamente consciente de que algunas de las pasiones descritas por Le Brun tenían una larguísima tradición de representación, y que el artista del Rey de Francia en algunos casos incluso las copió de otros artistas, sólo sistematizándolas. Al basar el análisis principalmente en series de pinturas en donde se perciben semejanzas importantes con los grabados de Le Brun en varias figuras de piezas distintas del mismo grupo, trato de asegurarme de que el conjunto de estampas del pintor francés estaba presente en la construcción de esa serie particular y no sólo se seguían ahí las tradiciones gestuales con las que contaban los pintores novohispanos.⁵²

Quisiera recalcar que no propongo que la aplicación de Le Brun “desbancó” las formas más tradicionales de representar la gestualidad, sino que las enriqueció. En mi opinión la comprensión de la teoría francesa, en principio, se buscó porque los artífices novohispanos estaban ávidos de experimentar con la gestualidad, al tiempo que vieron en la sistematización lebruniana un modelo relativamente completo y fácil para lograr ser más efectivos narrativamente. Así, en varios casos se podría afirmar que una emoción determinada representada en un grabado de Le Brun había aparecido ya en la pintura novohispana con anterioridad al trabajo de Ibarra, o incluso anteriormente a la conferencia del francés. Lo que intento probar aquí es que a esa rica tradición de representación virreinal que fue añadiendo poco a poco repertorios grabados y teóricos, en tiempos de Ibarra se le sumó una muy importante aportación, la teoría de Le Brun, que aceleró los cambios pictóricos que se venían dando desde quizá antes de la actuación de los Rodríguez Juárez.⁵³

⁵² Por ello rara vez analizaré obras sueltas en que se represente sólo una emoción, pues los pintores pudieron tener a la mano muchas fuentes para su representación, incluidas aquellas que el propio artista francés utilizó como su inspiración básica.

⁵³ En realidad la tradición pictórica novohispana nunca estuvo estanca ni fue poco receptiva. En ese sentido las renovaciones plásticas, con sus adaptaciones e interpretaciones, siempre se

Es necesario decir que, ya que esta colección de Le Brun proporcionaba sólo rostros, en varias ocasiones los pintores retomaron sus composiciones de grabados de otros autores, por ejemplo Rubens, o Klauber, pero que fue común que intensificaran la gestualidad de los rostros.⁵⁴ Las razones por las que los artífices elegían como base para su creación una estampa determinada, podían ser muchas: su efectividad, su claridad iconográfica, o su gestualidad, entre otras. No obstante es imposible dilucidar dichas razones, es necesario tomar en cuenta que debían estar inscritas en las intenciones que el artista tenía al pintar sus piezas, así como en su gusto o el de sus clientes, máxime si se trataba de artistas con un amplio panorama visual y con aspiraciones teóricas como Ibarra. Así, artífices como él seleccionaron también, entre sus opciones, nuevos grabados de seguidores de Le Brun que usaban la gestualidad del maestro académico, por lo que a veces retomaron la composición y el acento expresivo de Le Brun por una vía indirecta. En este sentido, hay que destacar que en el siglo XVIII se usaron muchas e innovadoras fuentes grabadas de pinturas francesas, pero también italianas, además de las ya sancionadas por la práctica.

De las 21 pasiones descritas por Le Brun, he encontrado obras que representan 18 de ellas, por lo que no ilustraré las otras tres. Así mismo, creo que es importante aclarar que las pasiones que Le Brun figuró por medio de cabezas terminadas, en ocasiones fueron tomadas sin mayores cambios, mientras que en otras los pintores que las retomaron, conservaron las posturas y características principales que las definían, pero las adaptaron a los personajes que necesitaban representar. Así, un joven de Le Brun, pudo convertirse en viejo o niño, en las manos de otro pintor. La gestualidad de las

dieron. Sin embargo, creo que a partir de finales del siglo XVII éstas se fueron acelerando, al grado que se puede hablar de un cambio más radical en la transición de centuria, de que hablé en los capítulos precedentes. Para enriquecer la idea de renovación plástica, véase principalmente: Nelly Sigaut. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 207-253; y Rogelio Ruiz Gomar "La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez" en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, 151-172 Rogelio Ruiz Gomar "La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez" en el mismo libro, pp. 151-172.

⁵⁴ La dificultad de obtener acceso a los repertorios grabados hace todavía más complejo el análisis de este tema, pues en ocasiones no se alcanzan a ver los rasgos de las figuras.

manos, y del cuerpo, no tratada por el pintor francés, fue utilizada con frecuencia para reforzar el discurso de los rostros.⁵⁵

La primera pasión que Le Brun describe es la *admiración* [Figuras 4, 5 y 6], que en algunos grabados se combina con el *asombro*, y en otros distingue estas dos como grados del mismo sentimiento, el primero más pausado.⁵⁶ [Figura 5 y 10] El pintor explica que la *admiración* es la más atemperada de las pasiones, pues el corazón apenas siente un disturbio, y por tanto la cara cambia poco:

...sólo en el levantamiento de la ceja, pero los extremos de ésta permanecen nivelados; el ojo estará un poco más abierto de lo habitual, y la pupila estará situada de manera equidistante de los párpados, e inmóvil, fija en el objeto que causa la admiración. La boca estará apenas abierta, pero de otra manera parecerá sin cambio, como el resto de la cara. Esta pasión produce una suspensión del movimiento, sólo para dar tiempo al alma de deliberar sobre lo que debe hacer, y para considerar el objeto ante ella con atención, porque si es raro y extraordinario, de este primer movimiento provendrá la *estima*.⁵⁷

Esta pasión casi no ha sido reconocida en la pintura novohispana, aunque, en mi opinión, puede encontrarse de manera clara en algunas obras de José de Ibarra, por ejemplo, en dos de las láminas de la antigua colección Buch donde representa escenas bíblicas ligadas a mujeres del evangelio. En la *Resurrección de la hija de Jairo*, Ibarra siguió de cerca la narración evangélica de Mateo y Marcos: Jairo, príncipe de la sinagoga, ha pedido a Jesús que vaya a curar a su hija, pero en el camino les anuncian que ella ha muerto.⁵⁸ [Figura 11 y 12] El maestro pide a Jairo que tenga fe, y al llegar a la casa dice a los presentes que no lloren, que la niña está sólo dormida; ante tal aseveración algunas personas se burlan de él.

...Pero Jesús, haciéndolos salir a todos, tomó consigo al padre y la madre de la muchacha, y a los que estaban con él y entró a donde la muchacha yacía.
Y, tomándola de la mano, le dice: *Talita cumi*, es decir: muchacha, levántate, yo te lo mando.

⁵⁵ No sobra reiterar que el estudio de las series en que baso el grueso del análisis de esta teoría es parcial, pues además de la complejidad del mismo, se suma la dificultad de no contar con los catálogos básicos de los autores, por lo que al día de hoy hay un universo reducido que es factible de una indagación como esta. Para obtener resultados más contundentes, se debería de hacer un trabajo en equipo que analizara más series y de más autores.

⁵⁶ Estos diagramas, de la pluma del propio Le Brun, separan la *admiración* y el *asombro*, pero parece que él no dibujo cabezas terminadas de ambos sentimientos como diferentes.

⁵⁷ La descripción está tomada de la transcripción de la *Conferencia...* de Le Brun, ofrecida en inglés y francés por Montagu, *op. cit.*, en especial, p. 132. En adelante, para simplificar las referencias, serán citadas como Le Brun, *Conferencia...*, y se remitirá a la página de la edición inglesa de Montagu. Las traducciones de los textos serán mías.

⁵⁸ Marcos 5, 35.

Inmediatamente se puso en pie la muchacha, y echó a andar, pues tenía ya doce años, con lo que quedaron poseídos del mayor *asombro*.⁵⁹

En efecto, la madre y el padre de la muchacha, aparecen en la pintura mostrando gestos que se ajustan a las representaciones de Le Brun de la admiración y el asombro: ojos abiertos, cejas levantadas, boca entreabierta, y actitudes en suma efímeras que están por dar paso a la siguiente pasión, la estima, pues su sentimiento se moverá hacia el afecto. Como señalé, no se trata de utilizar una expresividad cualquiera para dar variedad a las figuras, sino entender la narración bíblica y valerse de una expresividad adecuada a ella, haciéndola más efectiva. Por esa causa, los rostros de los personajes de atrás, que están enfadados por que los sacaron de la habitación, presentan rasgos totalmente diferenciados a los de los padres, Cristo o la muchacha.

En la *Resurrección de Lázaro*, [Figuras 13 y 14] de la misma serie, Ibarra también pintó estos pasos de un sentimiento a otro, como *in crescendo*: *admiración, asombro, atención y estima*, tratados adelante por Le Brun. El asombro parece animar a dos personajes, ambos hombres encapuchados, uno de perfil y que dirige sus manos a Lázaro, y otro de frente, que parece manifestar incredulidad, con los ojos y boca muy abiertos, y las cejas arqueadas. De nuevo la reacción de asombro es adecuada a la escena, pues la Biblia señala que Jesús buscó a Marta y María al saber que su hermano había muerto, y que fueron al sepulcro con muchos judíos que las acompañaban para darles consuelo.⁶⁰ Entonces Jesús pidió a Dios que le concediera la vida de nuevo a Lázaro a la vista de todos, para que así creyeran en que era enviado de Dios. Lo más importante en el relato es justamente el acto de creer y confiar, por lo que el asombro, como primera pasión ante Jesús, era necesaria para contrastar con las otras, en que ya se representó la estima y el amor simple, más potentes que ésta.

Ibarra también se valió de las recomendaciones de esta representación en su *Jesús entre los doctores*,⁶¹ del Museo de la Basílica de Guadalupe, serie en la que aparecen reiteradamente las pasiones del alma del pintor francés, así como fuentes grabadas diversas para las composiciones. [Figura 15] Puede reconocerse de forma explícita en el hombre viejo, del lado derecho de la imagen, que aún señala el libro, pero

⁵⁹ Marcos 5, 40-42. Las cursivas son mías.

⁶⁰ Juan 11, 1-45.

⁶¹ Para conseguir mayor claridad en los ejemplos, en ocasiones sólo reproduzco aquí parte de los cuadros. Las obras completas de Ibarra, se podrán ver en el catálogo.

que en realidad se ha concentrado en la sabiduría del joven Jesús, lleno de asombro. Nuevamente la Biblia señala que quienes oían a Jesús, de tan sólo 12 años, quedaban “estupefactos” de su sabiduría e inteligencia.⁶² Por ello la representación de esta pasión, en el doctor más cercano al espectador, y puesto en una posición que introduce al tema, resulta adecuada para los fines argumentativos del cuadro.

Le Brun continúa su descripción de las pasiones con la *estima*. Quizá más que en los casos anteriores, en la representación de esta pasión, Ibarra modificó el aspecto de las cabezas grabadas para adecuar el sentimiento a los personajes de su narración en la siguiente obra: la *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción* en Querétaro.⁶³ [Figura 16] Esa modificación puede verse san Anselmo. [Figuras 17 y 18] La *estima*, según Le Brun, nace de la *admiración*, pero el sujeto ya ha sobrepasado la inmovilidad del alma de ésta, para acercarse al objeto que le causa cierta sensación de bienestar. En un grado, más, la *estima* conduce a la *veneración*. La representación de la *estima* se basa en la *atención*, que hace que las partes del rostro se concentren en el objeto que la causa, pero se mueve más radicalmente:

...las cejas aparecerán más cerca de los ojos, con su extremo interior hundido y el extremo exterior un poco alzado; el ojo estará bien abierto y la pupila dirigida hacia arriba.

Las venas y los músculos de la frente y aquellos alrededor de los ojos, estarán levemente hinchados, las fosas nasales parecerán un poco arrugadas y ligeramente jaladas hacia abajo, las mejillas preferentemente hundidas alrededor de la quijada.

La boca estará apenas abierta, las comisuras jaladas hacia atrás y abajo, y la cabeza aparecerá estirada hacia delante, y girada hacia el objeto que causa la Admiración.⁶⁴

⁶² Lucas 2, 41-50.

⁶³ Este cuadro de Ibarra ha sido objeto de algunas menciones y estudios, no obstante lo cual todavía dista de ser comprendido cabalmente, pues no se han podido identificar todos los personajes. Rogelio Ruiz Gomar lo mencionó en el libro XXXX. Martha Reta, en un trabajo reciente, ha identificado a algunos de sus personajes en el contexto immaculista. Martha Reta. “El ingenio humano a favor de María Inmaculada: la defensa teológica del Misterio”, en *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, pp. 91-112. Mariano Monterroso dedicó un pequeño artículo al cuadro, sin hacer eco de esta interpretación, y argumentó que se trataba de una obra de temática trinitaria. En mi opinión su idea no está completamente fundamentada, por lo que me referiré a los personajes del cuadro según la visión propuesta por Reta. Mariano Monterroso. “Los doctores y la Trinidad: iconografía de una pintura del siglo XVIII”, en *Boletín de Monumentos Históricos* 9, México: INAH, 2004, pp. 29-40.

⁶⁴ Le Brun, *Conferencia...*, pp. 127 y 132.

La figura de san Anselmo pintada por Ibarra, parece seguir de cerca las recomendaciones del pintor francés: el cuerpo se inclina hacia arriba al igual que el rostro, dirigido hacia donde, de no haber sido cortado el lienzo, estaría la Virgen Inmaculada. Los ojos aparecen bien abiertos y ligeramente hacia lo alto, y se marcan levemente las arrugas de la frente. No queda claro si el santo tiene entreabierta la boca, pues queda oculta por el bigote y la barba, sin duda agregados en busca de corrección iconográfica por parte de Ibarra. Este santo fue uno de los defensores de la Inmaculada Concepción, en particular de la celebración de su fiesta,⁶⁵ por lo que la *estima* parece una pasión adecuada al mismo.

En la misma obra, otros personajes parecen haber encarnado ésta y otras pasiones, despertadas por el misterio de la Inmaculada, y que serán descritas adelante. En este sentido, Martha Reta había intuido ya la importancia de la gestualidad en el cuadro, que: "...narra visualmente el curso que siguió la controversia [de la disputa inmaculista], e incluso hace manifiesto, mediante la gestualidad de los personajes, el papel desempeñado por cada uno durante el mismo".⁶⁶

Le Brun no describió por separado la *atención* como una pasión, pero, como se vio arriba, sí la mencionó con relación a la *estima* y la *admiración*, y por ello la dibujó, incluso al lado de la *estima*. [Figura 19] Junto a san Anselmo, se encuentra Sixto IV y a su lado, probablemente Alejandro de Ales. [Figura 20] El papa parece representar o inspirarse en la *estima* pues el movimiento de sus cejas, así como su boca en tensión y la mirada todavía perdida aunque su dedo señale ya el objeto de su aprecio, concuerdan con la definición de la pasión, mientras que Alejandro de Ales, presenta también movimientos mixtos, con los ojos arriba, como en una de las caras del diagrama. La *atención* como movimiento del alma, parece adecuada, al igual que la *estima*, al asunto del cuadro, pues las disputas inmaculistas que se resolvieron de maneras distintas en favor de María, requerían un intelecto muy atento, así como la inspiración, que empezaba por la *estima*, para volverse luego devoción.

Estas pasiones parecen repetirse, adaptadas a los rasgos de los otros personajes, en otras figuras de la misma obra, como los hombres vestidos de hábito negro en segundo plano y de lado izquierdo: al extremo la *estima*, en medio la *atención* y, por último, otra versión de la *atención*. [Figura 22] En el conjunto de tres figuras a la derecha

⁶⁵ Reta, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

del cuadro sucede algo similar, aunque el hombre más cercano al centro de la imagen, en opinión de la autora citada, quizá Ramón Llull, parece más cercano a la veneración (que se verá adelante), mientras el ubicado cerca del exterior, quizá Francisco Suárez (o Dus Scoto), se acerca a la *estima*. [Figuras 23 y 24] Debido al carácter intelectual de la pintura, cuya intención sería despertar el aprecio por la Virgen Inmaculada, no es extraño que Ibarra representara varias veces las mismas pasiones, reiterando el sentido de la obra. Sin embargo, y para que ésta no causara hastío, varió los personajes en busca de mayor claridad al conservar sus detalles distintivos.

La siguiente pasión de la que escribió Le Brun, fue de la *veneración*. Su representación es muy similar a la de la *estima*, pero las cejas estarán aún más abajo y la cabeza se inclinará también abajo, al tiempo que la pupila mirará a lo alto:

...la boca estará abierta, y sus esquinas empujadas hacia atrás y un poco más hacia abajo que en la acción precedente. El bajar las cejas y la cabeza, señalan la sumisión y el respeto que el alma siente hacia el objeto que cree sobre ella; la pupila alta parece señalar la elevación del objeto que ha considerado y el cual reconoce digno de veneración.

Le Brun además señaló que había *otra veneración*, en la que el objeto aclamaba la fe, por lo que todas las partes de la cara estarían aún más bajas y "...los ojos y la boca estarán cerrados, enseñando con esta acción que los sentidos externos no participan de esta admiración".⁶⁷

Quizá porque el acto de veneración formaba parte fundamental de la devoción católica, el repertorio gráfico que representaba este sentimiento excedió con mucho al proporcionado por el pintor francés, haciendo difícil una plena identificación de la teoría de las pasiones de dicho artífice en sus obras. De hecho, cómo el mismo Le Brun advirtió en sus *Conferencia...*, para formular su teoría, y quizá su práctica, retomó la amplia tradición gestual. Incluso tengo para mí, que Le Brun se inspiró, para uno de sus dibujos de la veneración, señalada a veces como la *profunda veneración*, en la expresión de un ángel grabado por Jacob Matham, sobre la composición de Abraham Bloemaert de la *Virgen con ángeles*. [Figuras 25, 26 y 27]

Debido a que José de Ibarra y sus colegas tuvieron una inmensa oportunidad de pintar este sentimiento, quizá la *veneración* sea una de las pasiones más representadas por ellos, sumando a la gestualidad de los rostros de Le Brun, la de las manos y el

⁶⁷ Le Brun, *op. cit.*, p. 133.

cuerpo. Ante la dificultad, entonces, de identificar si los pintores siguieron a Le Brun en la representación de la *veneración*, o sólo continuaron valiéndose de una tradición que seguía incrementándose, hablaré de obras en las que la gestualidad de los rostros sigue, de forma evidente, las recomendaciones de Le Brun, y de preferencia, donde el pintor siguió también las de otras pasiones.

La *veneración*, tal como la pintó Le Brun, pareciera repetirse en varias figuras de la pequeña pintura sobre lámina de la *Ascensión de Cristo*, custodiada en el Museo Nacional de Arte. [Figuras 27, 28 y 29] la mayor semejanza con la estampa la guarda el apóstol de túnica azul y manto rojo, con los brazos cruzados sobre su pecho. El rostro de esta figura resulta bastante extraño, pues no tiene la suavidad o dulzura de otras actitudes devocionales, por lo que en una primera mirada puede parecer al espectador hasta desagradable. La cercanía de la figura con la estampa de Le Brun, así como la explicación del pintor francés, hacen por tanto más inteligible la imagen. En realidad casi todos los personajes repiten, con pocas variantes, el gesto de los ojos, el entrecejo y la boca. La Virgen pareciera estar representando una pasión un poco más elevada, el *amor simple*, como se verá adelante.

En otra de las láminas de la antigua colección Buch, Ibarra sigue, otra vez muy de cerca, la narración evangélica al representar a la *veneración* en *Cristo y la mujer cananea*. [Figuras 30 y 32] En esta escena la mujer grita por ayuda a Cristo, quien no quiere escucharla. Los discípulos le piden al maestro que se detenga:

A lo que Jesús, respondiendo, dijo: Yo no soy enviado sino de las ovejas perdidas de la casa de Israel.

No obstante, ella se llegó y *le adoró*, diciendo: Señor, socórreme.

Y él le dio por respuesta: No es justo tomar el pan de los hijos y echarlo a los perros.

Mas ella dijo: Es verdad, Señor: pero también los perritos comen de las migajas que caen de la mesa de sus señores.

Entonces Jesús respondiendo, le dice: ¡Mujer!, grande es tu fe: hágase conforme tú lo desees. Y en la hora misma su hija quedó curada.⁶⁸

El rostro de adoración o *veneración* de la mujer, es sumamente claro: con una fe enorme, con veneración, convence a Cristo de que la ayude. Y de nuevo Ibarra complementa la utilización de los recursos ofrecidos por el pintor francés, con la gestualidad de los cuerpos, en especial de las manos: Cristo la señala a ella, y ella al

⁶⁸ Mateo 15, 23-28. El énfasis es mío.

perro aludido en la historia, formándose una diagonal que condensa el clímax de las acciones.

No parecería nada extraño que la *veneración* fuera una pasión representada justo en las escenas de la *Adoración de los Magos* y la *Adoración de los pastores*, mismas que Ibarra parece haber pintado en varias ocasiones. [Figuras 32, 33, 34 y 35] En mi opinión, en las obras de la serie de la vida de María y Jesús del Museo de la Basílica de Guadalupe, el pintor tapatío se valió de forma muy efectiva de la gestualidad propuesta por Le Brun, no obstante haber usado otros grabados para inspirar algunas de sus composiciones. En las escenas de veneración, Ibarra siguió muy de cerca las recomendaciones ya mencionadas, variando sólo la posición de las pupilas para señalar el foco de atención, como en el pastor joven de la *Adoración de los pastores*, que, siguiendo el perfil de Le Brun, voltea hacia el Niño y junta sus manos en oración. [Figuras 35] San José y la Virgen, casi con los ojos cerrados y en actitudes al mismo tiempo de interiorización como de externar el sentimiento por su hijo, al que presentan con las manos, también recuerdan la *otra y la profunda veneración* en la que interviene la fe, descrita por Le Brun. [Figuras 36 y 37]

Quisiera reiterar que en esta serie de la Basílica, en mi opinión Ibarra utilizó constantemente la teoría de Le Brun para la representación de las expresiones. Por ello me parece factible que en estas pinturas, el conocimiento tradicional de Ibarra hacia el sentimiento de veneración, se hubiera visto enriquecida por las propuestas del francés. Además del parecido con sus estampas, quisiera señalar que en estos rostros de Ibarra sí se percibe una diferencia con los pintados anteriormente por él de la misma temática (como los de la serie de Guadalajara y la *Adoración de los Magos* de Celaya), pues justamente las obras son mucho más emotivas y por lo tanto efectivas.

De la misma manera en que Ibarra realizó algunas series animadas por estas herramientas teóricas y plásticas, otros pintores de su mismo círculo lo hicieron. Miguel Cabrera, por ejemplo se valió de ellas en muchas de las pinturas del templo de Santa Prisca de Taxco (consagrado en 1759), uno de sus mejores conjuntos pictóricos. Así, Cabrera se inspiró en la representación lebruniana de la *veneración* en su *Adoración de los pastores* de la sacristía: los pastores hincados a sendos lados del Niño, bien iluminados, retoman de hecho la representación de las dos veneraciones de Le Brun, el más joven la primera, aún con los ojos abiertos, y el viejo la segunda, a punto de cerrarlos para privilegiar el sentimiento interior [Figuras 38 y 39]. En otros pastores parece que se

modularan también las pasiones entre la *admiración*, la *estima* y la *veneración*, mientras que en el San Miguel, [Figura 40] incluso se pasa a un siguiente nivel de la misma, el *rapto del espíritu*. [Figura 41]

Esta pasión fue descrita de la siguiente manera por Le Brun:

Pero si la Admiración es causada por algún objeto que va más allá de la comprensión de el alma, como por ejemplo el poder y la grandeza de Dios, entonces los movimientos de la Admiración y la Veneración serán diferentes a los descritos anteriormente, pues la cabeza estará inclinada hacia el corazón, las cejas se alzarán, y la pupila también verá a lo alto. [...] ni los ojos ni las cejas se llevarán hacia la glándula, sino levantarán hacia el cielo, en el cual parecen concentrarse como si descubrieran aquello que el alma no puede concebir. La boca está un poco abierta, con las comisuras hacia arriba, expresando algo parecido al éxtasis.⁶⁹

El San Miguel de Cabrera sigue de manera puntual el modelo proporcionado por el francés, que ya había sido usado por José de Ibarra para el mismo arcángel en el *Arcángel san Miguel* de la Catedral de Puebla.⁷⁰ [Figura 42] Con este óvalo, al parecer, Ibarra consolidó un cambio en el aspecto del santo arcángel, si se le compara con los precedentes, por ejemplo, de Cristóbal de Villalpando. San Miguel se representa ahora como un joven que, en vez de casco, lleva una diadema enjoyada que remata en una cruz;⁷¹ su cabello, levemente ensortijado, se separa un poco en medio de la frente, y enmarca bien el rostro, al mismo tiempo que le da cierto movimiento al sobreponerse, en ocasiones, a la línea de la cara, dejando ver también parte de la oreja y cayendo atrás del cuello por ambos lados. La dependencia de este rostro con la cabeza que representa el *rapto del espíritu* de Le Brun es tan grande, que pareciera que Ibarra sólo agregó la diadema y adecuó el traje del arcángel a su modelo.

En efecto, es posible que este nuevo aspecto del jefe de las milicias celestiales, constituyera un modelo para los pintores cercanos a Ibarra. Cabrera lo tomó por lo menos dos veces, en el lienzo ya citado y en otro, del mismo templo, en que el arcángel se

⁶⁹ Le Brun, *Conferencia...*, p. 133.

⁷⁰ La iconografía de Miguel con la custodia en la mano y la inscripción "ángel de paz", no es común, y todavía no he encontrado de manera explícita sus fuentes. Sin embargo, Miguel como custodio de la Eucaristía, parece repetirse en algunas pinturas del XVIII, por ejemplo, en una lámina de colección particular en donde Miguel sostiene la custodia y los otros seis arcángeles la rodean. La obra de Ibarra, en la sacristía de la Catedral, hace pareja con un san José que también tiene contenido eucarístico.

⁷¹ La diadema recuerda, aunque de forma tangencial, a la pintada por Luis Juárez en su representación de Miguel peleando con el demonio del Munal. Quizá con ella, Ibarra traería a cuenta un expediente del taller de su maestro, Juan Rodríguez Juárez.

presenta como mediador de las ánimas del purgatorio. [Figuras 43 y 44] De manera similar el cuadro de la Sacristía de Taxco de Cabrera, Francisco Antonio Vallejo lo pintó, aunque con otra actitud, en una *Sagrada familia con ángeles y trinidad*, en la sacristía del Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México. [Figura 46] En este gran lienzo, figuras como el ángel vestido de rosa en el coro celestial que mira a Dios Padre, la propia madre de la Virgen, o el ángel de la izquierda que lleva una ofrenda, también parecen representar al rapto espiritual. [Figuras 47, 48 y 49] Por su parte, Juan Patricio Morlete Ruiz haría uso del modelo angélico para pintarlo en una lámina de *Jesús consolado por ángeles*, hoy en el Museo Nacional de Arte, también encarnado una pasión bien distinta, como será analizada adelante.

El *rapto de espíritu* en términos generales, fue una pasión usada con frecuencia en la representación de ángeles, pues era muy adecuada a las visiones del cielo que debían tener los seres alados. Ibarra se valió de esta pasión en varios de ellos, de distintas edades, que enfatizaban la exaltación del fervor divino. Como un sólo ejemplo de ello, quisiera recordar el ángel niño que mira extasiado la eucaristía, y completa su expresión con las manos entrelazadas en devoción, en el cuadro de la veneración de ese sacramento de la Catedral de Puebla. [Figura 50]

En el extremo opuesto de este sentimiento, Le Brun situó el *desprecio*, que también procedía de la admiración, pero se daba cuando nada del objeto que la había causado, merecía la *estima*. El *desprecio*, junto con otras pasiones desarrolladas más tarde por Le Brun, como el *temor*, los *celos*, el *odio*, la *ira*, la *desesperación* y la *rabia*, fueron quizá menos utilizadas por los pintores novohispanos, pero sobre los que había una larga tradición, por ejemplo, en sayones que se ensañan con torturas infringidas a los mártires, o a Jesús en la vía dolorosa, al menos desde Pedro Ramírez. Este autor pintó por lo menos dos veces la flagelación de Cristo con sayones que tiene los ojos muy abiertos, las cejas irregulares y las bocas un poco abiertas (Museo Regional de Guadalajara y Catedral Metropolitana, Capilla de la Soledad). [Figura 51] En términos generales, estas características coinciden con la teoría de Le Brun, probablemente porque Le Brun aprendió esa forma de representar la maldad y la pasión que la genera, y por ello la incluyó en su repertorio. Existen sin embargo, sutiles diferencias en la manera en la que tanto Ramírez, como otros pintores desde el XVII, resolvieron estos rostros: deformaban todos los rasgos de los personajes, no sólo los que mencionaba el francés, a veces alargando las frentes, o alargando sus narices notablemente, o pronunciando las barbillas.

Lo que finalmente hizo Le Brun, fue sistematizar las medidas del rostro para sólo mover las líneas de expresión sin tener que deformar las partes del rostro más de la cuenta, es decir, usó mediadas exactas, cartesianamente, que cuando se modificaban, implicaban un cambio de pasión o estado. [Figuras 52 y 53] Por su puesto en algunas de sus figuras el pintor francés dio más dramatismo al efecto, incluyendo el cabello como parte de la expresividad, o poniendo a las figuras en ángulos que resaltaban las aletas de la nariz alzadas, o los ojos saltados, pero sin llegar a romper con su propia teoría de las medidas.

Por ello una vez más al analizar la influencia de Le Brun, hay que plantear que los artistas, que ya conocían esa tradicional manera de deformar las caras de los martirizadores, hubieran sumado a su conocimiento esta teoría que lo sistematizaba, y que lograba entonces un impacto un poco diferente. En este caso, como en anteriores, analizaré sólo obras en series en que, además de estas pasiones, se representaron otras del expediente lebruniano, para intentar garantizar que la teoría francesa fue fuente particular de la obras y los artistas no sólo repitieron fórmulas ya tradicionales.

Como sucede con otras pasiones de Le Brun, las representaciones de estos sentimientos tormentosos en ocasiones tenían tan pocas diferencias, que es muy difícil distinguirlos, y más pareciera que son una especie de modulación escalonada de un mismo sentimiento.

Como se dijo en el capítulo tres, en el templo de Santa María la Redonda existe una serie de obras de la pasión de Jesús, que no ostentan firmas (quizá no visibles por su grado de maltrato), pero que podría ser atribuida a José de Ibarra, o a alguien de su círculo. Esta serie de gran tamaño y muchas figuras, quizá abrevó en alguna fuente grabada que también utilizó Miguel Cabrera para el *Vía Crucis* de la Catedral de Puebla, pues ambas repiten una serie de elementos compositivos.⁷² Las diferencias entre ambas, además del tamaño y cantidad de personajes, tienen que ver con la manera de representar la gestualidad corporal general, y en específico, de las manos. Ambos grupos servirán para estudiar cómo se tomaron las pasiones que podrían llamarse negativas.

El *desprecio*, entonces, sería el primero y menos profundo de estos sentimientos negativos: "...expresado por las cejas fruncidas, con el extremo interior inclinado hacia la nariz y el otro muy alzado, los ojos por completo abiertos, las pupilas en el medio, las aletas de la nariz inclinadas hacia abajo, la boca cerrada, con las esquinas ligeramente

⁷² Aunque también pudiera ser que una serie fuera referencia para la otra.

hacia abajo, y el labio inferior protuberante respecto del superior”.⁷³ [Figura 54] Aunque la serie de Santa María la Redonda está muy deteriorada y hay detalles difíciles de ver, el desprecio parece haberse representado en varios personajes, por ejemplo el hombre a la derecha vestido de rojo y que señala a Jesús, en la *Tercera estación*. [Figura 55]

La dependencia de la definición de Le Brun es más visible en varias obras de Miguel Cabrera en figuras de su *Vía Crucis* de Puebla: el personaje que entrega la cruz a Cristo en la *Segunda estación*, [Figuras 56 y 57] otro hombre, de gorra roja, en la *Octava estación*, [Figuras 58 y 59] y el que clava a Cristo en la *Undécima estación* [Figuras 60]. Como se verá adelante, el artífice los representó al lado de otras pasiones más enardecidas, dando así variedad a sus personajes. Ya que las Escrituras son poco descriptivas de estas escenas, los artífices tendieron a valerse de elementos narrativos que las figuraran de manera clara y didáctica, resaltando la pureza de Cristo y la naturaleza terrible de sus agresores por lo que la gestualidad sería clave en este ciclo pasional.

Le Brun a continuación habló del *horror* [Figura 61] y el *terror*:

Pero si en vez de desprecio el objeto que uno contempla causa horror, ahora la ceja estará aún más fruncida que en la acción precedente; la pupila, en vez de hallarse al centro, bajará hacia el párpado inferior; la boca estará parcialmente abierta, pero más cerrada en el medio que hacia los lados, que parecerán como estirados hacia atrás; las aletas nasales se verán alzadas y jaladas hacia arriba, formando pliegues con las mejillas; el color del rostro será pálido, y los labios y el área alrededor de los ojos algo lívida. Estas acciones se asemejan a las del terror.⁷⁴

El *terror*, un sentimiento más profundo, fue descrito de manera más precisa, enfatizando incluso el uso del color para su representación, que no podía verse en los grabados [Figura 62]:

Los afectados por el terror extremo tienen las cejas muy levantadas en el medio, y los músculos que producen este movimiento muy prominentes e hinchados, oprimiendo uno hacia el otro e inclinados hacia abajo sobre la nariz; tanto la nariz como sus aletas se verán alzadas. Los ojos deben aparecer bien abiertos, el párpado superior escondido bajo las cejas, lo blanco de los ojos rodeado de rojo, la pupila en un movimiento inestable, pero cerca de la parte inferior que de la superior del ojo, el párpado superior hinchado y lívido; los músculos de la nariz estarán hinchados, y también las aletas. Los músculos de las mejillas serán extremadamente prominentes, formando un pliegue de cada lado de las aletas, la boca muy abierta con los extremos hacia abajo, y todas las venas y tendones muy prominentes. Todo estará fuertemente marcado, tanto en la frente como

⁷³ Le Brun, *Conferencia...*, p. 133.

⁷⁴ Le Brun, *Conferencia...*, p. 134.

alrededor de los ojos; los músculos y venas del cuello deben ser muy notorios y prominentes; el cabello estará de punta y la complexión pálida, mientras que los extremos de cada rasgo, como el final de la nariz, los labios, los oídos, y partes alrededor de los ojos, algo lívidos.

Si los ojos aparecen bien abiertos en esta pasión, es porque el alma hace uso de ellos para descubrir la naturaleza del objeto que causa este terror. Elevada en un extremo y hacia abajo en otro, la ceja parece mostrar con la parte alta que parece querer elevarse hacia el cerebro para protegerlo del peligro que el alma descubre, mientras que el otro extremo se mira hacia abajo e hinchado debido a los espíritus que fluyen en cantidad desde el cerebro, como para cubrir el alma y defenderla del mal que teme. La boca bien abierta marca el espasmo del corazón oprimido por la sangre que se retira hacia él, obligando a quienquiera sometido a esta pasión, si desea respirar, a hacer tal esfuerzo que la boca se abre ampliamente, y el aire pasando a través de los órganos vocales produce un sonido inarticulado. Si los músculos y las venas aparecen hinchados, es solo por los espíritus que el cerebro envía a esas partes...⁷⁵

José de Ibarra pintó, por lo menos, algunas figuras con estos sentimientos, aunque no parece que fueron abundantes en sus obras. [Figura 63, 64] Personifican las pasiones de dos herejes y apóstatas que aparecen en el lienzo de la *Alegoría de la Inmaculada...*, en Querétaro, tirados en el suelo, en el extremo inferior derecho de la obra, al lado de un tercer hombre, también en el suelo, mirando hacia arriba y que en apariencia no sigue de forma puntual alguna pasión de Le Brun. [Figura 65] Un ángel está pegándoles con rayos de luz, castigándolos por su herejía con un instrumento luminoso, obviamente con tientes simbólicos. Así, el horror y el terror son pasiones que fácilmente experimentarían los herejes ante la luz de la verdad (la católica), de la que parecen querer esconderse.

Los tres personajes se ubican al lado de una personificación de la envidia, que sigue claramente las recomendaciones iconográficas de la época: la vieja tiene la cabeza llena de serpientes en señal de sus malos pensamientos y sus pechos son flácidos, signo de su esterilidad. [Figura 66] Como está encadenada no se le representó mordiéndose a ella misma, esto es, corroyéndose en su propia maldad, pero Ibarra sí dejó claro que no tenía casi dientes, por lo que su boca está deforme. Del otro lado de la composición, dividida por una base de columna en la que descansa libro (las Escrituras), un corazón (el amor) y un báculo (la autoridad de la Iglesia), está encadenada también, la ignorancia, con sus ojos vendados y sus orejas de burro. [Figura 67] El hombre que se lleva las manos hacia la cabeza está inspirado en el *horror*, mientras que aquél que trata de cubrirse el rostro con el brazo, en el *terror*. En éste último incluso las plumas del sombrero, aunque discretas, parecen provenir del modelo grabado.

⁷⁵ Le Brun, *Conferencia...*, p. 134.

El horror también fue pintado en *La resurrección de la hija de Jairo*, en uno de los personajes que corren, asustados, afuera de la habitación en que Cristo acaba de realizar el milagro. [Figura 11] Hay que recordar que estas escenas de pasajes del evangelio, constantemente se refieren a una época en que la cristiandad está luchando por imponerse ante la incredulidad, y el temor de muchos los infieles.

Antes de seguir con pasiones atormentadas, Le Brun describió otros sentimientos menos complejos, como el *amor simple*:

Los movimientos externos de esta pasión, cuando está sola, son muy gentiles y sencillos: la frente estará lisa, las cejas ligeramente elevadas del lado hacia donde miren los ojos, y la cabeza inclinada hacia el objeto que causa nuestro amor; los ojos pueden estar moderadamente abiertos, el blanco muy brillante y vivo, y la pupila, suavemente dirigida hacia el objeto, aparecerá chispeante y elevada. La nariz se mantiene inalterada, como las demás partes del rostro, que está meramente lleno de espíritus que lo calientan y animan, dándole una coloración más viva y rosada, particularmente en las mejillas y labios; la boca estará solo abierta, los extremos ligeramente elevados, y los labios humedecidos por los vapores que se elevan desde el corazón.⁷⁶

José de Ibarra gustó mucho de pintar esta pasión, que comparte un tono amable y por tanto similar con la admiración y la veneración. [Figuras 68 y 69] Varios de sus ángeles y vírgenes parecen seguir las recomendaciones de Le Brun, e incluso algunos de sus rostros proceden del grabado de la cabeza terminada de esta pasión. Por su recurrencia, vale la pena mencionar que, de forma curiosa, aunque existe el diagrama dibujado del sentimiento, no se conoce el dibujo original de la cabeza de la mano de Le Brun. En la edición de Testelin aparece una figura muy parecida, pero descrita como la compasión, que no se menciona como tal en la *Conferencia*; mientras que en la edición de Audran no se alude ni ilustra. Le Clerc, por su parte, incluye la cabeza terminada, que Picart copia invertida. Esta pasión es muy similar a otra, la *tranquilidad*, por lo general grabada al principio de las ediciones, pero que no cuenta con una descripción textual en la *Conferencia*.⁷⁷ [Figura 70] De nuevo, pareciera que lo poco que separa a la *tranquilidad* del *amor simple*, es un grado más de animación en este último sentimiento.

El perfil del *amor simple* parece haber animado el rostro de San Bernardo en la *Alegoría de la Inmaculada...* de Querétaro [Figura 71]: las líneas son pocas y suaves, correspondiéndose a la pasión. La frente aparece sin arrugas, las cejas sólo un poco elevadas, los ojos brillantes, la cabeza voltea hacia lo que causa el sentimiento, la boca

⁷⁶ Le Brun, *Conferencia...*, pp. 134-135.

⁷⁷ Esta pasión tampoco es ilustrada por Audran.

está sólo un poco abierta y la mejillas rosadas suavemente. El sentimiento del amor está acorde con la actitud de san Bernardo, quien comenzó una disputa en Francia por la celebración de la fiesta de la Inmaculada el ocho de diciembre, pero quien era "...ferviente devoto de la Virgen María", habiéndola "...exaltado en varios sermones y en su tratado *De Laudibus Virginus*".⁷⁸ Así, el santo se pone de hinojos, tocándose el corazón, rendido finalmente ante la imagen mariana que contempla.

De nuevo este perfil fue usado por Ibarra, ahora para representar a las criadas en el *Nacimiento de la Virgen* del Museo de la Basílica. [Figuras 72 y 73] Una de ellas, vestida de rosa, parece estar simplemente contemplando a la Virgen, como si por unos instantes se contuviera de cualquier acción, por lo que descansa sus brazos en el regazo, esperando que las otras ayas asistan a la bebé. Su gestualidad es casi la misma que la del san Bernardo, apenas esbozando una sonrisa por medio de las comisuras de la boca sólo ligeramente hacia arriba. En ella también la suavidad es exaltada por medio de los trazos suaves del pincel, poco sombreados, y el colorido cálido de sus mejillas. La otra sirvienta, a la izquierda de la imagen, también de perfil, es un poco más morena y se encuentra cargando una tina. Ambas se encuentran entre la tranquilidad y el amor simple, aunque en esta última las comisuras de la boca están un poco menos elevadas. [Figura 73]. Según cuenta Francisco Pacheco, como señalé en el capítulo I, las sirvientas estaban ocupadas en sus quehaceres, pero el padre de la niña debía estar "...mirando su bellísima hija con alegría y admiración", como efectivamente se aprecia en la obra de la Basílica⁷⁹ [Figura 74 y 19] Estos contrastes de ánimo, entre la tranquilidad, el amor, la admiración, son, finalmente, los que logran que la narración de la obra de Ibarra sea coherente y efectiva, llena de expresividad, a diferencia de otras representaciones del mismo Ibarra antes de conocer estas herramientas narrativas. [Figura 75]

El amor simple en las representaciones de la Asunción y la Coronación de Ibarra, ayuda a transmitir el mensaje deseado: la Virgen mira al cielo, a donde llegará pronto, su rostro denota el bienestar de su espíritu, sus ojos brillan, su color es cálido, nada lo perturba. [Figuras 76, 77, y 78] En la *Coronación de la Virgen con Trinidad*, en el templo de San Pablo Apóstol El Nuevo, la luz de los ojos y la piel siguen a la perfección el sentimiento, esta vez causado por la presencia de la Trinidad, que está pronto a

⁷⁸ Reta, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁹ Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649], pp. 577-580.

celebrarla como Reina del Cielo. [Figura 77] Su mano toca su propio corazón lleno de amor para complementar la intención, como hizo varias veces el artista inspirándose en algunos grabados de Rubens. Sin embargo, en la *Asunción* en el coro de la Catedral de Puebla, las manos de María están entrelazadas en oración, mientras mira el objeto de su amor en lo alto. [Figura 78]

La representación de Le Brun de este sentimiento de amor simple, una vez más, es coincidente con una emoción de arrobamiento pintada o dibujada por otros artífices, que desde tiempo antes habían recurrido a una mirada tranquila y amorosa para la Virgen al subir al cielo. Uno de los artistas que la había representado a María de forma muy similar, fue Peter Paul Rubens, también en sus obras del pasaje de la Asunción, grabado por varios burilistas de su taller. En mi opinión, la versión de Schelte A. Bolswert sobre un original de Rubens, fue la base de la pintura de Ibarra para la serie resguardada en la Basílica de Guadalupe, por el vuelo del manto y la postura de las manos.⁸⁰ [Figura 79] El pintor novohispano copió en lo fundamental el grabado, de por sí semejante en el rostro al propuesto por Le Brun en su cabeza terminada del amor simple. Sin embargo, Ibarra modificó la postura de los hombros de la Virgen para que no se proyectara ninguno al frente, cambió un poco la mano para posarla más dulcemente sobre su corazón e inclinó más la cara de María, así como la giró un poco para restarle frontalidad y suavizar también su cuello. Estas pequeñas modificaciones, aunque sutiles, hicieron más amable la representación, generando más tranquilidad y bienestar. Así, aunque el grabado de Rubens fuera su primera fuente de inspiración, Ibarra encontró en Le Brun una manera de modular mejor la expresividad, y canalizarla hacia la consecución de una representación acorde con sus objetivos narrativos.

Como último ejemplo de esta emoción me gustaría hablar de la mujer que mira a Cristo tras la *Resurrección de Lázaro*, cercana a él, quizá una de sus hermanas, que se acerca a tocarlo sin dejar de verlo llena de cariño. [Figura 80] Por lo tanto, aunque esta pasión se pintó muchas veces en la Virgen, podía estar en otro tipo de figuras.

Miguel Cabrera se valió también de la figuración del amor simple para varios personajes, destacando vírgenes y santas. En el templo de Santa Prisca, por ejemplo, usó el rostro del amor simple para la tranquila santa Prisca, justo en el momento de caer presa por sus futuros verdugos. [Figuras 81 y 82] Pese a la agitación que reina a su alrededor y

⁸⁰ Véase el catálogo.

las pasiones tan negativas que demuestran sus captores (y serán vistas adelante), la mártir permanece extasiada, intuyendo o quizá viendo el camino de santidad que tendrá luego de ser victimizada. Este mismo sentimiento animó su Virgen en la recién madre de Cristo en la *Adoración de los pastores*, y en la *Asunción*, ambas obras en la sacristía del mismo templo. María, como se ha visto, fue en varias ocasiones conformada por esa suavidad del amor hacia su hijo, que daba a su rostro gracia. En la *Adoración*, el amor se enfoca hacia su recién nacido, en la tierra, en la *Asunción*, a su reencuentro con él en el cielo. [Figura 40]

A la descripción del *amor simple* le sigue la del *deseo*, una de las pocas pasiones que no he encontrado representada de forma clara en la pintura novohispana.⁸¹ Esta pasión es más intensa que la del amor simple y por lo tanto sus movimientos en el rostro más acusados, pues "...muestran la agitación del alma, causada por lo espíritus que la disponen a desear aquello que se representa como benéfico para ella".⁸² La pasión es descrita y representada como un sentimiento poderoso, no necesariamente positivo, y que deforma un tanto el rostro.

A esta pasión sigue la *esperanza* [Figura 83], que surge cuando parece que va a obtenerse aquello que se desea. Le Brun aclara:

...como los movimientos de esta pasión no son tan externos como internos, diremos poco de ellos, solo remarcaremos que esta pasión deja todas las partes del cuerpo suspendidas entre el miedo y el consuelo, de tal manera que si un extremo de la ceja expresa miedo, el otro consuelo, y así todas las partes del cuerpo están divididas entre los movimientos mixtos de ambas pasiones.⁸³

Quizá Ibarra pintó la esperanza en un cuadro que sirve para mostrar la complejidad del estudio de estas fuentes teóricas y plásticas, que distan de ser, como parecería en un principio el reconocimiento de imágenes grabadas, una tarea sencilla. Al pintar la *Dormición de la Virgen* para la serie de la Basílica, el artífice figuró uno de sus

⁸¹ Charles Le Brun tomó su dibujo de la cabeza de esta pasión de una de sus pinturas de la historia de Alejandro el Grande: *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro*. Quizá por ello Juan Patricio Morlete Ruiz la representó también, pues copió varios lienzos con el tema, al parecer de los grabados de Jean Audran, a los que realizó algunas adaptaciones importantes. No he podido, por el momento, estudiar las láminas de Morlete, de Fomento Cultural Banamex, por lo que no puedo afirmarlo con seguridad.

⁸² El pintor francés dice que esta pasión se representa: "...mostrando las cejas presionando sobre los ojos, que están más abiertos que lo usual; la pupila estará en medio del ojo, y llena de fuego, y las alas de la nariz más estiradas y ligeramente jaladas hacia los ojos; la boca está también más abierta que en la acción anterior, las esquinas llevadas hacia atrás, y la lengua aparecerá en la orilla de la boca...". Le Brun, *Conferencia...*, p. 135.

⁸³ Le Brun. *Conferencia...*, p. 135.

personajes, san Pedro, de manera muy cercana a las recomendaciones de Le Brun. [Figuras 84 y 85] Por las mejillas del santo corren algunas lágrimas, compartiendo con otros presentes el sentimiento imperante de *tristeza*, que lleva a varios personajes al *llanto*, pasiones inspiradas tal vez también en Le Brun. Pero mientras algunos se ocultan la cara o cierran los ojos, Pedro mira hacia el cielo, donde consigue entrever la corona de estrellas con la que pronto será aclamada María como reina del cielo, y recuerda las promesas de salvación de su maestro, por medio de la esperanza. Así, Pedro, piedra de la Iglesia, encarna el sentimiento que fundamenta la muerte de Cristo y su madre.

Sin embargo, Ibarra se valió de una estampa para componer su obra, que fue el origen de la disposición arriba descrita. [Figura 86] Se trata de un grabado realizado por Pietro Aquila (h. 1640/1650-1696) sobre una composición de Giovanni o Giuseppe María Morandi (1622-1717), que está en el altar del templo de Santa Maria della Pace, en Roma. Una vez más Ibarra se inspiró en su fuente en términos generales, realizando modificaciones a varios personajes y suprimiendo otros, para darle un aspecto mucho más íntimo a su escena. Una comparación entre los detalles del grabado y la pintura, hace evidente que el novohispano imprimió a su pieza una expresividad diferente. [Figuras 83, 87, y 88] En mi opinión, por ejemplo, el san Pedro de Ibarra tiene un rostro más ancho que largo, a diferencia del grabado, que le da también una contextura diferente a su expresión. Las cejas, y sobre todo la boca, presentan movimientos que no están dispuestos en la estampa italiana: en la pintura el labio inferior se proyecta hacia afuera y la boca queda semiabierta, en tanto las cejas se mueven irregulares. El grabado de Le Brun que figura la pasión de la esperanza, así como su descripción en la *Conferencia*, coinciden mejor con la pintura que con la estampa italiana. También las expresiones de san Juan, y de la misma Virgen, son muy diferentes en la pintura novohispana, siendo cercanas a la tristeza y la tranquilidad figuradas por el pintor francés. En el lienzo, el cielo deja ver el *stellarium*, que otorga tranquilidad a toda la imagen, pues materializa la esperanza de Pedro.

La representación de la *esperanza* parece haber sido más o menos frecuente en cuadros de las ánimas del purgatorio, donde se muestran algunas figuras que están a punto de ser llevadas a la gloria por su intercesor. Es el caso de varios personajes de dos obras de Miguel Cabrera, el citado lienzo de *San Miguel como intercesor de las ánimas del purgatorio* de Santa Prisca [Figura 89], y el lienzo comúnmente llamado la *Preciosa sangre de Cristo*, en el templo de san Francisco Javier de Tepotzotlán. [Figuras 90, 91 y

92] En el primer caso, cuatro almas, un hombre y tres mujeres (una muy joven), iluminados de manera particular y a los que se acercan los ángeles ya, presentan ser variaciones de las recomendaciones de la pasión, oscilando entre el consuelo y el miedo. En el segundo lienzo, sucede algo similar, pues las ánimas, como las de la mujer que voltea a san José y san Ignacio, en primer plano; o particularmente el indígena que se toca el corazón, así como los que quizá vislumbraron ya la posible salvación, presentan movimientos mixtos, que podrían llamarse ambiguos, de *esperanza*, y que contrastan con los rostros de las almas que ya están subiendo al cielo, en *veneración*.

La siguiente pasión que describe Le Brun es el *temor*, que se da cuando el alma se percata que no podrá obtener aquello que desea, substituyendo a la esperanza el *miedo* o la *desesperación* (que desarrolla casi al final de su *Conferencia*). [Figura 93] Los movimientos del *temor* se expresan:

...con el extremo interno de la ceja ligeramente alzada; la pupila es brillante, en un movimiento sin descanso, y situada en el medio del ojo; la boca está abierta, jalada hacia atrás, y los lados más abiertos que el centro, y el labio inferior jalado más abajo que el superior. La complexión es más roja que en el amor o el deseo, pero no tan hermosa, pues tiene un tinte lívido; los labios son de este mismo color, y también más secos que en el amor. Pero el temor cambia el amor a los celos.⁸⁴

Como dije ya, varias pasiones que podrían agruparse como amorosas, o como tormentosas, se expresan con movimientos tan parecidos a las de otras, que es difícil reconocerlas. El horror (*l'horreur*), el terror (*la frayeur*), el miedo (*la crainte*), y los celos (*la jalousie*), aunque separados por otros sentimientos, parecen encadenarse de tal manera que son pequeños detalles los que los diferencian, y, cuando encarnan personajes diferentes a las cabezas terminadas de la mano de Le Brun, se dificulta el identificarlos a plenitud. Aún así, creo que el *temor* fue pintado por Ibarra en la pequeña lámina del Museo Nacional de Arte que representa la *Resurrección*, en el soldado que blande su espada ante la sorpresa de la luz que despide Cristo. [Figuras 94 y 95] Miguel Cabrera, quizá también se basó en el grabado de esta pasión para pintar a una mujer que se acerca a Santa Prisca, en el lienzo de su martirio de Taxco, en el momento en que es atrapada y amarrada, y que entrelaza sus manos como en súplica. [Figura 96] La manera en que acomoda el cabello, dentro de una especie de toca, así como el sombreado de las mejillas y la boca, son muy similares a los recogidos en la *Conferencia*.

⁸⁴ Le Brun, *Conferencia...*, p. 136.

Los *celos*, para Le Brun, eran una pasión más cerca al odio que lo que serían hoy en día, por lo que, además de una cabeza sola, en varias ediciones se incluyó un grabado que ilustraba los celos o el odio en una misma cabeza. [Figuras 97 y 98]

Los celos se expresan en el entrecejo arrugado, la ceja inclinada hacia abajo y fruncida, el ojo chispeante, la pupila escondida debajo de la ceja y volteada hacia el objeto que causa la pasión, mirándolo desde la esquina del ojo mientras la cabeza volteaba hacia el otro lado; la pupila deberá parecer en un movimiento incesante, y llena de fuego, al igual que el blanco del ojo y los párpados; las fosas nasales están pálidas, abiertas, y más visibles de lo usual, y jaladas hacia abajo, que hace que se marquen las mejillas. La boca deberá estar cerrada y mostrando que los dientes están apretados; el labio inferior protuberante del superior y las esquinas de la boca están jaladas hacia atrás y abajo; los músculos de la quijada aparecen huecos.⁸⁵

No he podido identificar una figura que represente los *celos* como tal, pero parece ser que sí combinados con el *odio*. De manera curiosa, una figura muy parecida a la cabeza de los celos de la edición de Le Clerc y retomada en la de Picart, fue pintada por José de Ibarra, cuando en realidad está siguiendo otro grabado, el de la *Dormición de la Virgen* del buril de Aquila, que ya se analizó. [Figuras 99 y 100] El personaje del grabador italiano es bastante parecido a la pasión de los celos, excepto por los ojos, que en el grabado y en la pintura concuerdan con la escena triste, e incluso en la pintura novohispana son más expresivos todavía. Podría ser que Le Brun y el grabador hubieran, sin saberlo, realizado figuras similares, así como que el francés conociera la obra de los italianos, pintor y grabador, y de alguna manera hubiera retomado la figura.

El *odio*, al que se llega por medio de los celos en la escala del pintor francés, no mereció más que unas pocas líneas de Le Brun, por considerarlo tan cercano a la pasión precedente. Su representación parece haber sido usada, como otras que personifican las emociones que derivaban del odio y se intensificaban, para encarnar verdugos y sayones. Quizá esta imagen de Le Brun fue inspiración de Cabrera en los martirios de santa Prisca y san Sebastián del templo que lleva esa advocación; en el primer caso en el soldado de pie, a la izquierda de Prisca y que jala su capa, y en el segundo, en la escena secundaria de martirio, encarnando a los verdugos, en especial al de la derecha que golpea de forma brutal a Sebastián.⁸⁶ [Figuras 101 y 102] La representación de esta pasión era fundamental, pues el dolor del mártir era más vívido mientras más convincente fuera la

⁸⁵ Le Brun, *Conferencia...*, p. 136.

⁸⁶ Cabrera también representó al odio en *Cristo ante Herodes*, de la Profesa, encarnando a un soldado de grandes bigotes cercano a Cristo.

saña con la que lo victimizaran. Por ello la pasión enloquecida de odio, enfado, crueldad, fue, como dije ya, pintada desde mucho tiempo atrás que las teorías del Le Brun. Adelante se ejemplificarán otras pasiones ligadas a esta misma idea, que, como dije, son muy cercanas al odio, pero que el artífice separó en su argumentación.

La *tristeza* o la pena, fue la siguiente pasión tratada por Le Brun [Figuras 103 y 104]:

...[la] *tristeza* es una desagradable languidez en que el alma experimenta el desconsuelo causado por enfermedad o defecto al cual las impresiones del cerebro le muestran estar sujeto, así que esta pasión se representa por movimientos que parecen reflejar la inquietud del cerebro y la depresión del corazón, la ceja está alzada más arriba en el interior que en el exterior. En una persona afectada por esta pasión la pupila está turbia, lo blanco del ojo amarillo, los párpados bajos y preferentemente hinchados, el área alrededor de ojo lívida, las fosas nasales bajas, la cabeza descuidadamente inclinada sobre un hombro; el color de toda la cara es plomizo, y los labios pálidos y descoloridos.⁸⁷

Esta pasión fue bastante representada por los pintores en torno a José de Ibarra. La estampa de la *tristeza*, así como sus derivaciones visuales en algunas ediciones de la *Conferencia...* como el *abatimiento* y el *abatimiento del ánimo*, ayudaron a figurar vírgenes, santos y santas, mujeres piadosas, ángeles, conmovidos por el dolor, casi siempre de Jesús e incluso cristos,⁸⁸ a veces combinadas con la representación de la siguiente pasión, el *dolor* que Le Brun representó de dos maneras, *espiritual*, *corporal* o *físico*. [Figuras 105, 106, 107 y 108]

Pero una vez más, hay que aceptar que la representación de la *tristeza* tenía ya una larga tradición en la pintura, lo que pudiera hacer difícil la distinción entre las herramientas tradicionales, y las lebrunianas. La Virgen Dolorosa fue una de las candidatas perfectas para la representación de esta pasión. En aras de una reflexión acerca de estas diferencias plásticas, me gustaría hacer un análisis, aunque breve, de la *Dolorosa* de José Juárez en una colección particular,⁸⁹ comparándola con la misma Virgen de José de Ibarra, en el Museo de América.⁹⁰ [Figura 109 y 110] Juárez realizó una

⁸⁷ Le Brun, *Conferencia...*, p. 136.

⁸⁸ Es importante señalar que Le Brun sólo describió, textualmente, a la *tristeza*, y que las otras representaciones grabadas fueron tomadas de apuntes o de cabezas de algunas de sus obras.

⁸⁹ Juan Rodríguez Juárez usó una gestualidad muy parecida en la *Circuncisión* de, claustro alto del patio de los naranjos de Tepetzotlán.

⁹⁰ En otras ocasiones en que pintó el tema, Ibarra retomó de cerca modelos italianos, como el de Carlo Dolci (1616-1686), que Le Brun también conoció. Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello por señalarme la enorme dependencia de la *Dolorosa* de Ibarra en la colección de Vizcaínas, con la de Dolci, actualmente en Japón. (Cfr. Catálogo)

pintura de enorme expresividad, enfatizada en parte por su gran sencillez. Como señala Nelly Sigaut, en su comentario a la obra de Juárez, el pintor:

...realizó un poderoso acercamiento a la cara de la Virgen: la toca que envuelve la cabeza enmarca una cara de finos perfiles. Las huellas del sufrimiento se manifiestan en las cejas elevadas que fruncen ligeramente el ceño y en las copiosas lágrimas que caen por sus mejillas, pero también en la calidad que logró en la expresión de la mirada, que se pierde con tristeza en el vacío.⁹¹

Como señala la investigadora, al eliminar las manos y envolver decorosamente en cuello de María con la toca que usaban las mujeres casadas judías, Juárez ha concentrado el tema en el rostro, comunicándose con el espectador para que participe de su dolor. En la obra de Ibarra, a primera vista muy parecida en su tono de tristeza, hay, sin embargo, diferencias que en mi opinión se deben al acercamiento del pintor tapatío con la teoría francesa.

En la pintura de Ibarra las cejas de María, como en la de Juárez, están más arriba en el interior que en el exterior, pero en la obra del segundo son mucho más irregulares, y describen una línea mixta sumamente similar a la del grabado. Una diferencia sutil pero fundamental, es que en la estampa, como en la pintura del XVIII, la zona del ceño está plana, formando un triángulo invertido muy claro que más que llevar la tensión al centro como en la de Juárez, la lleva a los lados, provocando la languidez recomendada por Le Brun. También como en el grabado, en la pintura de Ibarra los ojos miran hacia arriba, aunque Ibarra enfatizó las lágrimas al lograr los ojos acuosos con bordes rojos (a diferencia de lo que menciona el pintor francés). La otra disimilitud sustancial entre las pinturas novohispanas, es la representación del cuello, que en Juárez estaba totalmente tapado, y en la de Ibarra en cambio, al descubierto, mostrando una tensión particular al inclinar la cara y elevarla un poco. En casi todas las estampas del francés la representación del cuello fue fundamental, pues ayudaba a hacer claras las expresiones, por lo que no es de extrañar que el pintor del XVIII otorgara movimiento y profundidad por medio del cuello de María. Ibarra además complementa su Virgen con las manos entrelazadas y una daga que le llega al corazón.

Una combinación de las pasiones dolorosas de Le Brun puede verse en otra obra de Ibarra, que está inspirada en un pasaje escrito por la madre Ágreda, y que representa

⁹¹ Nelly Sigaut. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, Julio-noviembre, 2002, p. 185 y ss.

a la *Virgen en la casa del cenáculo tras la crucifixión*, en el templo de santo Domingo, de Puebla.⁹² [Figura 111] María, visiblemente triste, apoya su cabeza en una de sus manos, en señal de melancolía y de forma similar a como aparece el *abatimiento del ánimo* en algunas ediciones de Le Brun. De hinojos ante ella, Magdalena llora y se seca con un pañuelo. Su perfil recuerda bastante la cabeza del *abatimiento* que parece recargarse también en alguna tela tras su rostro. El pasaje de la Madre Ágreda justamente señala que tras sepultar el cuerpo de Cristo, Juan, las Marías y otras mujeres, acompañaron a la Virgen a la casas del cenáculo, y ahí "...hablo con ellas y con el apóstol, dándoles las gracias con profunda humildad y lágrimas por la perseverancia con que hasta aquel punto la habían acompañado...", ellas le pidieron bendiciones y luego las despidió para ir con su Hijo.⁹³ El tono de tristeza entonces, era muy adecuado a la representación.

La obra que hace pareja con ésta, es otra interesante interpretación del texto de sor María de Ágreda, *Jesús en el calabozo de Caifás*, que en lugar de centrarse en María como las obras anteriores, lo hace en Cristo y los ángeles que lo acompañan por órdenes de su madre. [Figuras 112 y 113] Para componer esta pintura, Ibarra retomó el grabado de Wierix ilustrando la obra de Jerónimo Nadal sobre el mismo tema, pero añadió detalles y adaptó otros para acercar la escena a la descripción de la monja.⁹⁴ [Figura 114] La narración de Ibarra se ajustó profundamente al texto de sor María, reproduciendo con mucha exactitud los detalles de la escena. Los ángeles que lo acompañan, están inundados de una enorme tristeza y abatimiento, pues Jesús ha decidido sufrir los escarnios del sus verdugos, para constituirse en un ejemplo a seguir.⁹⁵

Miguel Cabrera también figuró varias veces a la *tristeza*, pero me gustaría sólo mencionar una obra que proviene de otra fuente grabada, lo que permite comprobar que la necesidad de clarificar los sentimientos era bastante a mediados del siglo XVIII. Me refiero al gran óvalo de *Reina de los mártires*, en el transepto de la Catedral Metropolitana

⁹² Esta obra, así como su compañera, en que se representa a *Jesús en el calabozo de Caifás*, están sumamente deterioradas y sucias, por lo que es muy difícil apreciar los detalles de algunas de las figuras que ahí aparecen.

⁹³ María de Jesús de Ágreda. *Mística ciudad de Dios, Mística ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren OFM, Madrid: Fareso, 1970, Segunda parte, cap. 25, § 1454, p. 1064.

⁹⁴ Como se dijo en el capítulo II, los textos de la madre Ágreda fueron ilustrados tanto por composiciones originales, como por las de las estampas de Nadal, en la publicación de 1722. La reiteración del uso de Ágreda para historiar sus imágenes, y el que retomara este grabado, hacen posible que Ibarra poseyera un volumen de la *Mística ciudad de Dios*.

⁹⁵ Ágreda, *op. cit.*, Segunda parte, cap. 17, § 1283-1291, pp. 975-979.

pero proveniente de la Universidad. Aunque se basa su composición en el grabado de la letanía lauretana de los Klauber con el mismo nombre, retoma, sin duda, a Le Brun para resolver la gestualidad de los rostros. [Figuras 115 y 116] Las cejas, ojos, boca y postura de María, están encarnando a la *tristeza*, en contraste con la Virgen de los grabadores austriacos.⁹⁶ Esta modificación al grabado debió parecer adecuada, sino es que necesaria, ya que el grabado, aunque de gran calidad, era de mucho menor tamaño, y se complementaba con el texto. La pintura, de grandes dimensiones, necesitaba incluir otros personajes y además hacer efectiva la tristeza que sentía la Virgen.

Por último, como ejemplo de la personificación de este sentimiento, quisiera mencionar dos obras de Juan Patricio Morlete Ruiz, discípulo de Ibarra, pertenecientes al Museo Nacional de Arte. En primer lugar el *Cristo consolado por ángeles*, [Figura 117] que verdaderamente compila las distintas representaciones de la *tristeza*, el *abatimiento* y el *llanto* (descrito adelante por el pintor francés). Quizá en alguno de los espíritus celestes, como en el vestido de café cercano a la columna, Morlete combinó estas pasiones con la *esperanza*, o bien las mezcló con el *dolor agudo* al que Le Brun se dedica a continuación (o dolor corporal, a veces señalado también como dolor espiritual), en aquél ángel vestido de verde y que mira fuera del cuadro. Nuevamente la fuente de inspiración de esta obra parece ser la visión de la madre Ágreda, que destaca un profundo dolor en el cuerpo de Cristo, y pretende, con una descripción sumamente detallada y dolorosa, hacer que el espectador quede invadido de tristeza, para despertar su compasión.⁹⁷

El mismo pintor representó a la *tristeza* y el *abatimiento*, en su *Sagrado corazón de Jesús*, en las figuras de María, Juan y Magdalena, aludiendo al dolor de la Virgen por ver el corazón de su hijo atormentado. [Figura 118] Al ser una alegoría, esta obra conjunta distintos santos y figuras sin una dependencia textual, sino que los relaciona según un efecto simbólico ligado a su patrocinador. En este sentido, la gestualidad es utilizada para acrecentar la sensación de dolor y tristeza ante el sacrificio de Cristo, sustituido por su corazón llagado y coronado, ante el cual se ubican, cual si fuera ante la cruz, María, san Juan y la Magdalena.

El *dolor corporal*, según Le Brun, se acerca a la tristeza:

⁹⁶ Otro ejemplo muy claro de la representación de la tristeza en la obra de Cabrera, sería su *Oración en el huerto*, del templo de la Profesa.

⁹⁷ Ágreda. *op.cit.*, § 1340, p. 1007.

Pero si la tristeza es causada por algún dolor corporal, y el dolor es agudo, todos los movimientos de la cara serán agudos. Las cejas estarán levantadas, más que en la acción precedente, y estarán más presionadas entre ellas; la pupila se esconderá bajo la ceja, las aletas nasales estarán más abiertas que en la pasión precedente, y jaladas hacia atrás, las esquinas casi formando un cuadrado. Todos los gestos de la cara estarán más o menos exagerados, y más agitados, de acuerdo con la violencia del dolor.⁹⁸

Le Brun dibujó por lo menos dos diagramas donde representa el dolor, y hace la diferencia entre el corporal y el espiritual, y por lo menos una cabeza detallada (se cree que se perdieron otras dos del mismo tema), tomada de uno de los “infantes” del Laoconte. Algunos grabadores de su *Conferencia*, sin embargo, los combinaron. [Figuras 107, 108 y 119]

José de Ibarra pintó algunos personajes que recuerdan el dolor, quizá mezcla de espiritual y corporal. Por ejemplo, en la *Resurrección de la hija de Jairo*, [Figura 11] la muchacha que despierta de nuevo a la vida tras una enfermedad larga y aún más, la muerte, parece todavía padecer algo de ese dolor. Sin embargo, creo que un ejemplo muy claro de la representación de esta pasión y que demuestra la capacidad para adaptar los modelos a las necesidades expresivas de la pintura novohispana, es una obra de Francisco Antonio Vallejo, conocida como *El señor del desmayo*, de la Profesa.⁹⁹ [Figura 120] Pareciera un poco extraño, y hasta casi falto de decoro, que a Cristo se le representara en una actitud de dolor físico tan evidente, y más que fuera tomada de una obra pagana como el Laoconte. Sin embargo, su adaptación, que incluso hace más terrible la pasión del *dolor* por la sangre, el sudor y las lágrimas, convierte en la obra de Vallejo en una clara pintura devocional que pretende utilizar el patetismo para mover a la compasión y la *tristeza*, por cierto personificada en la joven que está al lado de Cristo.

Ibarra pintó por lo menos una obra que deriva quizá del dolor espiritual. [Figura 107] Se trata de una *Oración huerto* en la Catedral de Morelia, pieza que debió pertenecer a algún retablo.¹⁰⁰ [Figura 121] En esta pieza de enorme calidad, José de Ibarra recurrió al registro plástico doloroso de la teoría del francés, pues en sus distintos personajes recurrió a los varios niveles de tristeza y dolor, que fueron reforzados por una gama cromática con abundancia de grises y azules, de tono melancólico y que contrastan con el

⁹⁸ Le Brun, *Conferencia...*, pp. 136-137.

⁹⁹ En la mayoría de las publicaciones esta obra aparece como anónima, pero el Mtro. Ruiz Gomar, a quien agradezco el dato, me ha comunicado que está firmada por Vallejo.

¹⁰⁰ Esta pieza está hoy en la Sacristía de la Catedral y junto a ella se encuentra otra obra que seguro formaba parte del ciclo, identificada como *Cristo varón de dolores*.

rojo de las túnicas del ángel que consuela a Jesús, y de san Juan. La escena, con esta gama de expresiones y reforzada por los colores adecuados al sentimiento doloroso, logra conmover al espectador haciendo, de forma un tanto paradójica, más humano el dolor de Jesús, al que amorosamente consuela un ángel.

Después del *dolor*, Le Brun habló de la *alegría* [Figuras 122 y 123]:

Si [...] la alegría llena el alma, los movimientos que la expresan serán muy diferentes de los que hemos descrito: en esta pasión, la frente está clamada, la ceja sin movimiento y arqueada, el ojo moderadamente abierto y sonriendo, la pupila brillante y chispeante, las fosas nasales un poco abiertas, la esquinas de la boca un poco alzadas, la complexión brillante, y los labios y mejillas sonrojadas.¹⁰¹

En mi opinión, Ibarra se valió de la representación de la *alegría*, a veces señalada por los grabadores de Le Brun como *alegría tranquila*, en múltiples ocasiones para figurar a las personas divinas. Incluso quizá sea esta pasión la que tanto molestó a algunos estudiosos de la pintura del siglo XVIII que la consideraron demasiado dulce, almibarada o aburrida, como se ha dicho antes. Así mismo, considero que es difícil separar de la representación de la *tranquilidad*, y que no todas las figuras que muestran a un personaje de manera dulce y suave, están en realidad basadas en la pasión descrita por Le Brun. Una vez más me parece que habría que ser cuidadosos, y hablar sólo de la *alegría*, en obras en que los pintores novohispanos pudieron haber representado otros sentimientos según las propuestas del francés, o en aquéllas en que la dependencia con sus estampas es más evidente.

Ibarra pintó la *alegría* en varias figuras de la serie de la vida de la Virgen y Jesús, del Museo de la Basílica de Guadalupe. Uno de los lienzos en que creo que puede encontrarse, es en la *Adoración de los pastores*, en el rostro de María, en el que las comisuras de la boca están claramente arriba, esbozando una sonrisa. [Figura 124]. Es, sin embargo, en la *Presentación de Jesús en el templo*, en donde quizá Ibarra representó más versiones de esta pasión, y su subsiguiente, la risa, de toda la serie. [Figuras 125 y 126] La Virgen, José, la vieja Ana, e inclusive el niño que sostiene la vela, presentan características de la *alegría*: frentes suaves, cejas arqueadas, ojos brillantes, y comisuras levemente arriba. La anciana incluso parece anunciar la siguiente pasión de Le Brun, la *risa* [Figura 127]:

¹⁰¹ Le Brun, *Conferencia...*, p. 137.

Y si la alegría es seguida de risa, este movimiento se expresa en las cejas arqueadas sobre el ojo pero con los extremos interiores levemente abajo, los ojos casi cerrados, la boca abierta y mostrando los dientes; las comisuras de la boca jaladas hacia atrás y alzadas para doblar las mejillas, que parecerán hinchadas y casi escondiendo los ojos; la cara estará roja, las fosas nasales abiertas, y los ojos quizá parezcan húmedos y llorando lágrimas que, siendo muy diferentes de las de la tristeza, no cambian el rostro...¹⁰²

El caso de la *Presentación del Niño* en el templo del pintor de Guadalajara, también presenta complejidades que hay que señalar. Por un lado, la escena no siempre es representada como una de alegría, pues fue en ese momento en el que el anciano Simeón le hizo a María y Jesús una profecía sobre Jesús: dijo que el pequeño Niño sería salvador del mundo, llenando de alegría a los escuchas, pero luego dijo también que, al ser rechazado por parte del pueblo y hacer caer a muchos, María sufriría, pues una espada le atravesaría el alma.¹⁰³ Por otro lado Ibarra utilizó, una vez más, una estampa de Paulus Pontis sobre una composición de Rubens como base para realizar su obra. [Figura128] En el grabado de Rubens varios personajes que suprimió el pintor novohispano, sonríen ante la buena noticia, en tanto que María presenta una rara expresión, entre alegría y gravedad. La profetisa Ana, en la estampa, también muestra un rostro extraño, pues aunque parece esbozar una sonrisa, sus cejas están en posiciones que denotan turbación. El pintor novohispano no reflejó, en la obra, la turbación que produce la mala noticia de Simeón. Para ello Ibarra suavizó los gestos de los personajes, y, aunque medidamente, subió las comisuras de la boca de María para que esbozara una sonrisa un poco más clara que en su fuente. Además pintó a la anciana en plena risa, y siguiendo la recomendación de Le Brun sobre el manejo de las cejas. Una vez más el pintor modificó un poco sus fuentes para adaptarlas a las intenciones propias de su arte.

En mi opinión, también figurando a la *alegría*, pueden citarse dos óvalos de la Catedral de Puebla, un *San José con el Niño* y un *Arcángel San Rafael*. [Figuras 129 y 130] La belleza serena y suave, basada en el equilibrio y la simetría de las partes del rostro, así como la expresividad de los ojos por medio de luces que les confieren profundidad y brillo, son enfatizadas sólo levemente por las comisuras de la boca que esbozan alegría, también reflejada por el colorido de las mejillas.

¹⁰² Le Brun, *Conferencia...*, p. 137.

¹⁰³ Lucas 2, 22-40.

Otros pintores académicos, también representaron la *alegría*, pero sólo citaré dos ejemplos de ello. Miguel Cabrera lo hizo en la *Inmaculada* de Santa Prisca, Taxco, [Figura 131] quien sonrío discretamente en tranquilidad. La figura recuerda la cabeza de Le Brun, que también inclina su rostro aunque un poco menos. La suavidad de la expresión está acorde con la escena, pero no es en lo más mínimo exagerada, sino que por el contrario, guarda el decoro necesario para representar esta advocación tan cara a la sociedad novohispana. Nicolás Enríquez, por su parte, representó la alegría en *San Joaquín con la Virgen María*, aún bebé, del Museo Nacional del Virreinato. [Figura 132] Aunque no conozco a qué ciclo o grupo pudiera pertenecer esta pintura de Enríquez, es tan evidente que pintó aquí a los dos personajes sonriéndose íntimamente, que decidí incluirla en este análisis. La expresividad de las figuras no es común en la pintura novohispana, y provoca un sentimiento en el que padre e hija parecen compartir una confianza y complicidad que surgen, sin duda, de la alegría.¹⁰⁴ Esta forma abierta de representar la intimidad sin duda tendría que relacionarse con una religiosidad más directa y personal, que exaltara los sentimientos de paternidad.

El pintor de Nueva Galicia, además de la profetisa Ana de la *Presentación del Niño*, sólo representó algunas figuras que pueden relacionarse con la *risa*. La más explícita y cercana a Le Brun, es la que aparece en un niño de la *Adoración de los pastores* del Museo de la Basílica. [Figura 133] El pequeño pastor, que viste ropa usada de mayor y carga algo en un rebozo, está a punto de quitarse el viejo sombrero para descubrir su cabeza ante el Niño, en señal de reconocimiento. A cambio, parece recibir luz directamente del recién nacido, enfatizándose así su carácter inocente, que se complementa con su sonrisa, nada discreta y que enseña los dientes, como recomendaba el pintor francés. De nueva cuenta la representación de Ibarra se liga con la tradición, ya que el pastorcito sonriente era una figura usual en la pintura novohispana. Por ejemplo, José Juárez lo incluyó en su *Adoración* del Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. [Figura 134] El niño, recibiendo también la luz que emana el recién nacido, sonrío ante sus presencia. La boca se abre y enseña los dientes, y sus ojos se entrecierran un poco. La similitud con la obra de Le Brun, y por lo tanto con la pintura de Ibarra visible, pero, una vez más, también hay diferencias. Quizá por el fuerte claroscuro, la pintura de Juárez es menos dulce, ya que se provocan sombras que hacen

¹⁰⁴ Enríquez pintó otras obras con expresividad Lebruniana, como se verá adelante.

los rostros más duros. Pero también hay una diferencia en la representación de las cejas, más arqueadas en Juárez que en la estampa del francés, y que, otra vez, generan un abultamiento visible en el entrecejo que no está presente en Le Brun ni en Ibarra.

Así, este expediente del pastor riendo, es un caso más de cómo los artífices del círculo del pintor probablemente combinaron las innovaciones, con el fuerte influjo tradicional al que pertenecían. Miguel Cabrera, quizá recordando a sus antecesores y quizá entre ellos a Ibarra, también pintó la *risa* en la *Adoración de los pastores*, de Taxco, otra vez en un pastorcillo similar que voltea hacia al espectador, y señala el centro de atención, como introductor o presentador de la narración. [Figura 135]

A la *risa*, sigue el *llanto*:

...aquel que llora tiene sus cejas deprimidas hacia en medio del rostro, los ojos casi cerrados, muy húmedos, e inclinados hacia abajo y hacia las esquinas exteriores, las narices inflamadas, y todos los músculos y venas de la frente muy prominentes; la boca estará medio abierta, con las esquinas bajas y marcando surcos en las mejillas, el labio inferior aparecerá hacia abajo y presionando el superior; toda la cara estará arrugada y fruncida, y enrojecida, especialmente alrededor de las cejas, ojos, nariz y cachetes.¹⁰⁵

El *llanto*, tal y como lo describe Le Brun, no es tan frecuente en la pintura novohispana, en la que por lo general se suavizan los movimientos del rostro para no estar tan arrugados ni con los ojos tan cerrados, haciendo menos irregular la cara que como la pintó Le Brun. [Figuras 136 y 137] De hecho, pareciera que los pintores prefirieron representar una combinación de la *tristeza* con el *llanto*, y, cuando éste era demasiado y siguiendo la tradición culta pictórica, tapar el rostro del personaje en sufrimiento, como el padre de Ifigenia tras su sacrificio. Como en otras tantas ocasiones, no propongo aquí que Le Brun fue una fuente única para la representación de esta expresividad, pues en varios temas tradicionalmente era necesario que algún o algunos personajes estuvieran visiblemente afectados por el llanto. Los pintores novohispanos así, debieron tener varios modelos para la representación de este sentimiento, y en ocasiones incluso lo plasmaron de manera muy evidente.

Es necesario ejemplificar las semejanzas y diferencias de la propuesta del pintor francés con otras tradiciones de representación de la pasión. Algunas de las figuras quizá más expresivas en este sentido y anteriores a la propuesta de Le Brun, sean la de la Virgen María en el *Entierro de Cristo* de Baltasar de Echave Rioja, en el Munal, así como

¹⁰⁵ Le Brun, *Conferencia...*, p. 138.

los ángeles que lloran en la *Dolorosa* del Museo Nacional del Virreinato, del pincel de Villalpando. [Figura 138] En la obra de Echave, Cristo, varios hombres y las tres Marías, tienen el rostro visiblemente afectado por la tristeza y el dolor. El pintor se valió de cuatro tipos de recursos plásticos para lograr transmitir este sentimiento: la luz, que emana del cuerpo muerto del Salvador e ilumina casi siempre el seño y la nariz de las figuras, haciendo notables las arrugas formadas en esta zona de los rostros; las pinceladas pastosas y que enfatizan precisamente las irregularidades de las caras; la asimetría de partes en varias de los rostros y el color. Mientras en los hombres son más evidentes las arrugas, en las mujeres se puede ver una tendencia a la exageración de las partes de la cara, por ejemplo, el prognatismo de la Magdalena, que enfatiza sus labios tristes (jalados hacia abajo) y la irregularidad de tamaño en los ojos, músculos de cara y cuello de la Virgen (y otros personajes). Los toques de color directo en rojo, en ojos y narices, hacen evidente que el llanto ha estado presente, por la irritación que supone en sus rostros más bien pálidos. Echave, como Le Brun, recurrió a jalar hacia abajo los extremos exteriores de las cejas, en las mujeres sobretodo, siendo ésta la semejanza más clara entre la expresividad de ambos artífices.

Los pintores del XVIII, de manera más parecida a como ocurre en los grabados, no se valieron tanto de la irregularidad de los rostros o la fortaleza de distintas líneas (que pictóricamente harían más notables y gruesas las pinceladas), sino que, con menos elementos, pero evidentes y sistemáticos, consiguieron sus efectos expresivos. En mi opinión Ibarra se inspiró en la teoría de Le Brun acerca del *llanto*, aunque he de insistirlo, atemperada, para realizar las figuras a los pies de la cruz, en este caso, del *Cristo de Santa Teresa*, en el Convento de las Capuchinas descalzas de Guadalupe. [Figuras 139, 140 y 141] De los tres personajes el rostro de María es quizá la más cercano a la representación de tristeza, pues aunque de sus ojos salgan lágrimas, y estén enrojecidos como los de los otros dos, no hay nada que deforme la suavidad de su bello rostro, en correspondencia con el estatus del personaje. El pintor ha enfatizado el movimiento del rostro en la figura de san Juan, haciendo más clara su dependencia con la estampa de Le Brun. En la figura de Magdalena, la más cerca al espectador y con toques muy naturalistas, también se arruga su entrecejo, dejando claro que llora, pero sin poder dejar de ver el cuerpo de Cristo, abandonada a su sentimiento de tristeza, con la boca abierta, pero sin pronunciar palabra. Una vez más, Ibarra adaptó a sus necesidades narrativas, las

herramientas teóricas y prácticas que le proporcionaba el texto del pintor del Rey de Francia.

El *llanto* se representó algunas veces en personajes de la Vía Dolorosa, de los que destacan los que pintó Miguel Cabrera en sus obras de la Catedral de Puebla.¹⁰⁶ Como ejemplo me gustaría mencionar los últimos dos lienzos del *Vía Crucis*, una piedad y el entierro de Cristo. [Figuras 142 y 143] En la primera destaca el rostro de Juan, en el que la boca jalada hacia abajo marca las mejillas y sus ojos, con párpados hinchados, están casi cerrados. Magdalena y María también lloran, y, una vez más, María aparece con el rostro menos contorsionado, tal vez por una cuestión de decoro. En la segunda obra, de nuevo Juan es el más claramente afectado, aunque también el personaje que está tras la cabeza de Cristo parece llorar. Estas obras, que serán quizá modelos de la pasión dolorosa de Jesús en el establecimiento más oficial del *Vía Crucis*, debieron acercar al devoto que caminara por el espacio siguiendo el relato, a tener una respuesta afectiva ante el dolor de Cristo y sus seres cercanos e íntimos, en consonancia con la nueva devoción.

En la Vía dolorosa del templo de Santa María la Redonda ya mencionado, también aparecen varios personajes personificando este sentimiento, y quizá incluso mostrando más de cerca las recomendaciones de Le Brun para ello. En la *Octava estación*, la mujer piadosa más cercana a Cristo y acompañada de un niño, llora de manera ostensible, con sus ojos casi cerrados y su boca abierta, dejando salir sus gemidos. [Figura 144] Quizá todavía más intenso, es el sollozo de la Magdalena a los pies de la Cruz, que se acompaña de Juan, la Virgen y otros personajes, todos ellos llorando. [Figura 145 y 146] Pudiera ser que, como en esta serie hay más personajes, el pintor se permitiera mayor expresividad en los secundarios, que además enfatizarían la relación del espectador común y su devoción dolorosa. Debe recordarse, por otro lado, que los lienzos están muy maltratados, por lo que en ocasiones es difícil ver los detalles de los mismos.

Juan Gil Patricio Morlete Ruiz, al igual que los otros artífices, mezcló el *llanto* con la *tristeza*, como se vio en el *Cristo consolado por ángeles*, en donde aquél vestido de azul que vuela ya hacia el cielo pero voltea hacia abajo, sigue los dictados de Le Brun

¹⁰⁶ En su *Vía Crucis* aparecen personajes llorando en las siguientes estaciones: Sexta, Octava, Decima tertia y Decima cuarta, pero no hablaré de todas ellas por ser demasiadas figuras. Sin duda, esta serie merece un estudio a profundidad y relacionándola con la de Santa María la Redonda ya referida.

para esta pasión, al igual que el vestido de blanco, en primer plano, que recoge sangre con una tela. [Figura 117] El llanto, una vez más, sería una pasión totalmente válida al querer resaltar el dolor, tanto físico como espiritual, que se le infringieron a Cristo, así como el sufrimiento de los seres angélicos que lo acompañaron a petición de la Virgen, en los pasajes visionarios de sor María de Ágreda que sirvieron de inspiración literaria para esta imagen.

Las últimas tres pasiones de las que habla Le Brun, la *ira*, la *desesperación* y la *rabia*, fueron, como se dijo ya, representadas casi exclusivamente dentro de los cuadros de la vía dolorosa o los martirios de santos. Aunque las descripciones del pintor francés fueron bastante precisas para ellas, su parecido en la práctica las hace casi indistinguibles, por lo que cuando los pintores no tomaron las cabezas grabadas como modelo preciso, no es fácil definir cual de las tres fue su inspiración. Al parecer la *rabia*, la más intensa de todas y por ello la que descomponía más el rostro, fue la menos figurada en Nueva España, e incluso su ilustración está ausente en algunas de las ediciones de la *Conferencia*. De manera inversa, la *ira* o *cólera*, fue, de las tres, la más grabada en todas ellas. Estas pasiones fueron descritas como movimientos compuestos, por lo que en las distintas versiones de la *Conferencia*, las ilustraron a veces combinadas con otros sentimientos atormentados que Le Brun ya había descrito.

La *ira*, y la *desesperación* compartían muchas características. En ambas, según Le Brun, los ojos estaban inyectados en sangre, las cejas muy juntas y la frente correspondientemente arrugada; las fosas nasales debían pintarse ensanchadas, muy abiertas y levantadas. Los dientes apretados y, por ello, la boca arrojando espuma. En particular, dentro de la *desesperación* la boca debía moverse de forma violenta: a veces mordiéndose los labios, mientras otras más bien abierta y muy estirada hacia atrás, pero con las comisuras más abiertas en el medio de los labios. En ambas pasiones las venas de la frente, las sienas y el cuello, debían estar inflamadas, y los cabellos de punta. Lo que separaba a los tres sentimientos, una vez más, era una cuestión de grado, siendo la *ira* la más leve de las tres, incrementándose con la *desesperación* y culminando en la *rabia*, en la que ya el rostro estaría incluso ennegrecido y cubierto de sudor, con los ojos moviéndose descontroladamente.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Le Brun, *Conferencia...*, pp. 138-139.

Le Brun dibujó varias versiones de los efectos de estas pasiones, tanto en diagramas como en cabezas terminadas.¹⁰⁸ [Figura 147] Sus grabadores posteriores a veces los modificaron, o retomaron algunas cabezas de fuentes indeterminadas. Por ello, aunque comenzaré con algunas imágenes en que hay coincidencias con la teoría de Le Brun, me basaré, principalmente, en las dependencias de algunos pintores novohispanos con las cabezas terminadas.

En el primer caso, pero de manera un tanto problemática, debe mencionarse a un personaje de la obra *Jesús en el calabozo de Caifás*. Se trata del joven sayón ubicado en el extremo izquierdo de la imagen, que ve cómo torturan a Jesús y se burla. El personaje exhibe una risa surgida del odio y el demonio, o en palabras de Le Brun, de la ira. [Figuras 148 y 149] El pintor francés, en el diagrama de la cólera ya mencionado [Figura 147], dibujó, en el rostro de la derecha, una risa “cruel y desdeñosa”, similar a la de esta figura. En este caso, sin embargo, Ibarra pudo recurrir a un expediente más antiguo que presentaba a personajes malignos burlándose de Cristo, como el de José Juárez representando el mismo tema (identificado por Nelly Sigaut como *Rey de burlas*), y el famoso *Cristo del aposentillo* de la colección Pérez Escamilla, pintado por Villalpando, ambos también bastante coincidentes con la propuesta de Le Brun. [Figura 150] En el lienzo de Villalpando, un par de adultos ríen al golpear a Jesús, como también lo hace un niño de rostro desagradable, mientras presenta la escena de escarnio al señalarla. La figura de Ibarra recuerda incluso en este gesto corporal a la de Villalpando, aunque quizá sea más sutil. Es posible, entonces, que Ibarra hubiera tenido una doble vía para pintar al personaje de su obra, Villalpando y Le Brun, pues hay que recordar que el francés inspiró otras figuras de ese mismo lienzo poblano.

El tema más coincidente de la pintura novohispana con las pasiones agresivas al grado descrito por el pintor francés, fueron las de la pasión de Jesús. El relato bíblico, en su parte del camino al Calvario, es sumamente sintético en las Escrituras, que no se detienen a contar con tanto detalle los tormentos y crueldades que pasó Cristo. Por lo tanto la narración escritural parecería insuficiente como base para obras que pretendieran enfatizar el dolor de Jesús y la maldad de sus verdugos, por lo que toda la gestualidad que anima a los personajes y estos detalles de crueldad, fueron tomados, ya de la

¹⁰⁸ De la cabeza que representa a la *desesperación extrema* o las últimas dos de la *ira mezclada con el miedo* en la edición de Picart, no encontré representaciones novohispanas.

imaginación o ya de otros textos dedicados al tema como el de sor María de Jesús de Ágreda, quien se regodea en algunos detalles terribles. Por ejemplo, cuenta que:

Los ministros de la justicia, como desnudos de toda humana compasión y piedad, llevaban a nuestro Salvador Jesús con increíble crueldad y desacato. Tiraban unos de las sogas adelante, para que apresurase el paso, otros para atormentarle tiraban atrás, para obligar a detenerle, y con esas violencias y el grave peso de la cruz le obligaban y compelián a dar muchos vaivenes y caídas en el suelo [...] A estos dolores añadían aquellos instrumentos de maldad muchos oprobios de palabras y contumelias execrables, de salivas inmundísimas y polvo que arrojaban en su divino rostro, con tanto exceso que le cegaban los ojos...¹⁰⁹

Esta descripción coincide bastante bien con la *Tercera estación* del vía crucis de Santa María la Redonda, en donde un hombre escupe a Cristo mientras otros lo patean y jalan con cuerdas. [Figura 151] En la imagen novohispana, han quedado más o menos reflejados estos tormentos, y con ellos las pasiones adecuadas, desde el desprecio, hasta el temor, el odio y los celos.

Miguel Cabrera retomó las cabezas de Le Brun para algunos personajes de su *Vía Crucis* poblano. Destacan, por su parecido con los grabados, algunos lienzos. En la *Segunda estación*, hay que destacar el parecido entre y el primer grabado de la *cólera*, que también debió inspirar al personaje que aparece en la *Tercera estación* casi al extremo de la cruz. Quizá la segunda versión de la ira se mezcló con la primera en varios de estos sayones. con [Figuras 152, 153, 154, y 155]. Aún más cercano a su fuente, el grabado de la *cólera* mezclada con la rabia, es el personaje que aparece blandiendo un garrote, al extremo derecho, a punto de golpear a Cristo en su tercera caída, en la *Novena estación*. [Figuras 156, 157 y 158]

Esta última figura, del hombre que grita antes de golpear a Jesús, es muy similar a la de otro, en la misma actitud, pintado en la *Octava estación* del Vía Crucis de la iglesia de Santa María la Redonda. [Figura 159] Aunque es evidente que la obra poblana debe más a su fuente grabada, por el uso tan similar del casco y el aspecto del personaje, ésta se fundamenta también en la misma estampa. La cercanía de las obras novohispanas entre ellas puede verse en detalles como éste, que hacen sospechar que quizá una fue referencia de la otra aunque las dos pudieron basarse de manera independiente en los grabados franceses. De la serie de Santa María, otro hombre, en el extremo derecho de la

¹⁰⁹ Ágreda, *op. cit.*, Segunda parte, Lib. VI, Cap. 21, § 1367, p. 1020.

Quinta estación, recuerda mucho a la tercera versión de la *ira* de Le Brun. [Figuras 160 y 161]

Perfiles y cabezas muy similares a éstos, fueron pintados por Cabrera en sus ya citados martirios de santa Prisca y san Sebastián, así como en otros verdugos. [Figuras 81 y 101] Pareciera que este artista gustó mucho de utilizar las herramientas ofrecidas por Le Brun, desorbitando los ojos de sus malditos, enfatizando el movimiento de las cejas, y cerrando la boca en tensión. Algunos de estos recursos, como el de abrir demasiado los ojos para que parecieran desorbitados, y mover con ellos las cejas, fueron también recursos plásticos que otros artífices anteriores a la obra del pintor francés habían utilizado, pero, una vez más, me parece que a partir del estudio de Le Brun su utilización fue más sistemática.¹¹⁰ Debo insistir que el propio pintor de Luis XIV retomó sus herramientas de las tradiciones existentes, que pudieron haber pasado a Nueva España por tratados y grabados, y que, además, parte de las coincidencias plásticas entre Le Brun y otros artífices debieron darse por una observación a la gestualidad natural del ser humano, por lo que la ejemplificación de la adaptación de la obra sobre las pasiones del alma debe hacerse tomando en cuenta varias expresiones en un mismo ciclo y no sólo una de ellas, por ejemplo, la cara de la santa en *rapto de espíritu* y su verdugo en *ira*.

Pero lo sorprendente es que Cabrera no sólo recurrió a estos sentimientos atormentados de enojo o furia en personajes inspirados por el demonio, sino que también los adaptó a la representación del ejército celestial al combatir con el monstruo de siete cabezas de la *Mujer Apocalíptica*, del templo de Propaganda Fide, en Guadalupe Zacatecas. [Figuras 152, 162 y 163] Estos arcángeles, es claro, se diferencian de otros seres alados, más bien en contemplación, o en *rapto de espíritu*, en que están otras de las figuras de la misma pintura, contrastando también con la Virgen que sonríe levemente, o san Juan que está sumamente atento a lo que pasa en su visión. No debe olvidarse que finalmente el texto bíblico habla de una batalla entre el bien y el mal, los ángeles y la bestia de siete cabezas, por lo que aunque no se utilicen casi adjetivos para describir la pelea, puede presuponerse que fue dura y difícil para los ejércitos celestiales, pues defendían al Niño que regiría todas las naciones: “Entre tanto se trabó una batalla grande

¹¹⁰ Una vez más artistas del siglo XVII como Echave Rioja, Villalpando e incluso otros como Hipólito Rioja, recurrieron a exageración gestual en algunos de sus personajes, pero como se explicó en otros ejemplos, tendieron a hacerlo de manera menos sistemática y recurriendo más a la deformidad que a la graduación de la exageración de un mismo recurso plástico, como lo hizo Le Brun.

en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban contra el dragón, y el dragón con sus ángeles lidiaba” (Juan, Apocalipsis 12, 7).

Ante la falta de pistas sobre la actitud de los ángeles o la expresividad de los personajes del relato, bien podría figurarse la escena de manera tal que ocurriera todo lo descrito pero sin mostrar las pasiones, como se hizo varias veces en la Nueva España, destacando de ellas la de Villalpando para la Sacristía de la Catedral metropolitana. [Figura 164] El pintor de finales del XVII siguió de cerca el texto bíblico, e incluso utilizó el grabado que más tarde serviría de fuente a Cabrera para su obra zacatecana,¹¹¹ pero puso sus énfasis expresivos en otros recursos plásticos como el color contrastado, la densidad de las pinceladas, la vibración de las mismas, los detalles de las vestimentas, o la posición de los personajes engrandecida por las alas abiertas de Miguel, y no en la expresividad gestual de los rostros de sus figuras. La selección de unos u otros recursos expresivos debería ser interpretado como significativa de las intenciones de los artífices, que en mi opinión buscaron, a mediados del XVIII, una narración plástica más naturalista y por tanto cercana a sus espectadores.

Para concluir con las ejemplificaciones de la teoría de las expresiones de Le Brun, merece especial atención una obra en verdad enigmática, de un artista igual de misterioso: *La flagelación* de Nicolás Enríquez.¹¹² [Figuras 165 y 166] Esta pequeña lámina parece un muestrario de las más atroces pasiones, que actúan todas en contra de Cristo, representado en el suelo y bañado en su propia sangre, con la espalda en su totalidad descarnada. Algunos de los rostros de los verdugos son bastante cercanos a los de Le Brun, mientras otros parecen variaciones que conservan sus recomendaciones de cómo pintar los ojos, cejas y bocas. Además de la gran efectividad que consigue la imagen —mover al espectador a la compasión—, lo que hace a esta obra verdaderamente especial para reflexionar sobre la aplicación de la teoría de Le Brun en la Nueva España, es la fecha de su factura: 1729. Esta pintura es, por tanto, la primera de la que tengo noticia, en la que en mi opinión se aplicó la teoría de Le Brun en este virreinato.¹¹³

¹¹¹ Podría pensarse también que Cabrera se inspiró en la obra de Villalpando y no en el grabado de Rubens, en cuyo caso decidió hacer ciertas modificaciones de composición.

¹¹² Ver el comentario a esta obra de Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo 1*, México: MUNAL/ IIE, 1999, pp. 103-108.

¹¹³ El mismo artífice firmó parte de una serie de la pasión de Cristo, hoy en el Museo Regional de Guadalajara que presenta una gestualidad sumamente evidente y también unas musculaturas altamente marcadas, pero no sé si son copias de grabados.

Por desgracia muy pocas conclusiones se pueden obtener de este hecho, ya que en realidad se tienen escasísimas noticias de Enríquez, y ni de lejos se han estudiado las obras que se conocen firmadas por él como un *corpus*.¹¹⁴ Por haber varias obras suyas en Guadalajara, se ha supuesto que Enríquez quizá fuera originario de Nueva Galicia, lo que no se ha podido comprobar. Su interés por la teoría podría imaginarse como muy posible, pues también se tiene noticia de que estuvo en la academia de los hermanos Rodríguez Juárez hacia 1722, y, más tarde, en la presidida por Ibarra. Toussaint señala que estuvo activo hasta 1787, lo que plantea 65 años de actividad pictórica casi desconocida. Ante la gran incógnita, podría quizá especularse que Enríquez obtuvo desde muy temprano una edición de la *Conferencia* del pintor francés, que empezó a utilizar, y que más tarde esa, u otra edición del texto, cayó en manos de Ibarra, volviéndose una herramienta de enseñanza en la academia que éste presidió. Sea como fuere, Enríquez se perfila como uno de los artistas cultos más interesantes que habrá que estudiar con detenimiento en el futuro. No hay que olvidar que Couto, por boca de Pesado, ya señalaba que había similitudes entre Ibarra y Enríquez (sobre todo en el colorido), pues ambos caminaban "...sobre las pisadas de Juan Rodríguez Juárez".¹¹⁵

Después de haber pasado lista a las descripciones de las pasiones de Le Brun y vincularlas con pinturas concretas de Ibarra y algunos de sus colegas, debería sopesarse el resultado ¿Qué importancia tuvo el conocimiento y la aplicación de la obra teórica de Le Brun en la pintura en torno a José de Ibarra? Aunque sé que mi respuesta será parcial, en parte por el desconocimiento que hay de la mayoría de la obra de estos pintores académicos y que imposibilita una mayor sistematización en la tarea, creo que puede vislumbrarse como de gran magnitud. Para fundamentar esta idea, haré una recapitulación de las conclusiones resultantes de haber realizado este cotejo entre la teoría de Le Brun, y una fracción de la pintura novohispana de mediados del siglo XVIII.

Como espero haber comprobado, Ibarra y varios pintores cercanos a él, dieron gran importancia a la gestualidad en la realización de sus obras. De momento parece que habrá que revisar la validez de la idea, generalizada en la historiografía, de que la pintura

¹¹⁴ Incluso de las mencionadas por Toussaint y Moyssén, muchas no se han fotografiado.

¹¹⁵ José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México: CONACULTA, 1995, (Cien de México), p. 105.

novohispana no se interesó en crear personajes expresivos, y que condensa en el siguiente texto Elisa Vargas Lugo:

El modelo que se siguió para la representación de los temas religiosos [...] se recreó con base en un naturalismo relativo y cuidadoso, exento de detalles particularizantes, sin acercarse por lo tanto, a ningún grado de realismo que pudiera restar espiritualidad a las figuras sagradas, las cuales, por lo general ofrecen rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia. Los fieles –hay que recordar– no deberían ver en ellas, a personas determinadas, de carne y hueso, sino sentir la presencia espiritual santificada, digna de veneración [...] los rostros conservaron siempre –válgase la frase– una dulce inexpresividad. Es el momento de recordar cuántas veces se ha señalado que en la pintura colonial los personajes sagrados ostentan rostros tan parecidos entre sí que parecieran hermanos. Efectivamente, muchas veces lo único que determina el sexo es el largo de los cabellos, y, la edad, su color. Esta expresión constreñida trascendió también a otros géneros de pintura colonial.¹¹⁶

Esta reflexión nació del presupuesto de que las imágenes novohispanas cumplían “...una función utilitaria, didáctica y simbólica...” tridentina, que procuró “...desterrar toda forma que pudiera verse profana, deshonesto, innovadora”,¹¹⁷ y que equiparaba *utilidad* sólo con corrección iconográfica, y que, por ejemplo, no ligaba la función de la imagen con su capacidad expresiva. Sin embargo, en esta idea de la “dulce inexpresividad” Vargas Lugo, así como en la tradición historiográfica que la sustenta y a la que alude el párrafo citado, se han dejado de lado otras consideraciones que, en mi opinión, son fundamentales, como dije al principio de este capítulo. Me refiero, básicamente, a que no se toma en cuenta la relación entre el contenido y la materia, y, por lo tanto, no se analizan las herramientas o medios plásticos que son necesarios para cumplir un determinado contenido simbólico.

Además, creo que en la tradición novohispana en general, se plantearon varios paradigmas (según Kuhn), que de maneras diferentes buscaron cumplir con la función simbólica de sus imágenes, y que sobrepasan este análisis. Estoy convencida, sin embargo, de que en tiempos de Ibarra, se pretendió alcanzar una mayor efectividad simbólica por medio de nuevas herramientas plásticas ligadas al concepto de narratividad. Por ello “la teoría de los afectos” de Alberti, base teórica del propio Le Brun y de Francesco Lana, comenzó a valorarse más, volviéndose de suma importancia y requiriendo entonces de nuevas soluciones pictóricas coherentes con ella. La teoría de

¹¹⁶ Elisa Vargas Lugo. “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México: UNAM/ Coordinación de humanidades, 1992, p. 15.

¹¹⁷ *Idem*.

Charles Le Brun, enfocada en la efectividad de la expresión emotiva, pudo ser, entonces, una de estas nuevas “gramáticas” para alcanzar una narratividad visual adecuada y conectada al gusto local.¹¹⁸

Ya que conseguir un afecto, o un efecto en el espectador, sería importante en este nuevo sistema de narración que en mi opinión usaron los pintores académicos en torno a Ibarra, quizá los pintores fueran muy cuidadosos en no representar innumerables pasiones en una misma pieza. Mientras era común que Le Brun pintara, en una misma obra, una enorme gama de pasiones, en la Nueva España, según lo que pude analizar, los artifices tendieron a encarnar menos sentimientos en una misma pintura, incluso repitiendo una misma pasión varias veces por medio de modificaciones, más o menos importantes, en sus personajes. Así, fue frecuente ver que en un mismo óleo, Ibarra o sus colegas reiteraran una misma pasión o un grupo de pasiones hermanas, como por ejemplo hizo el pintor tapatío en la *Presentación del Niño en el templo* de la Basílica, o Morlete en su *Cristo consolado por ángeles* del Munal, o Enríquez en su *Flagelación*, del mismo museo.

Quizá en estos casos, en que una pasión o una cadena de sentimientos similares se repiten, sí podría pensarse que los personajes se parecen entre ellos como “hermanos”. No debe olvidarse que el método de Le Brun se basaba en los diagramas de medidas de los rostros, sus proporciones y la posición de los elementos de la cara, así que por fuerza se parecerán, en algún grado, dos personajes que encarnan la misma pasión. De la intención de la obra y la pericia del pintor (y su conocimiento teórico) dependería una mayor variedad de rasgos diferenciadores, que sin duda también se aumentaría con el estudio de modelos naturales. En este sentido, el que en una misma obra se enfatice un afecto, esto es una pasión, tendría que ver con la intencionalidad simbólica de la misma, y no sólo con una repetición indiscriminada o falta de originalidad

¹¹⁸ Es importante recordar que esta reflexión sobre la narratividad se refiere, valga la redundancia, a los géneros pictóricos narrativos: religioso, histórico, mitológico. Por lo tanto, otros géneros no pueden ser analizados bajo la misma base, lo que no sería ningún problema para el retrato o el bodegón. Sin embargo, en la Nueva España del XVIII, existe otro género que está entre la narración y la descripción, en mi opinión de manera un tanto tensa: las pinturas de castas. Como considero que esta discusión sería tema de otras reflexiones, dejé fuera de este análisis toda pintura de mestizaje y de vida cotidiana, lo que no significa que los pintores no pudieran aplicar las enseñanzas de Le Brun a éstas.

del pintor.¹¹⁹ Además me parece claro que los artífices del pincel idealizaron más las proporciones de los personajes divinos principales, permitiéndose más variación cuanto menos celestial era la figura y por tanto menos importancia tendría el decoro en la representación.

Por otro lado creo que la aplicación de la teoría de Le Brun no se hizo en solitario. La cercanía de las expresiones de distintas obras de varios artífices, con la preceptiva del francés, no parecería reducirse a la riqueza de algún acervo gráfico de estampas en propiedad de un pintor, sino a la comprensión cabal de los objetivos de expresión en las narraciones pintadas, y por lo tanto ligadas a la discusión académica. Me parece que, aunque falte mucho por profundizar en la aplicación de esta teoría por los artistas del XVIII, hay indicios suficientes para pensar, que en efecto constituyó una herramienta grupal.

No obstante ello, creo también que la personalidad de cada artista seguía siendo evidente, al complementar con una tradición local, personal, y de gusto individual, la gestualidad de cuerpos y manos. De hecho, creo que el análisis más puntual de la aplicación teoría de Le Brun y del resto de la gestualidad corporal, permitirá, en un futuro, refinar las atribuciones de obra a distintos artistas novohispanos.

En conjunto las teorías de Alberti y Le Brun, en la Nueva España, ayudaron a concretar, modificar, y desarrollar, una necesidad por cumplir con este importante pero hasta cierto punto resbaladizo concepto del “decoro”. La propiedad religiosa, así como su gran vertiente desarrollada en el virreinato, la iconográfica, se vieron necesariamente afectadas por la inclusión de nuevas formas de representación, en mi opinión logrando que los contenidos simbólicos pudieran hacerse más complejos, acordes a una clientela refinada que los requería así.

Quisiera insistir también que la tradición pictórica local no se dejó de lado por la inclusión de nuevos paradigmas de representación. En los procesos pictóricos de más larga duración en la Nueva España, nunca faltaron innovaciones y adaptaciones a ellas, pero quizá por momentos se sintió con más fuerza la tradición que el cambio. José de Ibarra y sus colegas, basados en los Rodríguez Juárez, y a su vez éstos en la fuerza de

¹¹⁹ Recuérdese que siempre estoy refiriéndome, en exclusiva, a la pintura de artífices cultos. Si sus lienzos fueron retomados por manos menos peritas o inspiraron a otros que no tenían las herramientas teóricas para usar estas características de manera consciente, el resultado por fuerza fue distinto.

su taller que se remontaba hasta el propio Luis Juárez, aceleraron quizá el ritmo con las teorías pictórica como la de Le Brun, o la de Francesco Lana, que se verá a continuación, pero no dejaron de pertenecer a ellas y enriquecerse de su experiencia.

Además creo que a estas soluciones plásticas se les sumaron otras que tenían que ver con otros textos teóricos, en ocasiones muy difíciles de ser estudiados por su falta de concreción plástica. Merece especial atención, por ello y por la cercanía que tuvo con Ibarra y probablemente con su academia, el texto de *El Arte Maestra*, cuya aplicación en la pintura novohispana, en mi opinión, también puede ser de alguna manera analizada, como se verá a continuación.

IV. 4. *El Arte Maestra: la concreción plástica de una teoría adaptada a la tradición y el cambio*¹²⁰

Como se señaló en el capítulo precedente, la relevancia del manuscrito novohispano titulado *El Arte Maestra. Discurso sobre la Pintura. Muestra el modo de perfeccionarla con varias invenciones y reglas practicas pertenecientes a esta materia*,¹²¹ deviene, en primera instancia, de que su existencia, es decir, la existencia de la traducción de un tratado italiano, aunque inconclusa, hace patente e incuestionable que a mediados del siglo XVIII y probablemente en el seno de la comunidad académica, se discutía y adaptaba la teoría pictórica a los intereses plásticos locales. Hasta antes del estudio de este manuscrito sólo podía especularse si en la Nueva España y en particular en la academia de mediados del XVIII existía en verdad un interés teórico, o si los pintores al fundar su academia sólo intentaron formalizar la sociedad como medio para alcanzar un prestigio social (que no se

¹²⁰ Esta reflexión fue presentada por primera vez en el IV Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, celebrado en Ouro Preto, Brasil, en noviembre de 2006 en una versión más corta.

¹²¹ El manuscrito se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México en: *Borradores de Cayetano Cabrera y Quintero*, manuscrito 29, ff. 265r.-273v. El documento fue descrito por primera vez por Claudia Parodi en Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, estudio introductorio de Claudia Parodi, México: UNAM/ Dirección General de Publicaciones, 1976, p. LXXVI, como parte de su catálogo de los textos contenidos en los volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional bajo el título común de *Borradores de Cabrera*. Esta autora no valoró su importancia para la historia del arte virreinal, pues su objetivo era el estudio literario de la obra de Cayetano Cabrera. Ver también: Myrna Soto. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: UNAM / IIB, 2005; y *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006.

relacionaba con la renovación plástica del momento).¹²² A partir del conocimiento de la traducción se hace necesario, en efecto, analizarla a partir de su posible aplicación práctica, objetivo de este capítulo, para así relacionar la teoría con la plástica del grupo académico.

La *Conferencia* de Le Brun y la traducción de *El Arte Maestra* son textos teóricos que, en mi opinión, deben ser analizados con relación a la aplicación de sus teorías en la pintura novohispana. Sin embargo, el tipo de análisis que requieren, así como los resultados que pueden obtenerse de él, serán necesariamente muy distintos. Acerca de la de la *Conferencia* de Le Brun, se tienen pocos asideros para su valoración y estudio: algunas versiones impresas del texto se encuentran resguardadas todavía hoy en bibliotecas con fondos antiguos; así como se cuenta con evidencias plásticas inferenciales de la aplicación, o del interés que hubo en el medio por el mismo. Sin embargo, hasta ahora no ha llegado ninguna noticia escrita que discurra acerca de los libros, ni de que los artífices novohispanos los tuvieran en sus bibliotecas. Así, debe tenerse sumo cuidado al realizar la relación entre la teoría del francés y la obra pictórica, y tomar en cuenta que se necesitará ir afianzando la relación entre el texto y las piezas.

Por su parte la traducción de *El Arte Maestra* simplifica muchísimo el análisis de la puesta en práctica de su contenido teórico. Como un documento además en proceso de adaptación, evidente por su estado de inacabado, es una clara muestra de una reflexión tanto teórica, como plástica. Aquellas partes traducidas al pie de la letra pueden interpretarse como muy interesantes a los pintores, o bien asumidas y evidentes para ellos, en tanto las secciones suprimidas como poco operantes en su presupuesto plástico en ese momento de renovación. Por último, las partes adaptadas son indicativas de un proceso plástico concreto que debió ser discutido por los traductores en el momento del traslado del texto italiano al castellano.

El manuscrito de *El Arte Maestra* se encuentra dentro de un volumen misceláneo resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, y no presenta el

¹²² Véase, por ejemplo: Xavier Moyssén. "La primera academia de pintura", *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIIE, Núm. 34, 1964, pp. 15-29; Xavier Moyssén. "La pintura del siglo XVIII", *El arte mexicano*, México: Salvat, 1986, [1982], pp. 1063-1081; Clara Bargellini. "La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII", *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México: INAH, 1998, (Colección Biblioteca del INAH), pp. 87-98; Paula Mues Orts. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 2008.

nombre de su autor.¹²³ La caligrafía del siglo XVIII es muy clara, en ocasiones menuda y con escasa tinta, y el texto presenta pocas correcciones, como si se tratase de una versión en limpio de un original de trabajo.¹²⁴

Tanto el título como los subtítulos, están tomados íntegramente del impreso italiano. Respecto a él, la traducción de las dos primeras partes —“Preceptos pertenecientes a la invencion” y “Preseptos que pertenecen al disegño”— parecen estar casi terminadas. La tercera parte —“Preseptos pertenecientes al Colorido”—, quizá dejó inconclusa la redacción del último párrafo, en tanto que la última sección —“De varias maneras de pintar, y dibuxar con algunas invenciones pertenecientes a esto”— consiste tan sólo en notas fragmentarias, mayormente de técnicas y nombres de artífices, lo que contrasta con la redacción pulida de las otras partes del texto.

En mi opinión, el manuscrito de la Biblioteca Nacional que hoy se estudia, es una copia en limpio de una traducción inconclusa. Al realizarse el cotejo entre el texto italiano y el novohispano, es fácil advertir que los traductores suprimieron algunos párrafos por entero,¹²⁵ mientras que de otros conservaron algunas ideas o frases sin pulir su redacción.¹²⁶ En otras ocasiones tomaron sólo lo más indispensable del texto italiano, mas no llegaron a formar frases coherentes.¹²⁷

El texto de Lana está escrito en primera persona y como si desde su experiencia de pintor (aunque aficionado) hablara a otros pintores. Ofrece consejos para mejorar en su arte desde el conocimiento disciplinar teórico-práctico; su estructura, en consecuencia,

¹²³ *El Arte Maestra. Discurso sobre la Pintura. Muestra el modo de perficcionarla con varias invenciones y reglas practicas pertenecientes a esta materia*, Biblioteca Nacional de México, manuscrito 29, ff. 265r.-273v. En adelante se citará como *El Arte Maestra* y se respetará la ortografía del original. Cuando se cite el tratado italiano se hará sólo como Lana.

¹²⁴ En la edición de Soto ya citada, está reproducido el facsimilar del manuscrito.

¹²⁵ Es el caso, por ejemplo, de una parte dedicada a Alberto Durero que los traductores novohispanos simplemente se saltaron. *El Arte Maestra*, f.268r., § 26; Lana, pp. 144-145

¹²⁶ El manuscrito termina la sección dedicada al color de la siguiente manera: “Final mente despues de empezado el lienzo queriendo proseguir lo azeitaras cociendo un poco de azeite, de linasa hechando a 1. libra deel 2 onzas de litargirio, y despues de bien cosido al fuego es bueno para azeitar”. *El Arte Maestra*, f. 272v., § 48. El texto de Lana (p. 158) explica claramente el procedimiento para formular un compuesto que puede aplicarse sobre el lienzo para permitir el trabajo con el pincel sobre capas ya secas de pigmento, lo que no se comprende bien en el manuscrito.

¹²⁷ “Delo Mosaico obra de pequeñas piedresillas en Roma, en la ig.[lesia] de S. Marcos de Venesia. [tachado ilegible] S. Miguel en S. Pedro dibujo del Cavallero Jusepe de A[r]pino, maravillosa y moderna”. *El Arte Maestra*, f.273r., § 52. Lana explica con detalle la técnica del mosaico, remitiéndose incluso a la antigüedad de los de San Marcos de Venecia y contrastándolos con las nuevas formas de creación con ellas, ejemplificadas por el artista citado. Lana, p. 164.

es programática, clara y didáctica. Su autor da por descontado que el lector es un artífice que ha sobrepasado los rudimentos de su práctica, como la preparación de los colores o aglutinantes, pero sí se dirige a los principiantes en lo que toca al dibujo,¹²⁸ o informa de ciertas técnicas, como el grabado sobre mármol.¹²⁹ El estatuto de la pintura tampoco es abordado, pero queda claro que se considera arte erudita y digna, basada en un conocimiento especializado.

El carácter en esencia didáctico del tratado italiano y que probablemente fue tomado en cuenta para elegirlo como material de traducción, hace muy posible que fuera utilizado en el entorno académico de Ibarra, y por lo tanto en el seno de la práctica artística de la capital que por entonces acometía la renovación plástica comenzada unos años antes, señalada varias veces en este trabajo. La mención de la ruptura con la tradición pictórica novohispana referente a la aplicación del color en los lienzos, párrafo que contradice el sentido del texto italiano,¹³⁰ hace patente esta concreción plástica, y cómo fue importante reflejar los intereses particulares del grupo traductor, en la obra escrita.

Si la interpretación de que el manuscrito reflejó las discusiones académicas dadas en torno a José de Ibarra es correcta, la difusión de la teoría que propugnaba debió de ser significativa. Por lo menos treinta y ocho pintores pertenecieron a la sociedad entre 1754 y 1755, según el conteo que se saca de los documentos notariales, entre los cuales están los más reconocidos de la generación de Ibarra y otros más jóvenes, algunos de los que se tienen escasas noticias. El número parece significativo ya que prácticamente todos los pintores del momento conocidos por sus obras firmadas, quizá a excepción de José de Páez, formaron parte de la institución, y son sobrepasados por mucho en número por otros artífices de los que sólo conocemos sus nombres por documentos.¹³¹ Esto implicaría que los artistas más importantes estuvieron al tanto de la academia y sus discusiones

¹²⁸ Por ejemplo, al recomendar como procedimiento que se hagan esculturas en barro para luego dibujarlas, dice: "Este copiar de la estatua es agradabilísimo no solo a los principiantes, sino a aquellos que llegaron ya a la cumbre...". *El Arte Maestra*, f. 267v., § 15; Lana, p. 142.

¹²⁹ *El Arte Maestra*, f. 273r., § 54-55; Lana, pp. 164-165.

¹³⁰ En este capítulo me referiré a la transcripción del documento hecha por mí en la obra antes citada, y utilizaré la numeración de los párrafos para identificar pasajes concretos del manuscrito. *El Arte Maestra*, f. 270v., § 37.

¹³¹ La ausencia de Páez en la firma de estos documentos no es de fácil explicación, pues otros artistas de su generación sí los firmaron. No necesariamente remite a una cuestión de separación con el grupo, pues plásticamente parece corresponder a la tendencia de sus coetáneos. Tampoco los firmaron José de Arnáez, discípulo de Cabrera, ni Andrés de Islas (quizá demasiado jóvenes entonces u oficiales aún).

teóricas como lo traducción del tratado, y que seguramente sus oficiales y discípulos en buena medida también.

Para comprender la aplicación de la teoría contenida en *El Arte Maestra*, es importante recordar que Francesco Lana defendió la unión de la experiencia y la teoría en la ciencia, utilizando la metáfora de una escalera que sube y baja, del experimento práctico al axioma y al principio especulativo, y de vuelta a las experiencias y nuevas invenciones en todas las artes,¹³² pues la relación que él estableció entre teoría y práctica, es mucho más estrecha que la propuesta por los tratadistas españoles mencionados al principio del capítulo. Fue esto debido a que el arte de la pintura le parecía a Lana un ejemplo excelente de este proceso de unión entre teórica y práctica, que le dedicó en su mencionado *Prodrómo* esta notable sección inspirada sobre todo en Leon Battista Alberti y Vitruvio, así como en sus propias experiencias.

Respecto a cómo fue realizada la traducción del manuscrito, también cabe recordar aquí que los caminos principales fueron tres. En los casos en que las palabras italianas referentes a cuestiones técnicas tenían un traslado al castellano evidente y éste concordaba con lo que los traductores conocían, se trasladaron de manera literal. En aquellos en que la traducción literal no se correspondía con el sentido de la teoría pictórica conocida por ellos, fueron sustituidos por términos que les eran comunes y pueden encontrarse en la tradadística hispánica; y por último, en los casos en que ninguna de las soluciones pareció correcta, se inventaron términos. Los dos últimos casos son más significativos del tono que debió tener la discusión artística en el momento de la traducción, por lo que vale la pena ejemplificarlos una vez más.¹³³

Al hablar de las superficies de luz, en italiano “*ricetti*”, o compartimientos, los traductores usaron “plazas de luz”, como nombraban Francisco Pacheco o Antonio Palomino a zonas iluminadas dentro de una pintura.¹³⁴ Quizá si se hubiera traducido la palabra italiana a “compartimientos”, no hubiera quedado claro el concepto a los pintores

¹³² Francesco Lana, *Prodrómo overo saggio di alcune inventioni nuove premesso all'Arte Maestra. Opera che prepara il P. Francesco Lana Bresciano della Compagnia di Giesu. Per mostrare il piu reconditi principii della Naturale Filosofia, riconosciuti con accurata Teorica delle piu segnalate inventioni, ed isperienze fin'hora ritrouate da gli scrittori di questa materia e altre noue dell'autore medesimo. Dedicato alla Sacra Maestra Cesarea del Imperatore Leopoldo I*, Brescia, Imprenta de los Rizzardi, MDCLXX, p. 11. En adelante citado sólo como Lana.

¹³³ *El Arte Maestra: traducción novohispana...*, *op. cit.*, pp. 45-69.

¹³⁴ *El Arte Maestra*, f. 270r, § 36. Véase, por ejemplo: Francisco Pacheco, *El arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 405; Antonio Palomino. *El museo pictórico...*, *op. cit.*, Práctica, lib. III, capítulo III.

novohispanos, que más que una distribución precisa o división, comprendían la idea como una zona pictórica que dependía de un efecto óptico. De cualquier manera, “plaza de luz” era una manera tradicional de referirse a un problema de iluminación que los pintores debieron discutir comúnmente, pues en la pintura del siglo XVIII se buscó crear efectos de volumen que dependían de las gradaciones lumínicas.

Las adecuaciones de lenguaje más interesantes, en tanto que no traducciones tradicionales, son las que hicieron para designar los tres modos de pintar al óleo que menciona Lana. Utilizando ejemplos de artistas específicos, el jesuita italiano habló de las pinceladas como *Unendo*, *tratteggiando* y *a botte*, que literalmente serían “uniendo”, “trazando” y “a golpe”.¹³⁵ El primer término, ejemplificado con la obra de Leonardo, Correggio y Rafael, y por ello referente a los esfumados, no presentó demasiados conflictos y quedó como “uniendo”, pero también se le agregó la palabra “induciendo”.¹³⁶ La pincelada aquí se daba por adición y mezclando muy bien las pinceladas, aplicadas con un pincel y unidas con otro que estuviera limpio, por lo que su apariencia es plana y produce un cambio nada violento de tonalidad. La palabra uniendo era la traducción literal, pero al añadir en la traducción el acto de inducir para definir esta primera manera de pintar, quizá se atendía al efecto que se lograba con esas pinceladas, que era el de provocar un cambio sutil y delicado, como convenciendo al color de cambiar sin dar aspectos radicales o rudos, “sin molestar” según Lana.¹³⁷

Los otros términos resultaron más problemáticos. Lana explica que pintar *tratteggiando* implica dar pinceladas lineales que a la distancia parecen unirse, mientras la tercera manera, pintar *a botte*, requiere de fuertes pinceladas o golpes. La palabra “trazando”, traducción literal de *tratteggiando*, no parece haberles convencido para

¹³⁵ Todas las referencias están en el mismo párrafo del manuscrito novohispano, mientras que Lana se explaya incluso un par de hojas para explicar estos modos. Recuérdese, además, que esta parte está inacabada, por lo que las largas explicaciones de Lana fueron apenas resumidas en unas líneas. *El Arte Maestra*, f. 273r, § 50; Lana, pp. 160 y ss.

¹³⁶ La palabra esfumado no se usó en la traducción de *El Arte Maestra*, pues no se llegaron a explicar los términos a los que se refería Lana es esas partes. Sin embargo, esfumado había sido explicado por Antonio Palomino en su índice de términos como perteneciente más bien al dibujo que a la pincelada, lo que quizá resultaba un poco problemático a la hora de pensar en los términos acostumbrados. Para el pintor cordobés, Esfumado era “Dibujo a lápiz, o carbón, no plumeado, sino estregado, o gastado”, mientras que para Lana era un procedimiento por el cual se aplicaba color con un pincel y con otros limpio se unían las pinceladas de distintas tonalidades. “Índice de los términos privativos del arte de la pintura, y sus definiciones”, en Palomino, *op. cit.*, vol. III, p. 566; y Lana, pp. 160-161.

¹³⁷ En el *Diccionario de Autoridades*, inducir se refiere al convencimiento de cambiar de una manera a otra, al buscar un efecto diferente.

referirse al segundo modo, típico de Miguel Ángel, Pierino del Vaga y Guido Reni, por lo que utilizaron “golpeando”,¹³⁸ que es la traducción literal del tercer modo de pintar, *a botte*. Por lo tanto, utilizar la traducción literal de la tercera manera de pintar para referirse a la segunda, los llevó a buscar un nuevo término para pintar *a botte*, último modo que al final se trasladó como “pintar a pinceladas”. Al utilizar “golpeando”, los tratadistas novohispanos quizá pensaban en la definición de Palomino para “golpear”: “...lo que está ejecutado con pinceladas sueltas, y gran magisterio, y libertad”.¹³⁹ “Pintar a pinceladas” modo identificado con Tiziano, Veronese y Tintoretto, no parece derivarse de algún tratado, pero sin duda caracteriza la operación del pincel con arreglo al tercer procedimiento.

Resulta muy interesante que Francesco Lana ubicara a Correggio dentro del primer modo de pintar, no obstante tuviera fama de trabajar con gran soltura, pues también era conocido por su labor en la utilización del *sfumato*, lo que debió pesar más en su juicio. Antonio Correggio o Antonio Allegri (1495-1531), también realizó obras importantes de perspectivas arquitectónicas,¹⁴⁰ dato que quizá cobre relevancia si se le relaciona con José de Ibarra. Si me detengo a reflexionar al respecto, es porque el pintor de Nueva Galicia fue comparado con Correggio por el ex jesuita Juan Luis Maneiro, lo que en términos plásticos puede atribuirse a varias causas que merecen una meditación mayor, pues si Ibarra fue uno de los traductores de *El Arte Maestra* se ubicó a sí mismo como un pintor más bien ligado a una pincelada suelta del tipo de las dos últimas a las que se refiere Lana.¹⁴¹ Pudiera ser que Maneiro recurriera simplemente a un nombre famoso italiano para realzar el nombre de Ibarra, pero dado que la obra de Maneiro se

¹³⁸ “Golpeando” es la única palabra de todo el manuscrito que está subrayada, quizá para resaltarla de manera especial.

¹³⁹ “Índice de los términos privativos del arte de la pintura, y sus definiciones”, en Palomino, *op. cit.*, vol. III, p. 666.

¹⁴⁰ John Rigby Hale (ed.), *The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance*, Londres: Thames and Hudson, 1997, p. 100.

¹⁴¹ Juan Luis Maneiro comparó a José de Ibarra con este pintor italiano al hablar de cómo su correligionario Agustín Pablo Castro fue educado por su padre mediante imágenes del pintor: “Su padre fue muy activo y diligente [...] especialmente en esta parte de la educación de sus hijos. Porque siendo un hombre rico en bienes de fortuna y muy culto en las letras, hizo que le pintaran y colocaran por toda su casa, [...] unos grandes cuadros que presentaran ante los ojos tan clara como magníficamente, toda la historia contenida en los Sagrados Libros, desde el Génesis hasta el Apocalipsis; [...] Y para estas obras, ciertamente de inmenso costo, utilizó el famosísimo pincel de Ibarra, que era entonces en México lo que en otro tiempo Correggio en Italia [...] Así siempre, en cualquier situación de la vida, Francisco Castro educaba a sus pequeños hijos en aquella como escuela de historia sagrada en pintura...”. Manuel Fabri y Juan Luis Maneiro, *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, México: UNAM, 1989, pp. 52-53. Esta denominación fue difundida más tarde por Beristáin de Souza.

realizó en Italia, en una zona cerca a la ciudad natal del artista italiano, también cabe la posibilidad de que realmente el autor se acordara del pintor novohispano al ver obras del de Correggio. El sfumado del artífice lo hizo conseguir dar volumen a sus figuras, efecto sin duda buscado por Ibarra, así como hacer suaves sus fondos paisajísticos. [Figuras 167, 168 y 169]

Existe otra posibilidad de comparación con la obra de Correggio e Ibarra. El artista renacentista realizó grandes obras de perspectiva, varias de ellas en la ciudad de Parma, cercana a la Bolonia del exilio de Maneiro. Quizá el jesuita, nacido en 1744, todavía recordaba las pinturas de Ibarra en las testeras del Salón General de San Ildefonso, realizadas por el pintor novohispano en 1740, que José Bernardo Couto describió de la siguiente manera:

El uno, que es el [lienzo] que queda a la derecha como entramos, ofrece una especie de alegoría no muy feliz a la verdad, en que se registran el Padre Eterno en la parte superior, San José con el Niño en medio, y abajo los dos santos mártires Josaphat Arzobispo y Juan Nepomuceno ya muertos. El de la izquierda, que a mi juicio le saca mucha ventaja, es de perspectiva: bajo la cúpula se levanta un templete, dentro del cual San Luis Gonzaga adora arrodillado a la Virgen que aparece con el Niño entre nubes; en los remates superiores están a los lados San Ildefonso y Santa Catarina; por último, en dos columnas de delante se ven las estatuas de Santo Tomás de Aquino y un santo obispo que acaso será San Agustín. Las figuras son buenas, la perspectiva está formada con arte, y la obra toda en su conjunto, aunque pertenece a un género que los peritos reputan algo extravagante (no obstante haberlo usado maestros como el padre Pozzo), hace efecto.¹⁴²

La referencia al tratadista jesuita Andrea Pozzo, era obligada, pero no anula que el sacerdote novohispano, al ver las obras de Correggio, recordara las de Ibarra.

Esta referencia a Ibarra como Correggio americano, en palabras ya de Beristaín, también se enmarca en el análisis de la traducción del tratado *El Arte Maestra*, pues refiere a la tradición e influencia italiana en la Nueva España, que será uno de los fundamentos, tanto teóricos como plásticos, de la concepción artística de mediados del siglo XVIII.

Para aquilatar el valor de la reflexión práctica en la traducción de Lana, debe tenerse en mente, como se señaló, el único párrafo añadido por completo en la traducción novohispana y que hace referencia a la tradición local. Al cambiar por completo el sentido de traslado de un idioma a otro, e incluso ir contra la teoría de Lana, esta incorporación se

¹⁴² Couto, *op. cit.*, p. 106.

vuelve una referencia fundamental para comprender el grado en que los artistas estaban asumiendo plásticamente las ideas expresadas en el manuscrito.¹⁴³ Donde Lana reflexiona de manera amplia acerca del uso de los colores, recomendando mezclar a la perfección los pigmentos en la paleta para luego aplicarlos al lienzo, el manuscrito sólo señala:

Algunos hacen sobre la paleta varias templas acomodadas a el uso que ha de tener de ellas: en estos nuestros Reinos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juárez [Figura 170], el Villalpando [Figura 171], y Aguilera [Figura 172] famosísimos en sus pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroico esta cansada timidez, introduciendo las mezclas de los colores de los pinceles al lienzo.¹⁴⁴

De esta importante variación hablaré otra vez cuando analice la sección del color, no sin antes insistir en que se refiere a la descripción de una práctica artística que a los traductores les pareció de vital importancia y de la que el artífice traductor que asumió la voz en primera persona, en mi opinión José de Ibarra, se sentía heredero.

Habría que buscar, para cotejar los términos artísticos utilizados en la traducción y su posible vigencia en las discusiones de la época, las maneras en las que los artífices, patronos o receptores de las imágenes las describen en documentos de otras naturalezas.

Por lo pronto, para conservar su idea programática y didáctica, siguiendo el orden del discurso de la traducción del tratado, intentaré ligar su propuesta teórica con la puesta en práctica de las ideas, tanto en los artistas novohispanos citados en el manuscrito, como en los herederos de la tradición a la que se refieren y que probablemente conocieron su contenido en la academia. *El Arte Maestra* se divide en las cuatro partes se

¹⁴³ No hay que olvidar que este párrafo del manuscrito mexicano sustituye y contradice el sentido de un largo pasaje del tratado del padre Lana dedicado a describir la forma en que preparaba en la paleta las diferentes mezclas de colores que usaba para pintar. Lana reflexionó acerca del uso de los colores, sus afectos, el negro y el blanco, este último particularmente difícil de mezclar, por lo que señala que "...conforme sean mayores o menores las luces agregaremos más o menos albayalde, en que la práctica será maestra con que cada quien aprenderá a mezclar los colores, y dominará su dificultad...". En los dos largos párrafos posteriores Lana continúa explicando cómo en su paleta (*tavola*) y utilizando un cuchillo, ponía un poco de color puro de albayalde, otro de negro de hueso y otro de "tierra de sombras" (gris), para realizar ahí las mezclas o templas de los otros colores. De esta manera, dice Lana, él realizaba tres medias tintas con cinabrio para las carnaciones, y tres medias tintas con grises y negros para las sombras, así como una combinación de ultramarino y albayalde que podía agregar fácilmente en los rostros. A estas preparaciones, que debían estar a la mano, se podía agregar cualquiera otra tinta que necesitara la mezcla con el blanco o el negro. En resumen, Lana recomienda siempre mezclar los colores en la paleta antes de ponerlos en el lienzo. Lana, pp. 151-152.

¹⁴⁴ *El Arte Maestra*, f. 270v, § 37.

señaladas anteriormente: la invención, el dibujo, el color y las técnicas. En mi opinión no puede señalarse una prelación de la traducción a los cambios pictóricos analizados aquí, sino, más bien, pareciera que el tratado de Lana coincidía en muchos puntos con la renovación plástica que los pintores ya abrazaban y de la que participaban abiertamente, por lo que es probable que les diera un fundamento teórico y que, además, impulsara el uso de soluciones plásticas que estaban a prueba, sancionado su práctica como adecuada.

IV. 4.1. Cuatro capítulos, abundantes coincidencias plásticas

En su primera parte, el tratado italiano, y por ende su traducción, hablan de la necesidad de determinar el tipo de obra a pintarse, es decir, el tipo de historia que se quiere contar o aquello que se representará. Este asunto es de primordial importancia, ya que la idea fue la base del decoro, la *dispositio elocuentia*, es decir, crear la disposición acorde a lo que se quiere decir. Sólo así, dice, se pueden disponer los personajes de manera coherente al tema, el lugar que ocuparán en la composición, las circunstancias en las que se encuentran, y con ello los afectos que sufrirán las figuras. El precepto teórico estaba encaminado a que se creara un marco adecuado para la historia a contar con la pintura, lográndose una composición de tiempo y lugar.

Cuando Leon Battista Alberti hablaba del decoro, este era el sentido primordial que le daba, sin embargo, con el paso del tiempo y los embates del protestantismo, el término fue modificándose hasta adecuarse más a su sentido religioso, que unía el mensaje devoto, con la forma tradicional de pintarlo, así como el uso que se le daría a la obra. La figura del pintor erudito, cristiano o docto, se volvió fundamental, pues éste era aquel que conocía las razones por las cuales debía pintar un pasaje con la apariencia en que lo hacía, adecuado para el tipo de público que lo vería, y claro para transmitir el mensaje religioso. De forma curiosa, el padre Lana habló pocas veces en su texto del decoro en función del mensaje devoto, asunto que quizá llamó la atención de los artífices novohispanos, acostumbrados a la tratadística española, y que seguramente estaban más versados en el concepto de decoro piadoso.

En su Arte Maestra, Lana incluso recomendó que se “fabulizaran” las pinturas que representaban conceptos, es decir las alegorías, para que su mensaje fuera más efectivo. Para ello recomienda que “...se junte lo verosímil a lo natural, unidos a lo maravilloso: de

los cual nacerá el deleite en la Pintura...”.¹⁴⁵ Hay que recalcar que para el sacerdote italiano la idea de que una pintura causara deleite y que eso fuera importante, coincidía, nuevamente, con una idea recientemente introducida en los círculos artísticos locales.

El pintor conocedor, es decir, erudito, podía determinar la mejor manera de contar una historia, para lo que tenía que conocerla, así como sus implicaciones afectivas. De ahí se podían determinar el número de figuras, y la posición de los cuerpos, de manera como se hacía en el teatro. Lana seguirá de cerca las recomendaciones de Alberti respecto a las maneras de componer siguiendo su teoría de los afectos, en la cual todas las figuras debían guardar una unidad temática de tiempo y acción, y que se podía lograr plasmando en cada figura los “afectos” que la motivaban, es decir, siguiendo el decoro. Para lograrlo recomendaba valerse por ejemplo de los “semblantes”, estudiando cada uno del natural.¹⁴⁶ Esta idea sin duda se reforzaba con la propuesta de Charles Le Brun (o viceversa), por lo que uno y otro tratados teóricos coinciden en que debía lograrse un mismo efecto. Como señalé anteriormente, la pintura novohispana de mediados del XVIII supuso un cambio en la expresividad, que se hizo más contundente y adecuada a la historia en parte por el empleo de la teoría de las pasiones.

Lana recomendaba, así mismo, que se figuraran los complementos de arquitectura, paisaje y adornos necesarios para la narración adecuada de cada historia, como harían los poetas, incluyendo las vestimentas adecuadas de los personajes. Una vez más la idea de decoro se ponía en juego en este punto. Aunque el autor insiste en que es importante la variedad en las figuras y adornos, también en que el pintor debe ser sabio para no incluir en sus obras elementos que no fueran adecuados. Recomienda para ello el uso de comparaciones y proporciones pertinentes. Para ejemplificar estos aspectos, Lana utiliza el siguiente ejemplo. Para pintar “...no sólo se ha de mirar a la naturaleza de las costumbres, y afectos, sino también a las acciones en cuanto se refieren a la historia que se representa: y de aquí sería defecto el que uno estuviera dormido al pie de un árbol, habiendo junto de él otros acometimientos de caza...”.¹⁴⁷

Como ejemplo de la aplicación en la Nueva España de estas ideas, pueden citarse una vez más las representaciones del *Apocalipsis*, que también fueron comentadas en la

¹⁴⁵ *El Arte Maestra*, f. 265r., § 1.

¹⁴⁶ Lana recomienda que se varíen los rostros de los personajes sacándose del natural, para que no se repitan las mismas caras varias veces en la pintura.

¹⁴⁷ *El Arte Maestra*, f. 266 v., § 9.

aplicación de la teoría de Le Brun. En las obras anteriores al empleo de estas teorías como pueden ser las de Correa o Villalpando, la batalla se produce siguiendo los textos bíblicos, pero sin existir una concordancia en los afectos de sus personajes y la acción que realizan. [Figuras 173 y 174] En algunas obras de la segunda mitad del siglo XVIII, además de variar las figuras de san Miguel y su ejército de arcángeles y dotarlos de mayor expresividad de lucha y enfado ante la acción del monstruo de siete cabezas, como hicieron Miguel Cabrera, y (con menos potencia) Andrés López, [Figuras 175 y 176] también se encuentran obras en las que los angelitos que acompañan a la Virgen apocalíptica, y hasta Inmaculada, reaccionan ante la bestia golpeándola. [Figuras 177 y 178] Ese es el caso de una obra de José de Ibarra en la Profesa, en que particularmente dos de los ángeles del grupo de seres alados al derredor de la Mujer apocalíptica muestran rasgos de tensión, producidos por los golpes que le propinan al demonio a los pies de la Virgen y en concordancia con los movimientos que realizan, incluso con sus puños cerrados.

En general, al producirse estos cambios en los rostros, también se atendió a una mayor coherencia expresiva con el resto del cuerpo, por lo que los músculos y posiciones también buscaron una adecuación a su acción. Así, hay un mayor cuidado en la representación de la posición de los personajes, por ejemplo, la manera en la que Miguel ase su espada de fuego y toma vuelo para asestarla en el dragón, apoyando la pierna contraria con fuerza. [Figuras 174 y 175]. Este mayor naturalismo sería logrado gradualmente por los pintores, y seguramente impulsado tanto por la idea de los afectos, como por otras fuentes de la teoría pictórica. La cuestión de los afectos sería tan sólo una parte de dicha teoría pictórica que buscaba una mayor coherencia con la naturaleza y para ello se valía de múltiples herramientas visuales y narrativas, entre ellas la demostración y adecuación de la expresividad a un tiempo y acción determinados. Por ello adelante *El Arte Maestra* insistirá en el naturalismo, el dibujo, el decoro etc.

Como ejemplo de esta unidad de tiempo, acción y afectos, podría señalarse la *Resurrección de la hija de Jairo*, de José de Ibarra, que se estudió en la aplicación de la teoría de Le Brun. [Figura 11] En la pequeña pintura de lámina, todos los personajes están reaccionando ante el milagro realizado por Jesús, quien tras llamar a la muchacha, logra que cobre vida de nuevo. Como dije antes, las pasiones en los rostros se adecuan a la narración bíblica, como también el espacio en donde se desarrolla la escena. Al exterior están aquellos que huyen asustados, mientras que en el interior Jesús está acompañado

por sus discípulos y los padres de la chica y quizá su hermano pequeño. Todos los menajes de casa están presentes, cerca de la cama de la enferma una mesilla con medicinas, mientras ella se postra en su lecho sobre sus almohadones, vestida con una camisola solamente. La concordancia entre los elementos, produce que la obra guarde perfecto decoro.

En general en la pintura del siglo XVIII cercana a la academia de Ibarra, los pintores tuvieron cuidado en la representación del tiempo y la acción en la pintura, además enfatizada por la gestualidad enriquecida a partir de la teoría de Le Brun. Con ello consiguieron una coherencia narrativa importante, que se constituyó como una de las propuestas de la renovación plástica que encausaron.

La segunda parte de *El Arte Maestra*, trata el dibujo. Lana propone: “Después de la Invención [...] antes de poner mano a los colores, conviene hacer un diseño[,] de por si este se hace de ordinario de la lápiz, o con la pluma en pequeño; sirve de ordenar, ô proporcionar las figuras y partes de lo que se intenta obrar...”. [Figura 179] Aunque los dibujos novohispanos sean muy escasos, éste de Ibarra a pluma y tinta, pareciera también ser un ejemplo paradigmático de la recomendación del padre Lana, pues la soltura de mano y la disposición de las luces cumplen el objetivo señalado por el jesuita. [Figura 180] Nótese cómo las diferencias que presenta con el grabado de Baltasar Troncoso, permiten vislumbrar una composición ya bastante terminada pero aún no decidida en su totalidad, si se toman en cuenta los cambios en los cuerpos muertos y otras partes del dibujo, como se señaló anteriormente. En la parte media del dibujo, se genera una tensión al disponerse las figuras en una especie de rombo, que se pierde al reordenarse a los personajes por planos, enfatizando las líneas horizontales y con ello la presencia en el empíreo de la Virgen como escudo. La misma cartela contiene modificaciones importantes, abultándose mucho en la versión final. Quizá algunos de estos cambios tuvieran su origen en el destino de la imagen, es decir, el grabado, que se expresa en valores lineales diferentes.

Es cierto que se tienen algunas noticias de dibujos previos entregados por otras artífices para su aprobación, como por ejemplo el que Cristóbal de Villalpando mostró para realizar las obras de la sacristía de la Catedral Metropolitana, o Juan Rodríguez Juárez para sus pinturas del Retablo de los Reyes, pero parece muy significativo que se conserve el de Ibarra, entregado a Cayetano Cabrera, en uno de los volúmenes hermanos de aquél en que también se preservó el manuscrito de *El Arte Maestra*. Quizá la

sugerencia de realizar el diseño previo influyó para que Cayetano Cabrera, participe de la traducción, conservara el pequeño dibujo.

En la misma sección Lana parece poner en duda la tradición que valoraba más el idealismo que el naturalismo, resultando en una actitud ambigua que en mi opinión privó también en la Nueva España: “quisiera yo, que los Pintores imiten a la Naturaleza, aunque no acabo de conocer en que está el que sean más hermosas las [figuras] que copia la buena fantasía, que las que el natural ofrece; [...] De manera que más bella será la pintura que se tomare del natural; pero es de menor estimación que la Ideal”.¹⁴⁸ Tengo para mí que pese a que los pintores novohispanos siguieron plasmando sus figuras con un gran idealismo, fueron, por un lado, acercándose más al modelo natural, esto es, a un estudio anatómico correcto de los cuerpos, y por otro, permitiéndose más libertad en la creación de los personajes secundarios en sus escenas religiosas o escenas profanas.

Compárese, por ejemplo, dos obras de la misma temática, el nacimiento de la Virgen. El naturalismo de Ibarra, casi costumbrista, contrasta con un mayor idealismo de la obra de Correa, que si bien pinta detalles cotidianos, no caracteriza aún a sus figuras totalmente como individuos, ni transmite enteramente los sentimientos de amor y sosiego alegre por el nacimiento de la Niña. [Figuras 181 y 182]

Ibarra y sus colegas tendieron a mezclar las observaciones tomadas del natural con modelos estampados, y por lo general sus figuras principales, en particular de personajes religiosos, siguieron mostrando un carácter más ideal que natural en sus rasgos faciales. Sin embargo, el naturalismo y la utilización de modelos, en mi opinión, puede también notarse en la manera de plasmar los cuerpos y su volumen. No importa si la figura está tomada de un grabado, en las manos de los pintores académicos, se ha asumido ya la profundidad y el volumen que proporciona el cuerpo, asunto que se aprende por la copia de esculturas o modelo al natural. Por supuesto en las obras de carácter profano, el naturalismo podría ser mucho más acusado también, destacando en ellas las pinturas de castas.

Para ejemplificar estas ideas, remitiré sólo a algunas figuras. En la pintura comentada, en que José de Ibarra representó un calvario con el Cristo de Santa Teresa, llama la atención el naturalismo con que fue representada la Magdalena. [Figura 141] Sin dejar de ver a Cristo, llora a sus pies, por lo que su cara se arruga en el seño. La boca

¹⁴⁸ *El Arte Maestra*, f. 267r, § 13, Lana, p. 141.

está entre abierta y pueden verse sus dientes. Pero un detalle destaca de los demás: sus orejas están perforadas pero no cuelga de ellas ningún pendiente, lo que seguramente remitía a su renuncia a la vanidad. Este detalle, además de insinuar el cambio de vida de la santa de una mundana a una abandonada a lo importante, muestra que el pintor era capaz de usar detalles totalmente cotidianos para desatar la imaginación.¹⁴⁹

En las pinturas de castas que no repiten modelos establecidos previamente, es común ver rostros de varios personajes que hacen suponer un estudio de rasgos y características particularizados, que en manos de los pintores académicos reforzaron también actitudes y afectos igualmente distinguidos. Es el caso de varias obras de la serie de Miguel Cabrera, quien representó familias mostrándose afecto y otros sentimientos, así como plasmó sus rostros de manera muy cercana a la naturaleza. [Figura 183] En *De español y mulata, morisca*, el padre acaricia a la niña quien sonríe ante el contacto de su mano, mientras el hermano está soplando una piedra a través de una caña para molestar a la niña. La madre, con rasgos faciales muy parecidos a los de su hija, mira también al padre, creándose así una escena totalmente íntima, no obstante lo artificial de la composición, en la que los personajes se exhiben en todo su esplendor y hasta son acompañados por frutos de la tierra.

En su tratado, Lana insistió también mucho en las proporciones de los cuerpos, para lo que se valió de Vitruvio principalmente. En la traducción novohispana esta parte es quizá una de las menos clara, ya que tiene enmendaduras y errores que enfatizan la de por sí poca claridad, ya del jesuita, ya de sus fuentes. Sin embargo, habría que decir que para Vitruvio la medida del cuerpo entero era de ocho rostros (de la barbilla al nacimiento del pelo) y que esta medida fue aceptada por el sacerdote de la Compañía. Aunque haga falta realmente sistematizar el asunto de las proporciones en la pintura de la Nueva España, tengo para mí que no se siguió una medida estandarizada de manera precisa. Creo que los pintores del siglo XVIII tendieron a alargar un poco sus figuras, llegando a usar muchas veces como medida nueve rostros (aunque hay que recordar que el rostro es menor a la cabeza), y que tampoco fue poco frecuente que los pintores del XVII usaran la más clásica de ocho. Es probable que los pintores novohispanos utilizaran el número de cabezas que sus fuentes grabadas proponían, lo que quizá contribuyó a la

¹⁴⁹ Este rasgo puede verse en algunas obras de otros artífices, de manera quizá menos explícita, como en la Magdalena que pintó Cabrera en la *Dormición de la Virgen* en la sacristía de Santa Prisca.

variedad de medidas. Hasta que este asunto no sea estudiado sistemáticamente, lo que sin duda daría resultados muy interesantes, no es posible afirmar que en este punto los pintores normaran un acuerdo.

Tengo para mí que la parte más original del tratado de Lana y más cara a la pintura novohispana, fuera la dedicada al color, que trataba la manera en que los pintores debían adaptar su selección cromática a la teoría de los afectos y los humores, todavía galénica, y prestar fundamental atención al manejo de luces y sombras. En cuanto a los colores, Lana recomendaba usar principalmente cuatro, que se correspondían con los elementos: “los distintos rojos para el fuego, azules para el aire, verdes para el agua, y cenizas y oscuros para la tierra”.¹⁵⁰ Luego, tal vez no sea casual la reducción cromática en la paleta de la pintura del siglo XVIII, tan discutida en la historiografía y por lo general entendida como un síntoma de la decadencia pictórica. Vale la pena recordar aquí que Manuel Toussaint había caracterizado la obra de Ibarra en base a su paleta:

En sus colores busca aparatosos contrastes; pero su paleta se va reduciendo y hay colores obligados que nunca faltan: el rojo y el azul. Huye de los verdes claros y busca mortecinos y sucios; abomina del amarillo que casi nunca se encuentra fuera de los casos obligados; los cafés y ocre no tienen vida; ese rosado vinoso que nos descubrió la pintura veneciana no abunda, y en cambio vemos reinar el gris en todos sus tonos, la mezcla de blanco y negro que no es color, ni existe en la naturaleza, y da a esta pintura ese aspecto ceniciento y sucio a pesar de otros colores detonantes.¹⁵¹

Ibarra utilizó los rojos y azules en abundancia, muchas veces al lado de grises y en ocasiones ocre. Sin embargo, la contemplación de un catálogo más completo de su obra, impide afirmar que Ibarra no haya variado su paleta, pues es evidente que ésta estuvo ligada a las intencionalidades de cada obra en particular.

El juicio de Toussaint sin duda se basaba en una observación general de la pintura novohispana desde mediados del siglo XVIII, en la que la paleta fue tendiendo hacia el gris, y de la que sin duda Ibarra fue uno de los impulsores. Los rojos y azules efectivamente están presentes en la pintura dieciochesca de manera profusa, mientras

¹⁵⁰ *El Arte Maestra*, fs. 270 r.-270v, § 36. El tono de verde cambió en muchos sentidos entre la pintura novohispana del siglo XVII y la del XVIII. En su forma más evidente aparece poco en la segunda centuria, generalmente en túnicas que por su iconografía, o para dar variedad, visten personajes secundarios. En un tono mucho más claro y difuminado, se mezcló mucho con blancos, azules y amarillos, para los fondos. Este punto sin duda debería ser estudiado también desde el punto de vista de los materiales, para tratar de ver si los colores fueron hechos de las mismas maneras en ambas centurias.

¹⁵¹ Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, México: UNAM/ IIE, 1990, [1934], p. 159.

que los verdes se utilizan menos y cambian su matiz por uno más oscuro y azulado. Los amarillos no son muy utilizados, prefiriéndose los tonos mieles y ocres.

Esta paleta, en mi opinión, no fue derivada de una “decadencia” de la pintura como asumía Toussaint, sino que puede verse claramente una vinculación con las fuentes teóricas leídas por los artífices que proponían su utilización. Así, la idea de Lana podría verse como una contraparte teórica galénica a una práctica pictórica que había empezado a cambiar un poco antes en la pintura novohispana. En esta plástica, por lo general, la selección de tonalidades tiene la finalidad de enfatizar algún afecto. [Figura 184] En el *Triunfo de la Eucaristía* de José de Ibarra por ejemplo, lejos de explorar contrastes de múltiples colores, el pintor utiliza una paleta atenuada, cargada de “cenicientos” grises que dan serenidad y languidez a la obra, y que se corresponden con la actitud de oración que se debe tener en presencia de la Eucaristía. El pintor anima la composición añadiendo rojos a las vestiduras de sendos ángeles que se encuentran verdaderamente impresionados y conmovidos, por la presencia del símbolo religioso. Así, el uso de la paleta recuerda la teoría de los afectos emotivos del color expuesta por Lana.

Quizá la reducción de la paleta en los pintores del XVIII tenga, además de la influencia teórica de Lana, otras causas, también relacionadas con la renovación plástica de esos momentos y por ende, naciera de otros presupuestos teóricos. Los contrastes de color y la variedad de tonalidades que formaron parte de la paleta de los artífices de una generación anterior como Villalpando y Correa, creando una sensación de exuberancia, difícilmente podrían tener cabida en obras que buscaban otros derroteros plásticos. En mi opinión, los pintores como Ibarra y Cabrera, querían lograr efectos de profundidad y volumen, entendiéndolos desde distintos preceptos que sus antecesores.¹⁵²

¹⁵² Aunque para lograr efectos de volumen en una superficie pictórica se puedan utilizar varios recursos plásticos, casi todos confluyen en la degradación y utilización de luces y sombras en cada objeto representado. El uso del claroscuro (técnica pictórica que utiliza *fuertes* contrastes entre superficies iluminadas y ensombrecidas), se liga por supuesto a la consecución del volumen, pero no garantiza que el pintor logre dar la sensación de que una figura se proyecte hacia afuera de la bidimensionalidad del lienzo. La consecución del efecto de volumen en las figuras, por tanto, está sujeta a la capacidad del artista de degradar las sombras, sutil o contundentemente, a partir de algún punto de luz, y provocar, por medio de los escorzos, la composición y el manejo de esas luces, que la figura u objeto genere la sensación de corporeidad. En mi opinión, los pintores del siglo XVIII buscaron dar volumen a sus figuras sin recurrir, salvo excepciones, al uso del claroscuro, y desarrollando una graduación sutil de los colores y las sombras para cada figura, que se ligaba, a su vez, con una búsqueda de sensación de *profundidad* por medio de una perspectiva atmosférica, en la mayoría de sus casos.

Tengo para mí, que parte fundamental de la renovación plástica de los pintores, a partir de los Rodríguez Juárez, se ligó a un naturalismo por medio del volumen de las figuras, que además también coincide con la teoría de los colores, que Francesco Lana desarrolla a continuación. La nueva forma de representar volúmenes por los pintores de la medianía del siglo XVIII, se hizo medio de la gradación de las sombras y la inclusión de cada figura en una profundidad dada por medio de las perspectivas atmosféricas, y no sólo por medio de la representación de planos pictóricos. Este manejo de volumen y profundidad, provocó, necesariamente, el aumento en el uso de grises, así como que se redujeran los colores, y sobre todo sus contrastes tonales, pues dichos contrastes centraban la atención en la luz en los planos, y no en la luz en la profundidad (a más luz, más colores, a menos luz, más sombras). Habría que insistir en que este cambio de la paleta, así entendido, no derivó exclusivamente de un “murillismo” de la pintura como se ha dicho, en mi opinión más exagerado que real, sino que, además de la influencia del sevillano, se buscaron modelos italianos y franceses de finales del siglo XVII e incluso del mismo siglo XVIII, que mostraban una tendencia más suave y ligera de pintar.

Respecto al color, Lana recomendaba mezclar, para los rostros, blanco con azul, para darles “un admirable efecto en todos los colores [...] particular en la encarnación, [...] le da un cierto aire, y celestial luz, que la hace suave y dulce”.¹⁵³ Varias veces en la pintura novohispana del siglo XVIII se nota una coloración especial en las figuras celestes, que no ha sido, hasta donde sé, interpretada, pero que seguramente tiene la intención de producir el efecto que señala Lana. [Figuras 185 y 186] Es evidente que Miguel Cabrera siguió esta recomendación en *La Virgen y el Niño, con San Francisco de Borja y San Francisco de Regis* de Guanajuato, dando al rostro de la Virgen una base azulada que contrasta con las pieles de los santos jesuitas, como en clara referencia a la jerarquía celestial de los personajes. De hecho, Cabrera utilizó un fondo azul en el rostro de muchas de sus vírgenes (algunas de las cuales ya se comentaron en este capítulo), pero no fue el único artífice en hacerlo. En el caso de varias obras de José de Ibarra, el procedimiento fue similar, pero menos evidente. [Figuras 187 y 188]

Es importante señalar también que en varias ocasiones Lana recomienda buscar suavidad y dulzura, lo que fue una constante en las obras de los pintores de la medianía

¹⁵³ *El Arte Maestra*, fs. 270 r.-270v, § 36.

del siglo XVIII, y que también fue durante mucho tiempo interpretada como falta de carácter por parte de los artífices.

Como señalé antes, los traductores novohispanos añadieron un párrafo completo sobre la tradición local contradiciendo las propuestas del tratadista jesuita. Lana recomendaba mezclar las templeas o colores en la paleta, haciendo hasta tres medias tintas, cosa que el manuscrito llamaba “destemplada necesidad”, siendo en cambio “heroicos” aquéllos que aplicaban el color de manera directa al lienzo, como se ve en muchas obras de este periodo. En el *Patrocinio de San José* del Relicario de San José en Tepotzotlán, Ibarra no escondió la huella del pincel en algunos trazos, por ejemplo los realizados con la tinta azul que destella en el interior del manto del santo, o los brillos de la ropa y banda real aplicados directamente sobre el lienzo, o del señor que acompaña al rey y al patrono, consiguiendo con estos efectos, sensaciones de luminosidad en la tela satinada. Las estrellas y toques de luz directa en las nubes junto al sol y la luna, son también aplicaciones directas, como las sutiles manchas verdosas que hacen irregular la superficie de la luna. [Figuras 189 y 190]

La aplicación de pigmentos directamente sobre el lienzo es probablemente la característica plástica que más antecedentes tiene en la pintura novohispana mencionada en *El Arte Maestra*, dado que remite a un tiempo aparentemente más lejano que las prácticas que en el texto se recomiendan como imperativas. Otras de las manifestaciones plásticas ligadas a los cambios pictóricos estaban en un proceso de definición o enfatizándose al momento de la traducción del tratado italiano, mientras que el párrafo añadido remite a una pintura que se aleja tanto como Cristóbal de Villalpando.¹⁵⁴ En efecto, es fácil encontrar ejemplos en que este pintor, así como otros de su generación, o incluso Echave y Rioja, recurrieron a mezclar directamente los colores en el lienzo, lo que retomaron los Rodríguez Juárez, en particular Juan. [Figuras 171 y 191]

La pintura de mediados del siglo XVIII, el detalle del personaje de la Magdalena de Cabrera en la *Muerte de la Virgen* de la Sacristía de Taxco, es quizá uno de los ejemplos más elocuentes de esta técnica. [Figura 192] La cabeza, casi en su totalidad, se imagina dibujada con el pincel sobre el lienzo, sin delimitación previa. El ojo, conformado por cafés, rosas y, sorprendentemente amarillo, deja adivinar la secuencia de su aplicación y se adereza con toques blancos directos para iluminarlo, con toda la nitidez allí

¹⁵⁴ Myrna Soto, como se ha señalado en otros lugares, no identifica el apellido Villalpando con el nombre de Cristóbal, sino con su hijo Carlos. Soto, *op. cit.*, pp. 43 y 56-58.

concentrada. Inclusive la oreja de la mujer no parece terminada, y se ve la manera en que fueron arrastrados los tonos más claros sobre los oscuros. La cabellera es apenas unas manchas de colores que sólo a la distancia toman forma de ondulados rizos. Con un pincel mucho más fino, Cabrera aplicó blanco de nuevo, generando así con un par de toques apenas, las lágrimas que Magdalena derrama ante la escena a la que asiste.

Casi todos los pintores que siguieron a Ibarra realizaron sus luces con esta técnica, por lo que es común que en ciertas zonas, aunque sean pequeñas, tengan aplicación de color directo en ellas. También se recurrió a esta manera de pintar para dar la sensación de dinamismo, espontaneidad o escurrimientos. Por ejemplo, Juan Patricio Morlete Ruiz la utilizó en su obra del *Cristo consolado por los ángeles*, en donde la sangre que escurre en la columna donde fue flagelado, describe su trayectoria por medio de presentar pinceladas largas y directas, que en partes concentra color y en otras es más delgada. [Figura 117]

En cuanto a las luces, Lana sentenciaba que “de la recta inteligencia de ellas depende toda esta arte”,¹⁵⁵ y proponía representarlas atendiendo a un sistema lógico: determinar de dónde llegaba la luz, en qué puntos ésta era directa, cómo se degradaba a otros lugares (en la traducción “plazas de luz”), y cómo se reflejaba en otros puntos. Creo que estas ideas estuvieron presentes en la renovación plástica de la pintura dieciochesca, que buscó plasmar la luz de manera más naturalista, e incluso, como dije anteriormente, que fue una de las más importantes herramientas de la nueva concepción pictórica del XVIII. El cambio de la luz y del color irían de la mano, pues generalmente el cambio en uno de los aspectos, afecta al otro. Con ello no quiero decir que antes no se habían ensayado formas de claroscuro o experimentaciones respecto a las luces, sino que hay cualidades distintivas en estas nuevas maneras de concebir la luz en la pintura. el más importante cambio está ligado fuertemente a la búsqueda de naturalismo, ya que, independientemente de los modelos más o menos ideales que representara un pintor, una figura sin volumen nunca sería una figura verosímil.

La generación inmediatamente anterior a la de José de Ibarra, además de simbolizar a Dios, la luz se usaba para señalar los planos pictóricos, pasando sin mediaciones de la claridad a la sombra y a la luz otra vez, como lo hacía por ejemplo Juan Correa para dar sensación de planos pictóricos y así plasmar distancia, es decir,

¹⁵⁵ *El Arte Maestra*, f. 270v y ss., § 38 y ss.

profundidad.¹⁵⁶ [Figura 193] Tomando como ejemplo una de las obras de la Catedral Metropolitana, la *Asunción*, el sistema de iluminación que usaba queda muy claro. La Virgen y Jesús reciben la mayor cantidad de luz, casi la misma que san Miguel, pues están en los planos más cercanos del espectador. Aunque algunas partes de las figuras, en particular las piernas de la Virgen y ciertas zonas de su manto estén sombreadas, la luz que baña a los personajes está poco graduada y sirve más bien para enfatizar los volúmenes de los paños y por ende su movimiento. En algunos casi el pintor logra dar volumen a las figuras, pero la relación de éstas con su entorno lo contrarrestan por un usarse un sistema naturalista de representación de la profundidad. Tras los personajes señalados arriba, como la Virgen, se encuentran otros que, por el hecho de estar ubicados atrás, inmediatamente presentan una capa de sombra u oscuridad, no sólo para conferirles volumen, sino para, por contraste, indicar que están en otro plano pictórico, más distante. Este efecto es totalmente evidente en un ángel adolescente que asoma a la altura de la rodilla de María, todavía mucho más oscuro que los querubines que la ayudan a subir al cielo. Dios Padre, sentado en su trono, también está en una zona de mayor oscuridad, pues delante de él está Cristo, por lo que el anciano por contraste debe ser menos luminoso. En un tercer plano están ubicadas figuras que nuevamente aparecen bañadas de claridad, como los ángeles trompeteros entre la Virgen y Miguel, o aquellos que oran tras el trono del Padre Eterno. En resumen, los planos pictóricos se dan por variaciones lumínicas muy intensas que no obedecen a una lógica espacial con relación a la profundidad, sino que simplemente, se señalan por los fuertes contrastes o cambios de acentuación de luz.

Juan Rodríguez Juárez, aunque quizá no conoció el tratado de Lana, seguía ya algunos de los lineamientos de representación lumínica que defendía el jesuita, basados sin duda tanto en sus propias búsquedas plásticas que lo hicieron uno de los artífices más importantes del cambio plástico, y como en el hecho de haber heredado el taller de José Juárez, uno de los artífices que había practicado con anterioridad el claroscuro (tal vez más simbólico, pero con éxito). [Figura 194] Mientras que Correa conseguía un efecto general que no se correspondía a una lógica física naturalista de la luz, Rodríguez Juárez experimentaba con la representación de la misma. En su *Tempestad serenada*, tomada a

¹⁵⁶ Aquí la profundidad no daba por medio de la atmósfera, como queda dicho, sino por el manejo de escalas diferenciadas de los personajes, y contrastes de luz, consiguiendo un efecto simbólico, y dramático, no naturalista.

grandes rasgos del grabado de Collaert para el texto de Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*,¹⁵⁷ [Figura 194] Cristo recibe la luz más intensa en uno de los lados de su rostro, de izquierda a derecha, mientras que el otro está apoyado en su mano en una actitud de inactividad acorde con sus ojos cerrados. Arriba de él, Pedro le pide a su maestro que lo salve, recibiendo también una fuerte luz en la frente, en consonancia con la posición de su cara y cuerpo. Otros dos apóstoles dispuestos más abajo, uno de ellos aparentemente Juan pues es imberbe, son bañados de luz lateralmente, el viejo de perfil viendo a Jesús, mientras que el joven, por su posición inestable, volteando arriba, más preocupado por las velas que por ver al Salvador, quizá insinuando su impaciencia. El apóstol que está atrás de Cristo, con la cara de tres cuartos, recibe la luz desde el mismo lado, dejando en penumbras la otra parte de ella. Otros personajes que están más atrás, cercanos al mástil de la barcaza, reciben sólo parte de la luz, es decir, una iluminación más difusa y menos directa, pero desde la misma fuente. Uno de los hombres incluso presenta sombras en su rostro, probablemente creadas por los objetos del mismo barco, logrando crear una sensación de desorden y caos en la zona más oscurecida, mientras que menos en la cercana a Jesús. Creo que el artífice se planteó claramente lograr la sensación de una profundidad pictórica por medio del volumen graduado de luz, no por ello plasmado de manera menos simbólica. En la pintura del artífice, los personajes se disponen en diferentes planos de profundidad, pero la luz no pasa de intensa a débil, a intensa nuevamente, para otra vez aparecer tenue. Una sola fuente de luz se distribuye pro el cuadro, desde un solo punto más intenso en la figura de Cristo, degradándose hasta la oscuridad, es decir, siguiendo una lógica de profundidad naturalista por medio de la perspectiva atmosférica.

El jesuita recomendaba que en lo posible ese paso entre la luz y la oscuridad fuera suave, sin dureza, sólo para dar relieve o volumen a las figuras.¹⁵⁸ [Figura 168] Por ello, incluso en un tema como el *Ecce Homo*, Ibarra prefería enfatizar el dramatismo por medio de la expresividad del rostro de Cristo, y sus detalles naturalistas, en vez de sólo usar el claroscuro profundo. La luz sirvió a Ibarra para dar profundidad a la figura, que parece

¹⁵⁷ Quizá las cuatro pinturas de la Profesa del mismo ciclo que la *Tempestad*, se inspiraron en grabados del libro de Nadal, realizados por distintos artífices: *Jesús camina sobre las aguas* en una estampa Wiericx, al igual que la *Ascensión*, aunque en esta obra el pintor novohispano realizó más modificaciones que en las otras tres. La *Transfiguración* por su parte, se basó en un grabado de composición de Martín de Vos estampada por Wiericx.

¹⁵⁸ *El Arte Maestra*, f. 271r-271v, § 42.

ocupar un espacio iluminado tenuemente. En este caso, sin embargo, baña a Cristo desde arriba a la izquierda de la imagen, pero no exactamente de forma lateral sino en ángulo, de suerte que el rostro está un poco más oscuro que el brazo y torso, donde pega de manera más directa. Esta obra ejemplifica el tipo de volumen naturalista al que me referí antes, pues también está implícita en una profundidad lógica espacial, aunque aquí muy sencilla. En esta zona iluminada se vislumbran perfectamente el hombro y brazo, el pecho, e incluso la tetilla, con un naturalismo un poco inusitado en la pintura novohispana, así como el cuello. La luz en el rostro por tanto es bastante suave, pero suficiente para dejar ver los detalles que dan dramatismo a la imagen: los puntos exactos en que se clava la corona de espinas, con pequeños coágulos de sangre que antes de secarse se escurrió un poco por el rostro, en algunos casos adelgazándose y terminando nuevamente en una mayor concentración de color, como en la gota de sangre que corre desde el centro de la frente y por un lado de la nariz. En la cercanía son visibles también algunas gotas de sudor y lágrimas, una de las cuales se acerca a su boca entreabierta que deja ver sus dientes. En el lado más oscuro del rostro y cuerpo de Cristo sobresalen apenas unas pocas zonas con más claridad: la zona del ojo viendo abajo, la clavícula que sobresale, y el punto donde se flexiona el brazo, que sería un punto de reflexión de luz o luz refleja, como explicaba Lana, que al venir de un poco arriba y en el mismo ángulo que baña todo el cuerpo, ayuda a generar el escorzo y con él la profundidad.

Entre los pintores académicos, el manejo de luces se convirtió en una herramienta fundamental, que en ocasiones se acentuaba por el tema pintado. Así, en obras que debían ser nocturnas, como la *Oración en el huerto*, el claroscuro fue más intenso, aunque manejado de forma muy diversa a como se pintó anteriormente, pues además de atender las luces del paisaje, se buscó dar volumen naturalista a las figuras, insertas en profundidad. [Figura 121] Ibarra, por ejemplo, realizó una composición en que las figuras están bañadas de luz desde la izquierda en diagonal, provocando, que el ángel que está por abrazar a Cristo proyecte una sombra sobre su túnica, así como el ángel que lleva el cáliz también cause una sombra en su torso desnudo.

Casi por último en la traducción del tratado italiano, se señala que, en opinión del jesuita, debían estudiarse del natural, para alcanzar maestría en el arte, “frutas[,] pájaros, Perros, y semejantes cosas [...]; la razón es porque tienen muncha bizarría de colores en los cuales dando la luz muestra distintamente la diversidad de claros y oscuros: Fuera de que copiando estos objetos, se consigue cierta destreza en el obrar que aprovecha

muncho, y anima”.¹⁵⁹ Me parece muy significativo que en la pintura del XVIII fuera cada vez más común incluir detalles cotidianos ligados a los bodegones, así como también que se practicaran cada vez más los géneros profanos. Miguel Cabrera, por ejemplo, incluyó bodegones en varias obras, entre ella la *Sagrada familia* de Loreto, una canasta llena de frutas, cada una con sus texturas y sus colores cambiantes. [Figura 196] Los paisajes y bodegones individuales parecen haber aumentado en número, y por lo menos en algunos casos fueron pintados por manos expertas.

Caso paradigmático de los bodegones, es el pintado por Antonio Pérez de Aguilar, quien firmó al lado de José de Ibarra en los documentos de la academia que presidió el pintor de Nueva Galicia. [Figura 197] La delicada factura de esta pieza, con sus ricos detalles en textura y luces, hacen de la obra una pintura que en verdad recreó los objetos con gusto particularizado por ellos. Así el violín de madera entintada y pulida es representado de forma distinta a la brillante plata o al transparente vidrio. No faltan los detalles de las imperfecciones de los objetos, como las orillas gastadas en los libros forrados en piel. Pero además esta obra probablemente tiene mensajes aún más profundos, ligados a la posición elevada que tiene la pintura, al lado de la literatura y la música, en la escala de las artes.

Algunos de los paisajes que han llegado hasta hoy son realmente de factura muy ingenua, sin una representación espacial lógica, pero quedan pocos que presentan una mayor cercanía a los presupuestos académicos que estaban vigentes entre los pintores del XVIII. Es el caso de un *Paisaje con pastores*, del Museo Nacional del Virreinato, en que las distancias, logradas por medio del *sfumato*, son contrastadas por los elementos a distancias medias, como las figuras pastoriles. [Figura 198] Aunque la arquitectura en esta pintura sea un tanto básica y poco detallada, no cabe duda que su tratamiento insinúa un estudio de la naturaleza como objeto plástico.¹⁶⁰

Sólo queda recordar que las pinturas de castas presentan, en muchas ocasiones, elementos tomados del natural, tanto en sus figuras como en otras partes de la composición, pues suelen aparecer frutas y verduras, enseres y accesorios. [Figura 183] Los temas profanos como las castas seguramente permitían, como señala el texto del

¹⁵⁹ *El Arte Maestra*, f. 27rv, § 47.

¹⁶⁰ Habría que mencionar también los paisajes de Juan Patricio Morlete Ruiz y otras vistas de ciudades aparentemente anónimas, compradas recientemente en el Museo de Los Angeles County Museu of Art, de los Ángeles.

sacerdote, mayor libertad de ejecución, pues no estarían sujetos tan claramente a elementos tradicionales ni narrativos. Hay que recordar que, según Ilona Katzew, el género de castas siguió más bien un modelo combinatorio entre ambos sistemas de pintar.¹⁶¹

Debido a que la última parte, la sección dedicada a las técnicas, está inconclusa, me resta sólo destacar dos asuntos. Primero, donde el jesuita hablaba de la pintura de mosaico de plumas que no ubicó en ningún contexto, los traductores señalaron llana y orgullosamente “pintura de plumas de Nuestras Indias”, y segundo, que los traductores recogieron prácticamente todos los nombres de los pintores italianos que Lana mencionaba como ejemplo de las técnicas, prueba en mi opinión, del interés que tenían en la tradición italiana, al lado de la enorme cantidad de grabados italianos que copiaban. La relación estilística y teórica entre la pintura italiana y la novohispana del siglo XVIII está por hacerse, pero sin duda estas pistas ayudarán a matizar la opinión de que el principal motor en la renovación plástica de entonces fue sólo la influencia de Murillo sin mediación teórica. No por nada José de Ibarra, con seguridad el promotor de esta empresa traductora, recibió de sus contemporáneos dos distintos apelativos “El Murillo de la Nueva España”, y “el Correggio americano”. La traducción de *El Arte Maestra* supone, entonces, una triple mirada de los artistas novohispanos: cruzando el océano hacia España e Italia, y lateralmente hacia sí mismos, conjurando distancias y anhelando modernidad, para iluminar la pintura. Al sumarse a esta compleja relación la teoría francesa, el panorama se amplió aún más, y los artistas novohispanos experimentaron, en conjunto, sus nuevas posibilidades.

* * *
* *
*

El objetivo del capítulo me ha permitido reflexionar acerca de las relaciones entre la teoría pictórica contenida en textos concretos, y las maneras de pintar en el entorno de pintores también concretos, alrededor de la academia que presidió José de Ibarra. La labor que supone esta empresa, en mi opinión, apenas queda ejemplificada, pues para

¹⁶¹ Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur: CONACULTA/ Turner, 2004.

profundizarse en los análisis y aumentar el número de piezas a estudiarse, se deberá contar con materiales que rebasan con mucho este trabajo, como más y mejores catálogos de los artistas mencionados. Por lo pronto, creo importante decir que la teoría y la práctica novohispanos de la medianía del siglo XVIII tienen, en mi opinión, paralelismos muy importantes que suponen que en este momento se dieron cruces entre el pensar y hacer la pintura.

Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte

José de Ibarra tuvo una vida larga y por periodos pareciera que tranquila, bajo los parámetros de su época. Al mudarse de Guadalajara a México debió cambiar su suerte, que por alguna causa desconocida lo llevó al mundo del pincel. Con sus maestros estableció relaciones duraderas y de solidaridad humana, que después establecería con sus discípulos y colegas. A sus 71 años seguía activo y trabajando intensamente, para lo que él consideraba una de sus labores más importantes: la defensa de su arte, por medio de su trabajo en la cofradía de los pintores.

Dos veces, por lo menos, había testado con anterioridad: una sano, para aclarar el estado de las finanzas con su hijo y advertirle que podría desheredarlo (1745),¹ y la otra en cama (1747). De esa enfermedad Ibarra salió bien librado, aparentemente sin secuelas, pues vivió casi diez años más, manteniéndose siempre activo. Tras la muerte de su tercera esposa (1752), con la cual también tuvo una buena relación según se colige de sus testamentos, debe haberse dedicado de lleno a su academia, sus obras, y su cofradía.²

Como pintor fue siempre muy cuidadoso. No cabe duda que estableció un taller importante, que dio “servicio” a un público amplio y selecto, y aunque todavía no puede afirmarse de qué tamaño era, tuvo discípulos que le hicieron honor a su buena formación: el misterioso Michael Rudecindo Contreras, del que casi nada se sabe, Juan Gil Patricio Morlete Ruiz y Francisco Antonio Vallejo. Toda la pintura firmada por Ibarra (la creada en su taller) conservó siempre buena calidad, guiándose por una coherencia pictórica, en la que fue consistente la aplicación de recursos nuevos ligados a la teoría, la experimentación plástica y la variedad. No tendió a repetir fórmulas, sino que generalmente varió sus composiciones y herramientas pictóricas, creando pinturas nuevas cada vez, aunque hubiera pintado el mismo tema anteriormente.

En el panorama de la pintura novohispana de la primera mitad del siglo XVIII, del que apenas se vislumbran sus linderos, la obra de Ibarra parece ser particularmente importante por su constancia y su aplicación de modelos teóricos nuevos en el medio, así como por su gusto por las pinturas francesa e italiana de su

¹ El testamento tuvo por fin dejar claro que si su hijo se casaba contra su voluntad, contraria al matrimonio por que José Antonio no tenía oficio con el que mantener mujer y familia, Ibarra lo desheredaría. Pese a la advertencia su hijo se casó y, también pese a lo declarado en el testamento, el pintor lo siguió ayudando económicamente durante muchos años.

² En mi opinión es probable que hiciera otro testamento aún no encontrado, en donde aclarara la suerte de sus bienes una vez muerta su esposa.

tiempo. Además, su actuación pública como pintor entre los clientes que en ocasiones lo apoyaron para la consecución de sus logros, fue un líder entre los artífices de su generación y los más jóvenes.

Su lento actuar en la juventud parece contrastarse a la luz de su tenaz y potente presencia, en la madurez de su vida, en que decididamente defendió a su arte como un digno y noble. Entre ambos extremos su pintura, es decir su trabajo cotidiano con el pincel, siempre cuidado e innovador, parece haber sido el acelerante que le dio, al final de su existencia, este impulso creativo, personal, y grupal, en la elevación de su estatus, la formalización de la academia, la aplicación de la teoría en su obra, y la elevación de su congregación religiosa.

Ibarra murió el 20 de noviembre de 1756, once días después del festejo de la confirmación pontificia del patronato guadalupano, en que su pintura procesional con la Virgen del Tepeyac y Juan Diego, adornada por las monjas capuchinas, se vio por toda la ciudad con esplendor y orgullo. Como relaté antes, la documentación sugiere que José de Ibarra siguió trabajando hasta el día de su ocaso, o muy pocos días antes de él. Apenas el 6 de octubre había reunido a los pintores de la cofradía en su casa, para guiar la estrategia en contra de las monjas de San Juan de la Penitencia. Tanto su actuación, como su rúbrica en el documento, son firmes y seguras, y no denotan ningún tipo de enfermedad o vacilación.

Además la serie de pinturas firmadas por él y sus discípulos Contreras y Morlete, que una vez estuvo en el templo de la Santísima,³ sugiere que Ibarra comenzó la tarea, y los maestros de su taller o que salieron de él, la terminaron, como muchos años antes él había prometido finalizar las obras que dejara inconclusas su maestro Juan Rodríguez Juárez. En esas obras, probablemente para el Hospital de San Pedro, Ibarra mostró un manejo muy eficaz y preciso de las luces y las sombras, de la anatomía, y de su capacidad narrativa. [Figura 1] Las seis pinturas de sus discípulos, siguieron notablemente la labor, pero pueden notarse diferencias muy claras entre sus pinceles. [Figuras 2 y 3]

De la muerte de José de Ibarra no se sabe el motivo. Vivía en la calle de Manrique y Canoa, había testado, y le administraron los santos óleos, por lo que seguramente dejó esta vida en paz. Fue enterrado en el templo de Santa Inés, al lado de la Virgen del Socorro, con asistencia de los cofrades, y quizá de otras personas.

³ Se trata de las pinturas mencionadas en el capítulo III que representan los martirios de los apóstoles.

Cuando menos dos referencias casi inmediatas se tienen de su deceso, además del acta del Sagrario. Por una parte el diarista Antonio de Castro Santa Anna dedicó una entrada en su trabajo en la que señaló:⁴ “Este día falleció a los 68 de edad el célebre pintor D. José de Ibarra, quien tuvo aceptación por su destreza en el arte, con especialidad en retratos: sepoultóse en la iglesia de religiosas de Santa Inés, con asistencia de un numeroso concurso”.⁵

Llama la atención que se refiera al artista como célebre, a su habilidad individual como pintor, y sobre todo, a su capacidad como retratista, género que en mi opinión le ayudó a relacionarse con sus clientes de manera especial. Es de suponerse, por la noticia, que su muerte no pasó desapercibida, y que la congregación de la Virgen del Socorro cumplió con sus obligaciones de enterrar, rezar, y proveer a los hermanos difuntos de mortaja. Quizá, siendo el difunto el presidente de la cofradía, las misas fueran aun más solemnes. Algunos otros curiosos pudieron sumarse al entierro, entre los que tal vez estaban algunos de sus amigos y clientes.

Por su parte Cayetano Antonio de Torres, al enterarse de la muerte del pintor, agregó una nota referente a él en el sermón que había predicado en la Catedral con motivo del patronato de la Virgen de Guadalupe y sería publicado prontamente:

Después de predicado este Sermón, leí con mucho gusto el Papel intitulado Maravilla Americana, que acaba de dar a luz D. Miguel Cabrera célebre Pintor de esta Capital, y el mismo, que sacó la Copia entregada a su Beatitud: y vi allí acreditada la dificultad, de que voy tratando, de copiar con acierto la Santísima Imagen de Guadalupe, assi por el Author, como por un Pintor tan famoso como D. Joseph de Ibarra, que con notable quebranto de este nobilissimo Arte acaba de fallecer dos días antes de el que escribo esta nota, que somos 22, de noviembre de 1756.⁶

La referencia de Cayetano de Torres está escrita en un tono más personal y sentido que la de Castro Santa Anna, quizá por el trato directo que es probable que tuvieran el sacerdote y el pintor, dadas las redes sociales de ambos. En ella se nota el aprecio que este intelectual destacado tenía del pincel de Ibarra, y de la jerarquía que tenía éste entre los artistas, al tiempo que denota un relevo generacional. En la noticia se hace patente, por la introducción que da del acontecimiento, que Miguel Cabrera había logrado la atención de todos por medio de la publicación de la *Maravilla*

⁴ Identificó erróneamente el día de su muerte como el 21 de noviembre y su edad como de 68 años, en vez de 71.

⁵ “Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1756 a 1758”, en Documentos para la historia de Méjico: Méjico: V. García Torres, V. 6, p. 64.

⁶ Cayetano Antonio de Torres. *Sermón de la Santissima Virgen de Guadalupe, predicado en la Sta. Iglesia Metropolitana de México*, México: Herederos de la viuda de José Bernardo de Hogal, 1757, f.32, n.81.

Americana, que le ayudaría enormemente a acrecentar su fama. Torres, al mismo tiempo que reconoce a Cabrera, destaca la censura o aprobación que éste tuvo de Ibarra para plantear sus hipótesis sobre las copias de la Virgen, que le conferían al pintor oaxaqueño mayor credibilidad.

A la muerte de José de Ibarra (sin un heredero de sangre que se quedara con el taller pues su único hijo no siguió el oficio de pintor), Miguel Cabrera subiría al lugar de Ibarra, sustentado en su formación, en su pertenencia a la academia, su habilidad para establecer relaciones clientelares fuertes, en especial con el arzobispo; su trabajo pictórico de gran calidad, su labor en la difusión del culto guadalupano, y el logro de haber publicado su pequeño libro con el sustento de la teoría pictórica.

La vida de José de Ibarra pareciera haber modelado en cierta manera las formas de ascenso personal y del arte de la pintura, una vez más, sumando a la buena herencia de sus maestros que le dio una sólida tradición pictórica y de comportamiento, su capacidad para innovar y la de moverse dentro de sus circunstancias por medio de nuevas estrategias sociales. La pintura del artífice, mulato por nacimiento, criollo por su forma de vida, muestra las grandes dotes artísticas que lo caracterizaron, así como la dedicación hacia el arte que le dio sustento, y al que dedicó sus esfuerzos más finos en busca de su elevación.

Intentar rescatar la significación vital de un artífice que vivió hace tantos años, que en su momento fue sumamente apreciado, más tarde eclipsado y después casi vilipendiado, no ha sido tarea fácil. Entre la interpretación de su pintura, los documentos de sus obras, aquellos pocos que se refieren a sus cuitas personales, los indicios del reconocimiento de su arte, los intentos por extender el aprecio por la pintura, y los rastros de sus redes sociales, he intentado perfilar al personaje artístico, y, de alguna manera, he reconstruido en mi imaginación y con ciertas licencias históricas, al hombre. En esta imagen, que me permito compartir por intentar encarnar al artífice, [Figura 4] intuyo a una persona afable, pero firme, organizada, estructurada y observadora. Sería un hombre abierto a las nuevas ideas y experimentador, pero sistemático, con buen humor, capaz de congregarse a sus pares y hacer que le respetaran.

El rasgo de su humor, tan difícil de entrever en los personajes de la época virreinal, se evidencia por sus poemas al agua dulce y al agua salada. Pero tengo para mí, que Ibarra también dejó otras constancias de su ingenio desenfadado. Es mi opinión que, en una serie de retratos de los fundadores de la Compañía de Jesús que atribuyo a su pincel por su calidad, capacidad de individualización, y manejo de los

brillos, José de Ibarra dejó un pequeño testimonio de esa parte de su personalidad. Si se mira el retrato de Pedro Fabro (1506-1546), del que no parece haber una imagen “oficial” antigua, es fácil ver en él los rasgos del propio Ibarra, en comparación con el retrato que, quizá años después, fue realizado por su discípulo Contreras y eventualmente colgado en la Academia de San Carlos. [Figura 5] Acaso fue esa una pequeña licencia que Ibarra por un momento dominado por la vanidad, se permitió pensando que sus espectadores serían cómplices de su agudeza.

Conclusiones

Realizar un estudio monográfico de un pintor que conjunte su actuación privada, pública y social, implica reunir diversos elementos, de distinta naturaleza, para tratar de desentrañar la importancia de su labor, o su paso por el mundo, que lo hacen, en última instancia, objeto de una indagación como esta. No es tarea fácil dar significado a hechos vitales del pasado e intentar ponerlos en paralelo con obras plásticas que han sobrevivido a su autor, a veces vaciándose de sus significados originales, y, en ocasiones también, llenándose de otros nuevos. Tampoco lo es el desentrañar intenciones en documentos creados para funciones nada parecidas a la indagación histórica, ni desvelar en las obras pictóricas deseos y anhelos de sus creadores o comitentes.

A estas arduas tareas deben sumarse otros problemas, como la dificultad de simbolizar, en un solo personaje, aspiraciones, actividades, logros y fracasos, es decir, comprender lo que significaban para él éstas y otras formas de actuar y percibir su mundo, o en otras palabras, vislumbrar los territorios de la cultura en el individuo.

Si bien reconozco todas las dificultades innatas a los objetivos de ensayar una monografía que dé cuenta del personaje, y al mismo tiempo de su entorno, en términos generales he logrado reunir e interpretar una importante cantidad de datos y obras del pintor novohispano José de Ibarra, que apuntan a una comprensión más cabal del papel que jugó entre sus contemporáneos, comitentes y pintores, así como de las herramientas de las que se valió para lograr ser, como planteé en la hipótesis original del trabajo, un líder artístico en su momento, gracias a estrategias claras de actuación en su sociedad, así como a su calidad pictórica.

Para lograr esta contextualización, traté de tener siempre presentes los marcos culturales en los que el artífice se movía, viéndolo como un individuo con capacidades específicas y posibilidades de actuación en distintos ámbitos. Como dije en la introducción, este marco puede ser proporcionado por la historia cultural, que plantea los ejes posibles de actuación de un individuo dentro de la estructura a la que pertenece. Así, el ambiente político, social, económico, religioso, de cambio o bien de tranquilidad, sirven de base para forjar un espacio de movimiento individual. El análisis de estos límites debe

hacerse desde el personaje estudiado, por lo que uno de los medios para realizarse es el lenguaje (o sus testimonios). Aunque los estudiosos de la cultura no han visto realmente al arte del pincel como un lenguaje, no es difícil para un historiador del arte tomarlo como tal, aunque aceptando sus particularidades y ambigüedades, que lo hacen un tanto diferente del habla o la escritura.

Roger Darnton afirma que “Un poeta o un filósofo [¿y quizá un pintor?] puede llevar el lenguaje hasta sus límites, pero en cierto punto se tropieza con la última frontera del significado. Después de esto se encuentra la locura [...] Pero en este terreno los grandes hombres pueden explorar y modificar las fronteras del significado”.¹ Si bien Ibarra no fue, en muchos sentidos, un hombre extraordinario, sin duda supo moverse dentro de sus posibilidades para lograr los objetivos de ascenso social, tanto suyo como de su arte (hasta cambió de mulato a español), que le permitieron expandir sus posibilidades. Para ello se vinculó con la gente adecuada y utilizó los instrumentos sociales precisos, en particular de la cultura letrada, como lo hacía el sector al cual aspiraba pertenecer; es decir, Ibarra reconoció las posibilidades de movilidad que le ofreció su cultura. Asimismo en su pintura ensayó soluciones plásticas y herramientas tanto teóricas como prácticas totalmente nuevas, pero siempre dentro del marco aceptado o aceptable por su clientela y colegas, lo que le confirió prestigio y reconocimiento.

A la capacidad de Ibarra de moverse en su cultura quisiera añadir la posibilidad de que, con sus propuestas plásticas, haya influido en el gusto de los patronos, generando en ellos una nueva necesidad de verse representados con los códigos visuales innovadores que él, y el grupo al que pertenecía, podían proporcionarles. La aceptación de su nombre en distintas fuentes de la época parece indicar que efectivamente el artista era ampliamente reconocido, por lo menos entre los miembros de la cultura letrada, aspecto que se confirma por el trato favorable que recibió de sectores como el cabildo de la Catedral Metropolitana. En estos gestos es evidente que las propuestas plásticas del artífice eran fundamentales en su aceptación colectiva, por lo que puede afirmarse que su capacidad artística le abrió las puertas en varios ámbitos de influencia social.

¹ Robert Darnton. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, México: FCE, 1987, p. 14.

La perspectiva de las redes sociales, tomada como marco para analizar el patrocinio de Ibarra y las relaciones que estableció con sus colegas, me permitió centrar la atención en la manera en que el pintor podía ligarse con varios ambientes al mismo tiempo, estableciendo relaciones en ocasiones circunstanciales, mientras que en otras permanentes (en el primer caso por encargos concretos y esporádicos y en el segundo cuando hubo asiduidad en el contacto entre los clientes y el pintor). Queda claro que sus patronos más poderosos e influyentes se relacionaban con más grupos sociales, y que la mayoría de los casos le sirvieron al pintor como nexos para establecer nuevas redes de actuación. Por ejemplo, al principio de su carrera pictórica individual, por un lado los hermanos Rodríguez Juárez le sirvieron como nexo con el cabildo, así como Carlos Bermúdez de Castro debió serlo con el provisorato, la Universidad y la Catedral poblana.

Si bien no establecí diagramas de redes sociales de manera sistemática, esta la perspectiva de estudio me ayudó a centrar mi atención en la rica actuación de Ibarra en su entorno, y, por ejemplo, comprobar que un enorme número de pintores tuvieron relación con el artífice de Nueva Galicia, lo que ratificó que había fungido como un líder entre éstos. Para lograr comprobar esta idea, debí jerarquizar el tipo de relaciones establecidas entre el pintor y sus clientes (y de los clientes entre ellos), del pintor mulato con los otros artífices, así como la importancia relativa que tenían en la sociedad los interlocutores de Ibarra.

Aunque es verdad que esta perspectiva de estudio tiende a anular los posibles conflictos o tensiones sociales que se daban en el trato entre los individuos, también lo es que permite identificar de manera más certera que la simple asociación, la trascendencia de las relaciones y la manera en que se tejían las redes de influencia o actuación de los personajes. Esta metodología, complementada con la historia social del arte, resultó clarificadora de las capacidades de Ibarra para fungir como líder entre sus colegas, y presentarse como una opción válida y deseada entre los patronos de la pintura.

La estructura de la tesis se derivó de varias consideraciones, y no simplemente de la cronológica. Las principales razones para no basarme absolutamente en este criterio, aunque siempre fue un eje presente en el trabajo, fueron, en primera instancia, que el enfoque de la investigación no fue realmente biográfico, pues me interesaba más trazar la

personalidad artística del pintor (basada además en un catálogo de su obra), que indagar sobre sus cuitas vitales, que aunque útiles para la recreación del personaje, quizá por el tipo de documentación existente en la Nueva España hubieran sido incompletas.

En segundo lugar, para poder cumplir con los objetivos de la tesis tenía que introducir problemas importantísimos que se interrelacionaban, y que, difícilmente, hubieran aportado y aceptado herramientas de análisis si los hubiera visto sólo desde una perspectiva lineal histórica de nacimiento, madurez, vejez y muerte. Así, estos aspectos, resumidos en tres grandes apartados, fueron el patrocinio, la relación entre Ibarra y sus colegas, y la aplicación de modelos teóricos en la pintura de su grupo, como desarrollaré adelante.

Así, los primeros dos capítulos *El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra, y José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista*, siguen esencialmente una línea cronológica, que busca dilucidar los posibles motivos de que la familia del artífice cambiara su residencia de la ciudad de Guadalajara a la de México, cómo fue su formación al lado tanto de Juan Correa como de los Rodríguez Juárez, la manera en la que realizó sus primeros trabajos como pintor independiente y cómo logró ser un pintor reconocido. En ambos apartados busqué establecer los cauces por los que Ibarra cimentó su prestigio y adquirió un conjunto efectivo e innovador de herramientas plásticas que seguiría desarrollando en los años venideros. En mi opinión este momento se concretó cuando el pintor descubrió la teoría de la representación de las pasiones del alma de Le Brun, alrededor de 1731, que posteriormente refinaría. Ya que plásticamente puede marcarse claramente un antes de esta teoría, y un después de ella, en esa etapa doy por finalizado el análisis meramente cronológico del autor.

Entre las conclusiones de los primeros dos capítulos, se pueden destacar algunas que mencionaré a continuación. Aunque poco reconocidamente, la obra de José de Ibarra tiene algunas características, tanto conceptuales como plásticas, que lo ligan con su maestro Juan Correa: una forma de actuación ligada a la cultura letrada, en busca de elevar su estatus social, y una expresividad plástica con tendencia a una gestualidad evidente y consecuente con sus objetivos. No obstante no hay evidencias documentales explícitas de que Ibarra viera en Correa un modelo de comportamiento social, puede

rastrarse como un primer aporte del maestro al discípulo, pues las coincidencias entre ambos son importantes más allá del uso de modelos sociales comunes. Así mismo, en la parte plástica, pudieron detectarse puntos de confluencia interesantes, como en el manejo de la expresividad de las manos en las figuras del pintor para guiar la mirada del espectador por toda la composición.

Asimismo, puedo afirmar que Ibarra jugó un papel importante en la continuación de los cambios pictóricos propuestos por los Rodríguez Juárez, también tanto conceptuales, como meramente plásticos. De estos profesores Ibarra heredó todavía más características que de Correa, en su composición un poco más dinámica, el colorido claro y con pocos contrastes, la intención de lograr una iluminación más coherente respecto de los focos de luz y la profundidad de las figuras (aspecto que luego desarrolló como una de sus más importantes peculiaridades), así como la pincelada suelta y en ocasiones aplicada de manera directa sobre el lienzo. Sin duda la pertenencia a la academia organizada por estos dos pintores debió marcarlo de tal manera, que éste sería su modelo de vida corporativa a seguir. De igual forma, al parecer varios de sus primeros clientes de Ibarra, como Fray Fernando Alonso González, lo fueron primero de los Rodríguez Juárez, por lo que puede intuirse que le ayudaron a relacionarse con una clientela específica que le abriría varias puertas.

Como mencioné antes, a partir del tercer capítulo, si bien sigo un orden también temporal, lo hago enfocándome a los problemas y categorías concretas específicas de cada sección. En *José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel*, me concentro principalmente en las relaciones laborales con sus patronos y clientes, y cómo Ibarra supo responder al reto de transmitir efectivamente los mensajes de sus comitentes, así como elegir, entre distintos modelos de representación, los más adecuados. Analizo ahí el tipo de relaciones que pudo establecer y en algunos casos, los cauces para ello. En la medida de lo posible analicé también las obras a la luz de su función, y por tanto de sus primeros destinatarios.

En el siguiente capítulo, *Liderazgo pictórico y búsqueda por el reconocimiento social del arte en tiempos de José de Ibarra*, analicé la actuación del pintor entre sus colegas del pincel, en especial las estrategias y mecanismos que utilizó para convertirse en un líder

entre ellos y poder guiarlos en las luchas a favor de su arte como liberal y noble. En el proceso fueron fundamentales tres aspectos: el prestigio alcanzado en la sociedad, su capacidad plástica, y su personalidad artística, que ayudó a que sus colegas lo respetaran y se congregaran en torno suyo.

Entre las acciones que le permitieron formar estas relaciones, estuvo la creación de la academia de pintura, la traducción de *El Arte Maestra*, y su aplicación, así como la de la teoría de las pasiones de Charles Le Brun. Ese grupo, además, avaló distintos litigios promovidos por el artífice en aras de hacer de la pintura un arte reconocido, como la petición de cerrar los talleres de venta y prohibir a personas de baja condición social que practicaran la pintura; o el pleito contra las monjas de San Juan de la Penitencia.

Como se dijo, el pintor de Guadalajara tuvo interés por crear vínculos sociales con sus patronos y clientes, que lo ayudaron a la consecución de sus objetivos con relación a la situación de la pintura. En mi opinión en este proceso la realización de retratos quizá fue uno de los canales por lo que Ibarra estableció ligas importantes con sus patronos, quizá hablando con ellos acerca de sus intereses artísticos mientras trabajaba, sin todo el aparato del taller, en la efigie de su comitente.

El estatuto social del pintor de Guadalajara comenzó a cambiar muy pronto y aún antes de su reconocimiento como pintor. Desde que su familia dejó la Nueva Galicia cambió su estatus de mulata a española. Sin embargo, el prestigio de Ibarra logrado por su pericia pictórica, que a la postre lo llevó a conseguir incluso fama póstuma, fue fundamental para que afianzara tanto su ascenso social, que incluso le permitiera plantear limitar el trabajo pictórico a su casta de nacimiento.

Dediqué el último capítulo, *El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico, o nexos entre la imaginación y la pincelada*, al análisis de la relación entre la teoría y la práctica en la pintura y a la aplicación de concepciones teóricas en la pintura novohispana. Intenté traducir cómo debieron trabajar en conjunto los pintores del círculo de Ibarra, buscando la aplicación de herramientas comunes en sus obras, y creando por ello un lenguaje similar. En cierto sentido fue un capítulo muy complicado, ya que todavía no se cuenta con catálogos de la mayoría de los artífices y por lo tanto la elección de obras fue muy difícil. Aunque creo que éste en particular es aún un campo abierto para el

estudio de la historia del arte virreinal, también que el análisis de las obras a la luz de teorías concretas, es sumamente enriquecedor.

La actuación grupal de Ibarra y sus colegas promovió cambios plásticos que se relacionaron con una modernidad en la concepción pictórica, producto de una compleja relación entre una sociedad también en proceso de cambios, y un desarrollo plástico concebido desde la renovación de herramientas prácticas para una consecución más efectiva de las necesidades de comunicación de las obras. La teoría artística, permitió esta articulación, y su desarrollo grupal generó una diferenciación muy clara entre los artífices que manejaron estas herramientas y los que no.

En el proceso de crear un *corpus* de estas herramientas plásticas, Ibarra y sus contemporáneos conjuntaron elementos externos e internos. Es decir, incorporaron a la tradición pictórica local y sus soluciones plásticas, innovaciones venidas de Francia e Italia, con las que supo dialogar el artífice. Así, a un modelo de Virgen Dolorosa, como el de Sasoferrato, podía incorporar elementos como la daga, tan común en la pintura novohispana, y el resplandor que heredó del taller de los Rodríguez Juárez y se remontaba por lo menos hasta el abuelo de éstos.

Por las características de la pintura de Ibarra, en género y particularidades plásticas, busqué trazar una ruta estilística por medio de la relación de la documentación biográfica del artífice, las obras fechadas y documentadas, así como el cotejo entre sus propias pinturas. Para el registro de su producción realicé una ficha catalográfica propia, donde registré los datos de las obras de Ibarra que logré reunir. Para su interpretación ordené las piezas en secciones que fueron explicadas ya, así como un modelo de comentario de obra que podrá ser completado en el futuro.²

La reunión y ordenación de las obras de Ibarra fue motivo de múltiples conclusiones. Además de que, como dije ya, puede dividirse en dos grandes periodos plásticos

² Se tomaron en consideración, en la formulación de la ficha técnica, varios ejemplos de catálogos, por ejemplo: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Introducción de Áurea Ruiz de Gurza, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000; y Nelly Sigaut. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, Julio-noviembre, 2002.

perfectamente diferenciados basados en la teoría de Charles Le Brun en el segundo momento, puedo aseverar que el artista experimentó plásticamente hasta el final de su vida. Esto es visible por su gran capacidad de variaciones de un mismo tema, tanto en composición, como en colores, luz y detalles. Así mismo, creo que la obra de José de Ibarra fue producida de manera bastante personal, y, aunque formó un taller importante, cuidó siempre la calidad plástica de manera muy particular, por lo que prácticamente no hay desigualdad en la calidad de sus pinturas. Esta calidad plástica le permitió establecer con patrocinadores y colegas, así como otros miembros de la sociedad, relaciones y diálogos que fueron importantes en su carrera.

Aunque realizó algunos grandes ciclos, se ligó más bien con clientes particulares o institucionales, que le encargaron obras generalmente de tamaño mediano o pequeño. Un porcentaje elevado de encargos que atendió Ibarra parece provenir de una clientela selecta que buscó en la obra del artífice ciertas cualidades expresivas y devocionales más íntimas. Por ello una gran cantidad de sus piezas fueron de reducido formato. Sobreviven además muy pocas de las obras excepcionales en este sentido, como las del Museo Regional de Guadalajara con temática dominica, mientras que ciclos como el de San Ildefonso, evidentemente de gran tamaño, se han perdido. Entre las que seguramente fueron de formato mayor, deben contarse los programas públicos efímeros.

Un formato que pareció gustar particularmente a Ibarra, pese a que seguramente era más difícil componer e incluso enmarcar, fue el oval. Casi una tercera parte de su obra está en este formato, o bien lo consiguió por medio de marcos fingidos, lo que no parece igualmente difundido en las pinturas de sus contemporáneos, a excepción, quizá, de las series de la Vida de la Virgen y Jesús. En tanto se vayan haciendo los catálogos de otros artífices, podrá confirmarse si fue una especie de marca estilística de Ibarra, o se relaciona justamente con el carácter íntimo de su producción.

Otro resultado del análisis del catálogo del artista y su interpretación, fue rescatarlo en su faceta de pintor guadalupano. El número de obra y la calidad de ella, dedicado a la Virgen de Guadalupe, permite afirmar que en el proceso de consolidación del culto tuvo una actuación importante, así como que otorgó a la iconografía de la Virgen del Tepeyac

un toque especial que tenía que ver con su personalidad artística y su coherencia entre la teoría y la práctica.

Creo, finalmente, que Ibarra fue un gran pintor, que supo combinar su actuación pública entre su clientela, con la conducción del su grupo de pintores al que pertenecía, que aprovechó sus cualidades para beneficio propio, pero también, con un espíritu programático, para la aceleración de un cambio pictórico conjunto que llevaría a una ascensión social del conjunto de los artífices. Entre ambos aspectos su obra destaca por la calidad, y tras ella, pueden percibirse también tanto al hombre que la creó, como a una época de cambios sociales y culturales que admitió este juego entre lo corporativo y lo individual, lo tradicional y lo innovador, lo francés, lo italiano, lo español, y lo mexicano.

OBRAS CONSULTADAS

Fuentes primarias

Abarca Valda y Velasquez, Joseph Mariano de. *OJO POLITICO, / IDEA CABAL, / Y AJUSTADA COPIA / DE PRINCIPES, / QUE DIÒ A LUZ / LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA / DE MEXICO / EN EL MAGNIFICO ARCO, / QUE DEDICÒ AMOROSA / EN LA ENTRADA QUE HIZO A SU GOBIERNO / EL EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON AUGUSTIN / DE AHUMADA, Y VILLALON, / Marques de las Amarillas, Gentil-Hombre de la Camara de S. M. con / entrada, Comendador de la Reyna en el Orden de Santiago, Teniente General de los Reales Exercitos, Teniente Coronel de Reales Guardias de / Infanteria Española, Governador político, y militar de Barcelona, y fu / Partidi, Commandante General interino de Cataluña, Virrey, Governador, y Capitan General de esta Nueva-España, y Presidente de fu / Real Audiencia, y Chancilleria, &c.*, México, Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1756.

Ágreda, María de. *Mística ciudad de Dios, Mística ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren OFM, Madrid: Fareso, 1970.

Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*, Traducción al español a partir de la versión inglesa de John R. Spencer por Carlos Pérez Infante, México; Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1998.

Alberti, Leon Battista. *De la pintura*, introducción y notas J.V. Field, estudio preliminar y traducción J. Rafael Martínez-E, México: UNAM, Facultad de Ciencias, 1996, (Colección Mathema).

Alberti, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos, 1999.

Balbuena, Bernardo de. "La grandeza mexicana", *Gran colección de la literatura mexicana. La literatura de la Colonia*, Presentación de Dolores Bravo, México: Promexa, 1991.

Beristáin y Souza, José Mariano de. *Biblioteca hispanoamericana septentrional o catálogo y noticias de los literatos, que nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa*, México: Ediciones Fuente Cultural, 1947, 5 vols.

Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México: UNAM/ IE y DH, 1980 [1816], (Biblioteca del Claustro. Serie Facsimilar 2).

Bermúdez de Castro, Diego Antonio. *Theatro angelopolitano*, selección e introducción de Ernesto de la Torre Villar, México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1991.

Cabrera y Quintero, Cayetano. *Escudo de Armas de México*, México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746.

Cabrera y Quintero, Cayetano. *Escudo de Armas de México*, México: Instituto Mexicano del Seguro Social, edición facsimilar, 1981.

Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Breve razón de la idea, estatuas, e inscripciones, que el nobilissimo Arte de la Pintura dispuso, y costeó para adorno, y comitiva al Passo de la milagrosissima Imagen de Nuestra Señora del Socorro su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733.

Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Editorial Jus, 1977 [1756].

Calvo Serraller, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.

Carducho, Vicente. *Diálogo de la pintura*, Edición de G. Cruzada Villamil, España: Imprenta de Manuel Galiano, 1865 [1633].

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Ediciones Turner, 1979 [1633].

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de. *Escuela mystica de María Santíssima en la Mystica Ciudad de Dios, en las doctrinas, que dictó la Reyna de los Angeles a su amantissima sierva la venerable madre María de Jesús de Agreda, al fin de los capítulos de los ocho libros de las tres partes impresas â la letra, como estan en sus obras, al presente separadas para que con mayor suavidad sean agradable provecho espiritual de las almas de todos los estados y en vez de carta pastoral / las dirige con una previa exhortación a los feligreses de la diócesis del Obispado de Mérida en sus quatro provincias de Yucatán, Petén, Cosumel y Tabasco y las reimprime divididas entre sí y dispuestas por su orden, D. Juan Ignacio María Castorena y Ursúa*, México: Joseph Bernardo de Hogal, Año 1731.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de. "Razones de la lealtad cláusulas de la fineza en elogio de las hazañas, que en los diez años del reinado del Chatolico Monarca Philipo V el Animoso, Rey de las Españas y las Indias, ha celebrado la Sta. Yglesia Cathedral Metropolitana de México...", en *México plausible con la triunfal demostración de la Santa Iglesia Metropolitana en acción de gracias, por la victoria del muy alto, muy magnífico, y muy poderoso monarca Philipo V. nuestro rey y señor, conseguida en los campos de Brighuega y Villaviciosa [...]*, México: Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1711.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio y Juan Francisco Sahagún de Arévalo. *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) – Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, Introducción por Francisco González de Cossío, México: SEP, 1949, (Tres tomos).

Castro Santa-Anna, José Manuel de. "Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1752 a 1754", en *Documentos para la historia de México*, Méjico, V. García Torres, 1854.

Cennini, Cennino. *El libro de arte*, Introducción de Lacisco Magagnato, comentado por Franco Brunello, Madrid: Akal, 2002.

Ceremonial de la N[obilísima] C[udad] de México por lo acaecido el año de 1755, Transcripción, prólogo y notas de Andrés Henestrosa, México: Fondo Pagliani, 1976.

Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, México: Porrúa, 1990, (Col. "Sepan cuantos...").

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 1556. Dalos a la luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, México: Imprenta de el Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769.

Conde y Oquendo, Javier. *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María Santísima de Guadalupe de México*, México: 1852-53, (2 vols.)

Cruz, Sor Juana Inés de la. "A la muerte del excelentísimo señor Duque de Veraguas", en *Gran colección de la literatura mexicana. La literatura de la Colonia*, presentación de Dolores Bravo, México: Patria, 1991.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Pedro Robledo, 1944, (Tomos I, II, III).

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, Madrid: Editorial Gredós/ Biblioteca

Durero, Alberto. *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, traducción e introducción por Jesús Yhmooff Cabrera, México: UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1987.

Eguiara y Eguren, Juan José de. *Biblioteca mexicana*, edición de Ernesto de la Torre Villar, México: UNAM, 1986.

Fabri, Manuel y Juan Luis Maneiro. *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, México: UNAM, 1989.

Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*, Introducción de Antonio Rubial, México: CONACULTA, 1995 [1755].

Gage, Tomas. *Viajes a la Nueva España*. México: Ed. Xochitl, 1947.

García, Genaro. *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México. México en 1623 por el Br. Arias de Villalobos*, México: Porrúa, 1973, (Biblioteca Porrúa 60).

Great Scenes From The Bible. 230 Magnificent 17th-Century Engravings, Mattaeus Merian (The Elder), Reino Unido: Dover Publications, 2002.

Holanda, Francisco de. *De la pintura antigua seguido de el dialogo de la pintura*, Edición y notas por Sánchez Cantón, Madrid: Visor, 2003.

Informes sobre la milagrosa aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe recibidos en 1666 y 1723, Publícala el Presbítero Br. Fortino Hipólito Vera. México: Editorial Juan Diego, s/f.

Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos, Estudio preliminar coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la Torre Villar, México: Editorial Porrúa, (Tomo II), 1991.

Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid: Akal, 1988 [Primera edición de Gállego, 1950].

Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara, Madrid: Cátedra, 2006.

Mendieta, Fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana II*, CONACULTA, (Cien de México).

Mendieta Rebollo, Gabriel. *Sumptuoso festivo real aparato, en que explica su lealtad la siempre Noble, Illustre Imperial, y Regia Ciudad de Mexico, Metrópoli de la América, y Corte de su Nueva-España. En la aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano príncipe. D. Philipo Quinto su catholico dueño Rey de las Españas, Emperador de las Yndias (que Dios guarde, quanto la Christiandad ha menester) executada lunes 4 de abril del año de 1701 por D. Miguel de la Cueva, Luna y Arellano, Alferes Mayor en Turno Annual de Mexico, assistida de su Real Audiencia, y Tribunales. Autorizada por el Exmo Sr. D. Joseph Sarmiento, Valladares, Cavallero del Orden de Santiago, Conde Moctezuma, y de Tula, Vis-Conde de Ylucan, Señor de Monte-Rozano de la Pessa, Alguacil Mayor propietario de la Inquisicion Mex [sic] Vi-rey, Governador y Capitan General de la Nueva- España, y Presidente de su Real Audiencia*, México: Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701.

Motolinía, Fray Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, México: Porrúa, 1990, (Sepan Cuántos Núm. 129).

Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el Señor Don Carlos IV, Madrid: Boletín oficial del Estado, Tomo IV, Libros VIII y IX, 1975.

Palomino, Antonio, *Vidas*, Edición de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, (Alianza Forma 56).

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid: Aguilar, 1988 [1715-1724].

Plinio. *Textos de Historia del Arte*, Edición de Esperanza Torrego, Madrid: Visor, 1987, (La balsa de la Medusa, 13 Clásicos).

Ribadeneira, Pedro. *Flos Sanctorum. Nuevo año cristiano*, vol. 8, Cádiz: Imprenta y Lit. de la Revista Médica, 1864.

Ripa, Cesare. *Iconología*, Madrid: Akal, (Tomos I y II), 2002.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables. 1665-1703*, México: Porrúa, 1946, (Vol. 3).

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Porrúa, 1992, (Sepan Cuántos Núm. 300).

Torres, Cayetano Antonio de. *Sermón de la Santísima Virgen de Guadalupe, predicado en la Sta. Iglesia Metropolitana de México...*, México: Herederos de la viuda de José Bernardo de de Hoyal, 1757.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México: FCE, 1988, (Quinto Centenario).

Tresguerras, Francisco Eduardo. *Ocios literarios*, Edición, prólogo y notas de Francisco de la Maza, México: UNAM-IIE, 1962.

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, México: UNAM, 1996 [1568], (Nuestros clásicos 74).

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid: Cátedra Grandes Temas, 2002, [1550].

Vidas de santos de Butler, Ed. John Cutle, vol. I, 1965.

Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*. México: Instituto Mora, 1992, (Colección Facsímiles).

Villalpando, Juan Bautista. *El Templo de Salomón. Comentarios a la profecía de Ezequiel*, Traducción del latín a cargo de José Luis Oliver Domingo, Edición al cuidado de Juan Antonio Ramírez, España: Siruela/ Junta de Andalucía/ Ministerio de Cultura/ Privanza/ Investronica/ Almeida Vaquero Asociados, 1991, [1605].

Villarreal, Hipólito. *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Villaseñor y Sánchez, José Antonio. *Theatro americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones. Seguido de Suplemento al Theatro americano (La ciudad de México en 1755)*, edición y preliminar de Ernesto de la Torre Villar,

estudio introductorio de Alejandro Espinosa Pitman, México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 2005.

Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura*, Introducción, traducción y notas de Ángel González García, Madrid: Editora Nacional, (Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales 100), 1980.

Vitruvio Polión, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*, Traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, Prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz, Madrid: Akal, 1992.

Vitruvio Polión, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*, Introducción de Delfín Rodríguez Ruiz, Versión española de José Luis Oliver Domingo, Madrid: Alianza, 1995, (Alianza Forma 133).

Fuentes secundarias

Aguirre Salvador, Rodolfo. *El mérito y la estrategia. Clérigos, juristas y médicos en Nueva España*, México: UNAM/ CESU/ Plaza y Valdés, 2003.

Aguirre Salvador, Rodolfo. "La demanda de clérigos 'lenguas' en el arzobispado de México, 1700-1750", en *Estudios de Historia Novohispana* 35, México: UNAM/ IIH, julio-diciembre 2006, pp. 47-70.

Alcalá, Luisa Elena. "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez", en *Anales del Museo de América*, No. 7, 1999, pp. 175-187.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid: Herman Blume, 1987.

Álvarez de Miranda, Pedro. "Las academias de los novatores", *De las academias a la enciclopedia*, Valencia: Edicions Alfons El Magnànim/ Generalitat Valenciana, 1993, pp. 261-300.

Amerlinck de Corsi, María Concepción. "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos* 2, México: INAH, 1979, pp. 25-34.

Amerlinck de Corsi, María Concepción. "El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México", en *Boletín 5 de Monumentos Históricos*, México: INAH, 1981, pp. 15-18.

Amerlinck de Corsi, María Concepción. "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en *Boletín de Monumentos Históricos del INAH*, México: INAH, 1981, Núm. 6, pp. 27-32.

Amerlinck de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México: Grupo Condumex, 1995

Amerlinck de Corsi, María Concepción, *El exconvento hospitalario de Betlemitas*, México: Banco de México, 1996.

Anderson, Perry. *El estado absolutista*, México: Siglo XXI, 1996.

Angulo, Diego. "Segundo centenario de la Academia de San Carlos de México", *Las academias de arte*, México: UNAM/IIIE, (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), pp. 17-28.

Antei, Giorgio. *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini, 1698-1755*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.

Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Fomento Cultural Banamex, 1993.

Arte y mística del barroco, México: Catálogo de la exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, Marzo-junio 1994, UNAM/ CONACULTA/ DDF, 1994.

Asemissen, Herman Ulrich. *El arte de pintar. Jan Vermeer*, México: Siglo XXI, 1994, (Galería abierta).

Autrey Maza, Lorenza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Perez Lizaur. *La profesora en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico y artístico*, México: Tesis para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973.

Ayala Mallory, Nina. *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid: Alianza, 1995.

Backal, Alicia. *Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*, México: Museo Amparo / Backal Editores, 1995.

Barasch, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza, 1991, (Alianza Forma 108).

Barasch, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid: Akal, 1999.

Barea, Patricia. "Los legados de la pintura novohispana", en *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, Núm. 13, 2006

Bargellini, Clara. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140.

Bargellini, Clara. "Comentario a la pieza Virgen de Balvanera de Miguel Cabrera", en Elisa Vargaslugo. (coord. tomo) *México en el mundo de las colecciones de arte*, México: Azabache, 1994, (Tomo 2), p. 279.

Bargellini, Clara. "La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII", *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México: INAH, 1998, (Colección Biblioteca del INAH), pp. 87-98.

Bartolomé, Gregorio. *Jaque mate al obispo virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra don Juan de Palafox y Mendoza*, México: FCE, 1991.

Baxandall, Michael. *Modelos de intención*, Madrid: Hermann Blume, 1989.

Baxandall, Michael. *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Madrid: Visor, 1995, (La balsa de la Medusa).

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*, México: FCE, 1998.

Bazarte Martínez, Alicia, Clara García Ayuardo. *Los costos de la salvación. Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México: CIDE / Instituto Politécnico Nacional / Archivo General de la Nación, 2001.

Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria/ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

Belda Navarro, Cristóbal. *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993.

Berndt León-Mariscal, Beatriz. "Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España", en: *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: Museo Nacional de Arte, 2000, p. 92-103.

Berndt León-Mariscal, Berndt. "Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XVI, núm. 101, p. 227-259.

Berndt León-Mariscal, Beatriz. Comentario a "La Virgen de Carmen de Guatemala" en Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello et al., *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, México: Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ CONACULTA. INBA, 2004, p. 341-344.

Bieñko de Peralta, Doris y Antonio Rubial García. "Un diario inédito del siglo XVIII", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coords.). *Voces de la clerecía novohispana. Documentos históricos y reflexiones sobre el México colonial*, México: UNAM/ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2009.

Blundt, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid: Cátedra, 1999, (Ensayos de arte Cátedra).

Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico, 1763-1810*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Brading, David A. *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México: Taurus, 2001.

Brown, Jonathan. *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid: Nerea, 1990.

Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza, 1988, (Alianza Forma 14).

Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México: SEPSetentas, 1976, (I. Fundación y organización).

Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, Italia: Grupo Azabache, 1992.

Burke, Peter. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza, 1991, (Alianza Universidad 765), pp. 11- 37.

Burkholder, Mark A. y D. S. Chandler. *Biographical Dictionary of Audiencia Ministers in the Americas, 1687-1821*, Nueva York, Greenwood, 1982.

Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Argentina: FCE, 2002.

Bustamante García, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y barroco*, España: Sílex, (Introducción al arte español), 1993.

Bustamante, Agustín, y Fernando Marías. "Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla", en *Velázquez y Sevilla. Estudios*, España: Junta de Andalucía- Conserjería de Cultura / Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas / Salas del Centro Andaluz de Arte contemporáneo, 1999, pp. 141-157.

Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, Estudio introductorio de Claudia Parodi, México: UNAM / Dirección General de Publicaciones, 1976.

Carreño, Alberto María. *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México según sus libros de claustros*, 2 vols., México: UNAM, 1963.

Carrera Stampa, Manuel. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*, México: E.D.I.A.P.S.A., 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*, México: SEP/INAH, 1966.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: UNAM, 1983.

Castro Morales, Efraín. "Un grabado neoclásico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, Vol. IX, Núm. 33, 1964, pp. 107-111.

Castro Morales, Efraín. *El Antiguo Palacio del Ayuntamiento*, México: Espejo de Obsidiana, 1998.

Castro, Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986.

Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México: SEDUE / Fomento Cultural Banamex, 1986.

Cazenave-Tapie, Chistiane. *La pintura mural del siglo XVI*, México: CONACULTA, Círculo de arte, 1996.

Chastel, André. *El gesto en el arte*, Madrid: Siruela, 2004.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa, 1995.

Checa, Fernando. *Pintura y escultura del renacimiento en España*, Madrid: Cátedra, 1993, (Manuales de Arte Cátedra).

Cortés, Valerià, *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Madrid: Cátedra, 1994, (Ensayos de arte Cátedra).

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.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México: CONACULTA, 1995, (Cien de México).

Cuadriello, Jaime. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004.

Cuadriello, Jaime. (ed.). *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Cuadriello, Jaime. "Atribución disputada: ¿Quién pintó a la virgen de Guadalupe?", *Los discursos sobre el arte*, México: UNAM/ IIE, (XV Coloquio de Historia del Arte), pp. 231- 277.

Cuadriello, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México: UNAM/ IIE/ MUNAL/ INBA, 2004.

Cuadriello, Jaime. "Los baluartes de la fe: los pintores del manierismo y el barroco" y "De la grandeza novohispana al criollismo militante: los pintores de la Maravilla Americana", *Salas permanentes del Museo nacional de Arte*, México: INBA/ SEP, s/f.

Cuadriello, Jaime. "Moctezuma, al través de los siglos" en Cuauhtemoc Medina (ed.) *La imagen política*, México: UNAM/IIE, XXV Coloquio Internacional de Historia del arte, en prensa.

Cuadriello, Jaime. "Tresguerras, el sueño y la melancolía" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/ IIE, 1998, número 73, p. 87.

Cuadriello, Jaime. "Triunfo y fama del Miguel Ángel Americano: el nombre de Miguel Cabrera" *Arte Historia e identidad en América. Visiones comparativas*, México: UNAM/ IIE, 1994 (XVII Coloquio Internacional de Arte), pp. 405-418.

Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000.

Cuadriello, Jaime. "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, México: Azabache, Vol. I, 1994, pp. 257-299.

Curcio-Nagy, Linda. *The Great Festivals of Colonial Mexico City. Performing Power and Identity*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

Curiel, Gustavo. "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México: UNAM, 1994, (Tomo IV. Primera parte), pp. 189-234

Curiel, Gustavo. "Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta", en *Revista electrónica Imágenes del IIE*, Marzo de 2008, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imagen/ima_curiel03.html.

Deans-Smith, Susan. "This Noble and Illustrious Art": Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City." en *Mexican Soundings: Essays In Honor of David A. Brading*, eds., Susan Deans-Smith and Eric Van Young, Londres: Brookings Institute Press, 2007.

Díaz Cayeros, Patricia. *Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el coro de la Catedral de Puebla*, Tesis para optar por el grado de doctor en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004

Díaz Padrón Matías, Aída Padrón Mérida, John G. Everaert, et al. *Rubens y la pintura de su tiempo*, Italia: Landucci Editores/ Museo Nacional de San Carlos/ CONACULTA/ INBA, 1998.

Dujovne, Marta. *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México: UNAM, 1984.

El retrato novohispano en el siglo XVIII, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999.

El viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo, México: Museo Soumaya, 1999.

Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices*, México, CONACULTA, (Tercer Milenio), 1998.

Escamilla González, Iván. "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII", en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999.

Escamilla, Iván y Paula Mues, "Espacio real, espacio pictórico y poder: la vista de la plaza mayor de México de Cristóbal de Villalpando" en: Cuauhtemoc Medina (ed.) *La imagen política*, México: UNAM/IIE, XXV Coloquio Internacional de Historia del arte, en prensa.

Escamilla González, Iván. "Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: Poderes, conflictos y consensos en al oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V", en Mayer, Alicia y Ernesto de la Torre Villar. (eds.) *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México: UNAM, 2004, pp. 179-204

Escamilla González, Iván. "Maquinas troyanas: el guadalupanismo y la Ilustración novohispana", *Relaciones*, no. 82, 2000, p. 199-232.

Escamilla González, Iván. "La Insigne y Real Colegiata de Guadalupe: un cabildo eclesiástico novohispano y sus actas capitulares", en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coords.). *Voces de la clerecía novohispana. Documentos históricos y reflexiones sobre el México colonial*, México: UNAM/ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2009, pp. 241-258.

Escamilla González, Iván "La piedad indiscreta: Lorenzo Boturini y la fallida coronación de la Virgen de Guadalupe", Puebla, BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, en prensa

Estrada de Gerlero, Elena I. "'Pavana' en un biombo de las Indias", en: Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México: UNAM, 1994, (Tomo IV. Segunda parte).

Everaert, John G. "El cosmopolitismo del siglo XVII: la metrópoli de Amberes y su diáspora flamenca", *Rubens y su siglo*, Italia: Landucci Editores/ Museo Nacional de San Carlos/ CONACULTA/ INBA, p. 33-37.

Falomir Faus, Miguel. "Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 82, Primer semestre de 1996, pp. 485-509.

Feingold, Mordechai (ed.) *Jesuit Science and the Republic of Letters*, USA: Cambridge, 2003.

Fernández Arenas, José y Bonaventura Bassegoda i Hugas (eds.). *Fuentes y documentos para la historia del arte. Barroco en Europa*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco*, s. l.: Caja Duero, 2003.

Fernández López, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla/ Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Segunda edición ampliada y actualizada, 2002.

Fernández, Justino. "El retablo de los Reyes", *Estética del arte mexicano*, México: UNAM/ IIE, 1990, pp. 169-375.

Filipczak, Zirka Zaremba. *Picturing art in Antwerp. 1550- 1700*, Pinceton: Princeton University Press, 1987.

Fortini Brown, Patricia. *Art and Life in Renaissance Venice*, New York, Abrams, 1997.

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa I. El marco imaginario de expresión figurativa*, Barcelona: Paidós, 1988.

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la historia*, Barcelona: Paidós, 1988.

Friedlaender, Walter. "Caravaggio y el ambiente artístico de Roma", *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid: Alianza, 1989, (Alianza Forma 25).

Gállego, Julián. *El pintor. De artesano a artista*, Granada: Diputación provincial de Granada, 1995, [1976].

García Hidalgo, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, edición facsimilar, Madrid: El Instituto de España, 1965.

García Saiz, María Concepción, "Aportaciones al estudio de la obra de José de Ibarra", *Archivo de Arte Valenciano*, no. 49, 1978, p. 27-29.

García Sáiz, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México: Olivetti, 1989.

Garriga, Joaquim. *Renacimiento en Europa*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983, (Fuentes y documentos para la historia del arte IV).

Gerhard, Peter. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, México: UNAM/ IIH/ Instituto de Geografía, 1986.

Gil-Bermejo García, Juana. "El espolio de un obispo (México, 1708)", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. XXVII, 1970

Gilpin, William. *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Edición de Javier Maderuelo, Madrid: Abada Editores, 2004.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona: Gedisa, 1989.

Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza, 1983, (Alianza Forma 34).

Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, España: Siruela, 2001.

Gómez Martínez, Javier. *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*, México: Universidad Iberoamericana/ Departamento de Arte, 1997.

González Angulo Aguirre, Jorge. *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México: FCE, 1983 (Sep 80/49).

González Obregón, Luis. "Costumbres mexicanas del siglo XVIII", en *Croniquillas de la Nueva España*, México: Botas, 1957, pp. 136-142.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México: FCE, 1995, [1988].

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1995, [1990].

Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. *Cristóbal de Villalpando c. 1649-1714*, México; Fomento Cultural Banamex, 1997.

Gutiérrez Haces, Juana. "¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm 80, México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 47-99.

Gutiérrez, Ramón. "Transculturación en el arte americano", *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Cátedra, 1995, (Manuales de Arte Cátedra).

Hale, John Rigby (ed.), *The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance*, Londres: Thames and Hudson, 1997.

Hänsel, Sylvaine. *Benito Arias Montano (1527-1598) Humanismo y arte en España*, Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

Haskell, Francis. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid: Cátedra, 1984.

Haskell, Francis. *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid: Alianza, 1989, (Alianza Forma 91).

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona: Labor, 1993, (Tomo 2).

Hauser, Arnold. "Del barroco protestante al barroco burgués", en *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona: Labor, 1993, (Tomo 2), pp. 91-102.

Hanke, Lewis (ed.). *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria*, México, Madrid: Atlas, 1976-1978, vol. 2.

Hazard, Paul. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1985, (Alianza universidad 434).

Held, Julius y Donald Posner. *17th and 18th century art. Baroque painting, sculpture, architecture*, Nueva York: Harry Abrams.

Hellwig, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: Visor, 1999, (La balsa de la Medusa 102).

Hoberman, Louisa S. *Mexico's Merchant Elite, 1590-1660. Silver, State and Society*, Durham: Duke University Press, 1991.

Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

Janson, H.W. *Historia general del arte. Renacimiento y Barroco*, Madrid: Alianza, 1991, (Alianza Forma 103).

Jaramillo Duarte, Ana María. *La muy noble y leal ciudad de Celaya de la Purísima Concepción*, Celaya: Imprenta Franciscana, 2008.

Jouve Martín, José Ramón. *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud y colonialismo en Lima (1650-1700)*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005.

Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México: Museo Nacional de Arte, 1994.

Kagan, Richard L. "El Greco y la ley", *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid: Alianza, 1984, (Alianza Forma 46), pp. 125-142.

Kagan, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493-1780*, España: El Viso, 1998.

Katzew, Illona. (ed). *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, New York: Americas Society Art Gallery, 1996.

Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur: CONACULTA/ Turner, 2004.

Kinder, Hermann, Werner Hilgemann. *Atlas histórico mundial*, Madrid: Istmo, 1996, (Tomo I).

Lee, Rensselaer. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982, (Ensayos de Arte Cátedra).

León-Portilla, Miguel. (introducción y selección), *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1992.

Loera Fernández, Gabriel. "El pintor José de Alzibar, Algunas noticias documentales", *Boletín de monumentos históricos*, México: INAH, 1981, (Número 6), pp. 59- 74.

Loera Silva, Gabriel. "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos", en *Santa Prisca restaurada*, introducción de Javier Wimer, México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1990, p. 153-183.

Lohse Belkin, Kristin, *Rubens*, London: Phaidon Press Limited, 1998

López Sarrelangue, Delfina. *Una villa mexicana en el siglo XVIII: Nuestra Señora de Guadalupe*, 2a edición, México: Miguel Ángel Porrúa, UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

Lorenzo Macías, José María. "De mecánico a liberal. La creación del gremio de "las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar" en la ciudad de Puebla", en *Boletín de Monumentos Históricas*, México: INAH, 2006, (Número 6), pp. 42-59.

Loreto López, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, Consultado en versión electrónica en: <http://www.cervantesvirtual.com> consultado el 29 de marzo de 2009.

Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España 1680 – 1750, México: Museo Nacional de Arte, 1999.

Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700, Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Mâle, Emile. *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Introducciones de A.Chastell y G. Chazal, Prólogo a la edición española de Santiago Sebastián, Madrid: Encuentro, 1984, [1932].

Manrique, Jorge Alberto. "Del barroco a la Ilustración", *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 1981 [1976], pp. 645-733.

Manrique, Jorge Alberto. "El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII", *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994, (Tomo II), pp. 22-29.

Manrique, Jorge Alberto. "Conversando acerca de unas conversaciones (sobre lo barroco)", en Echeverría, Bolívar (Comp.). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: UNAM/ El equilibrista, 1994, pp. 231-243.

Maquívar, Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima trinidad en la Nueva España*, México: INAH/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 154.

Maquívar, Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*, México: INAH, 1995.

- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1990, (Letras e Ideas).
- Marías, Fernando. "A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI", *Manierismo*, Xarait Ediciones: Bilbao, 1990, pp. 7-47.
- Marías, Fernando. (ed.). *Otras meninas*, España: Siruela, 1995.
- Martí, Mónica. "Relicario de San José" en *Tepozotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, México: Museo Nacional del Virreinato/ Sociedad de amigos del Museo Nacional del Virreinato / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 155-162.
- Martín González, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1993, (Manuales de Arte Cátedra).
- Martínez Huerta, Iván. "Nuestra Señora de la Misericordia de Capuchinas", en Jaime Cuadriello. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004
- Martínez Huerta, Iván. "Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2005.
- Martínez del Río de Redo, Marita. "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México: Museo Nacional de Arte, 1994.
- Maza, Francisco de la. *El guadalupanismo mexicano*, México: FCE/SEP, 1992.
- Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821)*, vols., México: UNAM, 1989-1990.
- Méndez, Carlos y María Elena Ross. "Tres décadas de la Pinacoteca de La Profesa", en *Centro. Guía para caminantes 41*, México: Centro Editores, Año V, núm. 41, junio de 2007, pp. 36-51.
- Mentz, Brígida von. *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Merlo Juárez, Eduardo; Morales Pérez y Velia, *Estudio, devoción y belleza*, México: Benemérita Universidad de Puebla, 2000.
- México eterno. Arte y permanencia*, México: Espejo de Obsidiana, 2000.
- México. Splendors of Thirty Centuries*, Italia: The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas. *La pintura de retrato colonial (siglos XVI- XVIII)*, México: INAH, 1994.
- Meyer, Bárbara, María Esther Ciancas, Manuel Ramos y Clara García Ayluardo. *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, México: CONACULTA/ INAH/ Editorial Porrúa, 1996.
- Mínguez, Víctor. *Los reyes solares*, Castellón: Universitat Jaume I, 2001.

Miño Grijalva, Manuel. *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, México: FCE / Colegio de México, 2001, (Hacia una Nueva Historia de México).

Molina del Villar, América. *La Nueva España y el matlazahuatl 1736-1739*, México: CIESAS/ El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 43-52.

Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions*, Hong Kong: Yale University, 1994.

Montagu, Jennifer. "The Theory of the Musical Modes in the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*", en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, pp. 233-2248. Consultado en JStor.

Monterrosa Prado, Mariano. "Los doctores y la Trinidad: iconografía de una pintura del siglo XVIII", en *Boletín de Monumentos Históricos*, No. 9, tercera época, enero-abril 2007, México: INAH, pp. 29-40.

Monterroso Montero, Juan M. "¿La imagen censurada? El *Pictor Christianus* de Fray Juan de Interián de Ayala", en Dallal, Alberto, (ed.). *La abolición del arte*, México: UNAM/ IIE, 1998, (XXI Coloquio internacional de Historia del arte), pp. 241-272.

Montoya, María Cristina. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984.

Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid: Akal, 2004.

Morán Turina, Miguel y Javier Portús Pérez. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: Istmo, 1997.

Moreno de los Arcos, Roberto. "Guadalupanismo: *Escudo de armas*", en Humanidades, México, UNAM-Coord. de Humanidades, núm. 29, 27 de noviembre de 1991.

Moreno Romera, Bibiana. *Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Granada: Universidad de Granada/ Caja General de Ahorros de Granada, 2001, (Monográfica arte y arquitectura).

Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México: FCE, 1990, [1947], p. 9.

Moxley, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona: Serbal, 2004.

Moyssén, Xavier. "El testamento de José de Ibarra", en *Boletín de Monumentos Históricos* 6, México: INAH, 1981, pp. 41-52.

Moyssén, Xavier. "La pintura del siglo XVIII", *El arte mexicano*, México: Salvat, 1986, [1982], pp. 1063-1081.

Moyssén, Xavier. "La primera academia de pintura", *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIE, Núm. 34, 1964, pp. 15-29.

Moyssén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes. Su libreta de dibujos*, México: UNAM, 1985,

Mues Orts, Paula. "Contra el olvido de un hacedor de imágenes pasadas" en *Comunidad Ibero* 24, México: UIA, 27 de noviembre de 2006, Núm. 24, pp.16-17.

Mues Orts, Paula. *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, Tesis para optar por el grado de licenciada por medio de estudios de posgrado, México: Universidad Iberoamericana, 1997.

Mues Orts, Paula. "Guadalupe: rescate criollo de la pintura novohispana", Centro de Investigaciones de América Latina (Comp.): *De súbditos del rey a ciudadanos de la nación*, (Actas del I Congreso Internacional Nueva España y Las Antillas) (Collectió "Humanitatas", nº1), Castellón, Universidad Jaime I, 2000. pp.151-162.

Mues Orts, Paula. *José de Ibarra, profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México: CONACULTA, (Círculo de arte), 2001.

Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana /Departamento de Arte, 2008.

Mues Orts, Paula. "Merezca ser hidalgo el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en Cuadriello, Jaime. (ed.). *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 29-59.

Mues Orts, Paula. *Tesoros del arte mexicano: pintura civil novohispana. Los rumbos de la mirada*, México: Planeta, en prensa.

Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Mues Orts, Paula. "Ruido de gentes, concierto de pieles. El arzobispo Lorenzana y la pintura de castas", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana. España y América entre el barroco y la ilustración (1722-1804)*, Universidad de León, España, 2004, pp.251-275.

El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006.

Mues Orts, Paula. "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano" en *Anales del IIE*, México, UNAM-IIE, en prensa.

Murguía, Cesáreo. *Álbum conmemorativo de la coronación de Nuestra Señora Purísima de Celaya 1909-1935*, Querétaro: Imprenta Guadalupana, 1935.

Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Olvera, María del Carmen y Ana Eugenia Reyes y Cabañas. *La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos de la Ciudad de México siglos XVI al XIX*, Tesis para optar por el grado de Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649].

Pächt, Otto. *Historia del arte y metodología*, Madrid: Alianza, 1993, (Alianza Forma 60).

Palomera, Esteban. *Fray Diego Valadés, O.F.M. evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre, su época y su obra*, México: UIA/Departamento de Historia, 1988.

Panofsky, Erwin. "La historia del arte en cuanto a disciplina humanista", *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1991, (Alianza Forma 4), pp. 17-43.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

Pasquel, Elda. "El Alto Renacimiento", *Textos del Renacimiento*, México: UIA/ Departamento de Arte, 1996.

Pastor, Marialba. "La organización corporativa de la sociedad novohispana", en Marialba Pastor y Alicia Mayer. (coords.). *Formaciones religiosas en la América colonial*, México: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Pastor, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México: UNAM/ FCE, 2004.

Patetta, Luciano. *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

Pazos Pazos, María Luisa J. *El ayuntamiento de la Ciudad de México en el siglo XVII: continuidad institucional y cambio social*, Sevilla. Diputación de Sevilla, 1999.

Pérez Rosales, Laura. *Familia, poder, riqueza y subversión: los Fagoaga novohispanos 1730-1830*, México: Universidad Iberoamericana / Departamento de Historia/ Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 2003.

Pérez de Salazar, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla*, Edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, México, IIE/ UNAM, 1963, (Estudios y fuentes del arte en México XIII).

Pérez Sánchez, Alonso E. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid: Alianza, 1993, (Alianza Forma 119).

Pérez Sánchez, Alonso E. *Pintura barroca en España. 1600- 1750*, Madrid: Cátedra, 1992.

Pevsner, Nikolaus. *Las academias de arte*, Madrid: Cátedra, 1982.

Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo II, México: CONACULTA / INAH, 1994.

Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996.

Pintura y vida cotidiana en México 1650 – 1950, México: Fomento Cultural Banamex/ CONACULTA, 1999.

Pierce, Donna; Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini. *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Introduction by Jonathan Brown, USA: Denver Art Museum, 2004.

Pompa y Pompa, Antonio. *Álbum del IV centenario guadalupano*, México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938.

Poole, Stafford. *Our Lady of Guadalupe. The Origins and Sources of a Mexican National Symbol 1531-1797*, The University of Arizona Press, 1997.

Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, España: Nerea, 1999.

Poussin, Nicolas. *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid: Visor, 1995.

Pulido Echeveste, Mónica. *Reconfigurar los espacios, imaginar los destinos. Patrocinio y corporación, identidad y tradición en Valladolid de Michoacán, siglo XVIII*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Ramírez, Juan Antonio (ed.). *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*, Madrid: Siruela, 1991.

Ramírez Montes, Mina. "Noticias sobre tres pintores de la época colonial", *Anales del IIE*, Núm. 54, México: UNAM, 1984, pp. 231-240.

Ramírez Montes, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 78, 2001, pp. 103-128.

Ramos Medina, Manuel. *Místicas y descalzas*, México: Centro de Estudios de historia de México CONDUMEX, 1997.

Reales cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México de 1551 a 1816, Versión paleográfica, introducción, advertencia y notas por John Tate Lanning, estudio preliminar por Rafael Heliodoro Valle, México: Imprenta Universitaria, 1946.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. 6 vols., Barcelona: Serbal, 1996-2000.

Reta, Martha. "Juan Diego Tenante", en *Entre flores y cantos*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2003, pp. 31-36.

Reta, Martha. "De *angelicales artificiales*: Nuestra señora de la Asunción de Santa María la Redonda", en *Boletín Guadalupano*, México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, año IV, núm. 54, junio 2005. Consultado en línea:

<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/cultura/asuncion.htm>, el 01 de junio de 2008.

Revilla, Manuel. *El arte en México*, México: Librería Universal Porrúa, 1923 [1893].

Reyes, Aurelio de los. *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia*, México: UNAM/ IIE/ El Colegio de México, 2002.

Reyes Retana Márquez, Óscar. "Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/ IIE, Núm. 68, 1996, pp. 113-125.

Reyes-Valerio, Constantino. *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México: SEP/INAH, 1978.

Reyes-Valerio, Constantino. *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*, México: INAH, 1989.

Reyes-Valerio, Constantino. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58.

Reyes-Valerio, Constantino. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp. 3-5.

Rishel, Joseph J. y Suzanne Stratton-Pruitt (dirs.). *The Arts in Latin America 1492-1820*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México/ Los Angeles County Museum of Art, 2006.

Rivera, Lenice. "Comentario de Nuestra Señora del Refugio", en Jaime Cuadriello. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 139-142.

Rivera, Lenice. "Comentario a la Virgen Apocalíptica", *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, pp. 276-279.

Rivera, Lenice. "Nuestra Señora de la Luz", en Jaime Cuadriello (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004.

Robin, Alena. *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, Tesis para obtener el título de doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2007.

R. de la Flor, Fernando. "La 'fabrica' de los nuevos santos: el proyecto hagiográfico jesuita a la altura de 1730", en Pablo Fernández Albaladejo. *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid: Marcial Pons Historia/ Universidad Autónoma de Madrid/ Universitat d'Alacant/ Casa de Velázquez, 2006.

R. de la Flor, Fernando. "El cetro con ojos: representaciones del 'poder pastoral' y de la monarquía vigilante en el barroco hispano", en Víctor Mínguez (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2007, pp. 57-86.

Rodríguez, María Eugenia. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM/ IIE, 2004, pp. 483-496.

Rodríguez G. de Ceballos, Alonso. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, España: Sílex, (Introducción al arte español), 1992.

Romero de Terreros, Manuel. *Catálogos de las exposiciones de la antigua escuela de pintura en México. 1850-1898*, México: UNAM / IIE, Estudios y fuentes del arte en México, vol., XIII, 1963.

Romero de Terreros, Manuel. *La plaza mayor de México en el siglo XVIII*, pról. de Manuel Toussaint, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

Rosenmüller, Christoph. "Friends, followers, countrymen: Viceregal patronage in mid-eighteenth century New Spain", *Estudios de Historia Novohispana*, v. 34, enero-junio 2006, pp. 47-72

Rubial García, Antonio y María de Jesús Díaz Nava. "'La santa es una bellaca y nos hace muchas burlas'. El caso de los panecitos de Santa Teresa en la sociedad novohispana del siglo XVII", en *Estudios de historia novohispana* 24, México: UNAM/ IIE, enero- junio 2001, pp. 53-75.

Rubial García, Antonio. "El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España", en José Pascual Buxó (editor), *Juan de Palafox y Mendoza: imagen y discurso de la cultura novohispana*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, p. 301-324.

Rubial García, Antonio. "El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España", artículo inédito.

Ruiz Gomar, Rogelio. "La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez" en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, 151-172.

Ruiz Gomar, Rogelio. "Unique Expressions. Painting in New Spain", en *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004.

Ruiz Gomar, Rogelio, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello. *Et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*, México: Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ CONACULTA. INBA, 2004.

Ruiz Gomar, Rogelio. "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM/ IIE, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III), pp. 205- 222.

Ruiz Gomar, Rogelio. "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España" en *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM/IIE, 1991, (Cuerpo de documentos, Tomo III), pp. 205-222.

Ruiz Gomar, Rogelio. "La pintura del período virreinal en México y Guatemala", *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500- 1825*, Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1995, pp. 113- 138.

Ruiz Gomar, Rogelio. "La pintura en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII", *El arte en tiempos de Juan Correa*, México: Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 1994, pp. 91-99.

Ruiz Gomar, Rogelio. "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, Núm. 53, 1983.

Ruiz Gomar, Rogelio. "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, Vol. XIV, Núm. 56, 1986, pp. 39-51

Ruiz Gomar, Rogelio. "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/ IIE, vol. XIII, Núm. 50, 1982, pp 87- 102.

Ruiz Gomar, Rogelio. *El barroco en México*, Milán: Editorial Jaca Book, Lunwerg editores, Banco Nacional de Comercio Interior, 1991, pp. 207-231.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Comentario a la Virgen del Apocalipsis", en *The Arts in Latin America 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 381.

Ruiz Gomar, Rogelio. *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, Tesis para obtener el grado de licenciado en historia por la UNAM, 1976.

Rupert Martin, John. *Barroco*, Bilbao: Xarait Ediciones, 1986.

Salazar Simarro, Nuria. "El lenguaje de las flores en la clausura femenina", en *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México: INAH, 2003, pp. 132-151.

Sánchez-Blanco, Francisco. *La mentalidad ilustrada*, Madrid: Taurus, 1999.

Sandoval, Pablo de Jesús y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México*, México: Ediciones Victoria, 1938.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Argentina: Tarea, 1992.

Schlosser, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1976.

Schuetz, Mardith. *Architectural Practice in Mexico City. A Manual for Journeyman Architects of the Eighteenth Century*, Tucson: The University of Arisona Press, 1987

Sebastián, Santiago. *Iconología e iconografía del arte novohispano*. Italia: Azabache, 1992.

Serrano Espinosa, Teresa. "Una visión histórica de la parroquia de San Gabriel Arcángel, Tacuba", en *Dimensión antropológica*, México: INAH, vol. 13, junio-septiembre, 1998. Consultada en versión en línea:

<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/index.php?sIdArt=305&cVol=13&nAutor=SERRANO%20ESPINOSA,%20TERESA%20E.&identi=50&infocad=Volumen%20No.13%20periodo%20Junio%20-%20Septiembre%20a%20F1o%201998>, en 30 de julio de 2008.

Serrera, Juan Miguel. "La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Segundo trimestre de 1995, Núm. 81, pp. 277-288.

Shearman, John. *Manierismo*, Bilbao: Xarait Ediciones, 1986.

Sigaut, Nelly. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, Julio-noviembre, 2002.

Sigaut, Nelly. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en García Sáiz, Concepción y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 207-253.

Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Argentina: FCE, 2005.

Silva Maroto, Pilar. "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez", *Velázquez y su tiempo*, Madrid: Editorial Alpuerto/Departamento de historia del arte Diego Velázquez/Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1991, (V Jornadas de Arte).

Snyder, James. *Northern Renaissance Art. Peinture, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, Nueva York: Harry Abrams, 1985.

Soler i Fabregat, Ramon. *El libro de arte en España durante la edad moderna*, España: Ediciones Trea, 2000.

Soto, Myrna. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: UNAM / IIB, 2005.

Spear, Richard E. *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Hong Kong: Yale University Press/ New Haven and London, 1997.

Stastny, Francisco. "Modernidad, ruptura y arcaísmo en el arte colonial", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, XVII Coloquio Internacional de Arte, pp. 939- 954.

Stratton, Suzanne. *La inmaculada concepción en el arte español*, traducción de José L. Checa Cremades, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

Suárez, María Teresa. "La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España", en: *A Virxe Peregrina. Iconografía e culto*, Galicia: Xunta de Galicia/ Diputación de Pontevedra/ Museo de Pontevedra, 2004, pp. 109-131.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid: Akal, 2000.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid: Akal, 1991.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 1992, (Colección Metrópolis).

Taylor, William B.. *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, Traducción Óscar Mazín y Paul Kersey, 2 vols., México: El Colegio de México/ Secretaría de Gobernación/ El Colegio de Michoacán, 1999.

Taylor, William B.. "Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico" en *The American Historical Review*, October 2005, <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html> consultado el 30 Jul. 2007..

Toribio Medina, José. *La imprenta en México (1539-1821)*, México: UNAM, 1989, Tomo V (17451767), p. 409.

Torre Villar, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda. *Textos históricos guadalupanos*, México: FCE, 1982.

Torre Villar, Ernesto. *El humanista Juan Rodríguez de León Pinelo*, México, UNAM, 1996.

Tostado Gutiérrez, Marcela. *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, México: INAH, 1991, (Vol. 2).

Toussaint, Manuel. "Procesos y denuncias contra Simón Pereyrs en la Inquisición de México", México: Suplemento No. 2 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1938, pp. VII-XXI, 1-38.

Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*, México: UNAM/IIE, 1990, [1948].

Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México: Porrúa, 1992, [1948].

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*, México: UNAM/IIE, 1990, [1934].

Toussaint, Manuel. *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 3ª. Ed., México: Porrúa, 1992.

Tovar de Teresa, Guillermo. *México barroco*, México: SAHOP, 1981.

Tovar de Teresa, Guillermo. "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII", en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Bancomer, Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1988

Tovar de Teresa, Guillermo. *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*, México: Espejo de Obsidiana, 1990.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México: InverMéxico, 1995.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México: Grupo Azabache, 1992.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*, 3 vols., México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México: Banca Serfín, 1990, pp. 117-118.

Trabulse, Elías. *Arte y ciencia en la historia de México*, México: Fomento cultural Banamex, 1995.

Úbeda de los Cobos, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid: Museo Nacional del Prado / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Colección Universitaria, 2001.

Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005.

Urbina, José Antonio de. (dir). *El Prado*, Madrid: Aguilar, 1991.

Uribe, Eloísa. "El arte como termómetro del gusto", en *De la creación a la copia. Siglos XVI-XX*, México, CONACULTA/INBA/Museo de San Carlos/ The Document Company Xerox, 1995, pp. 35-39.

Uribe, Eloísa. "El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII", *Catálogo de la exposición Arte de las academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, Octubre, 1999-enero, 2000, Madrid: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 45-58.

Uribe, Eloísa. *Manuel Tolsá, hombre de la Ilustración*, México: CONACULTA/ INBA/ Museo Nacional del Arte, 1990.

Uribe, Rosa María. "Aproximación al estudio de los pintores Arellano", en Cecilia Gutiérrez Arriola y María Consuelo Maquívar. (Coords.) *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: IIE / UNAM, 2004

Valle Pavón, Guillermina del. *El Consulado de Comerciantes de la ciudad de México y las finanzas novohispanas, 1592-1827*, tesis para optar por el grado de doctor en Historia, El Colegio de México, 1997.

Vargaslugo, Elisa y José Guadalupe Victoria (dirs.). *Juan Correa Su vida y su obra*, México: UNAM/ IIE, (Tomos II, III, IV), 1991-1994.

Vargaslugo, Elisa. "Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca", *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, México: Gobierno del Estado de Oaxaca/ Instituto oaxaqueño de las culturas, 1997, (Volumen II), pp. 11- 51.

Vargaslugo, Elisa. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México: UNAM, 1992, (500 años después).

Vargaslugo, Elisa. *México barroco*, México: Salvat, 1993.

Vargaslugo, Elisa (coord. tomos) *México en el mundo de las colecciones de arte*, México: Azabache, 1994, (Tomos 1 y 2).

Vargas Lugo, Elisa. "La vida de María", en Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México: UNAM, 1994, (Tomo IV. Primera parte), pp. 75-102.

Varriano, John. *Arquitectura italiana del barroco al Rococó*, Madrid: Alianza, 1990, (Alianza Forma 97).

Velázquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México: Polis, 1939.

Velázquez y Sevilla, Catálogo de la exposición presentada del 1 de octubre al 12 de diciembre de 1999, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas / Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, España: Junta de Andalucía, 1999.

Vélez, Pilar. "El renacimiento en Alemania y los Países Bajos", *Introducción a la historia del arte. El Renacimiento*, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

Viajeros europeos del siglo XIX en México, México: Banamex, 1996.

Victoria, José Guadalupe. *Baltasar de Echave Orio. Un pintor en su tiempo*, México: UNAM/IIIE, 1994.

Victoria, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México: UNAM, 1986.

Villa, Agustín F.. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México, y algo sobre escultura*, México, MCMXIX.

Vivanco Peña, Isabel. "Entre dos tradiciones de representación: el siglo XVI en Nueva España", *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, México: CONACULTA/IMBA/MUNAL, 1998, pp. 27-45.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid: Alianza Forma, 1992.

Weisbach, Werner. *El barroco. Arte de la Contrarreforma*, Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa Calpe, 1948, [1921].

Wiebenson, Dora. (ed.) *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Edición española a cargo de Juan Antonio Ramírez, Prólogo Adolf Placzek, Madrid: Hermann Blume.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*, México: Paidós, 1991, [1888].

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, [1915], (Espasa Arte).

Zahíno Peñafort, Luisa (recopilación). *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, Miguel Ángel Porrúa, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 1999.

*El pintor novohispano José de Ibarra:
imágenes retóricas y discursos pintados*

Tomo II

Imágenes de los capítulos

Lista de imágenes del capítulo I

1. Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez, y Francisco Valdés. *Plano de la ciudad de México*. 1737, Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
2. Vista actual de las antiguas calles Manrique y Canoa.
3. Juan Correa (ca. 1646-1716). *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, Siglo XVII, segunda mitad. Óleo sobre tela sobre madera. Compuesto por dos lienzos sobrepuestos en tabla de cedro. 202 x 112 cm. 100 x 50 cm. (imagen de la Virgen de las Nieves). Acervo de la Pinacoteca anexa al Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México D.F.
4. Juan Correa (ca. 1646-1716). *La conversión de Magdalena*. Óleo sobre tela. 165 x 108 cm. Col. Museo Franz Mayer
5. José de Ibarra (1685-1756). *Jesús entre los doctores*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 126.5 x 95.5 cm. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe
6. Juan Correa (ca. 1646-1716). *San José con el Niño*. Siglo XVII-XVIII. Óleo sobre tela. 93 x 73 cm. Col. Parroquia de San Juan Bautista, Coyoacán, México DF
7. José de Ibarra (1685-1756). *San José con el Niño*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 124 x 94 cm. Col. Catedral de Puebla (serie de origen)
8. Cristóbal de Villalpando (ca. 1646-1714). *San José con el Niño*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 87 x 73 cm. Col. Museo de El Carmen, Conaculta, INAH-Méx.
9. Juan Correa (ca. 1646-1716). *Tránsito de San José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 300 x 200 cm. Col. Particular, México, DF
10. Juan Correa (ca. 1646-1716). *Tránsito de San José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 131 x 171 cm. Col. Museo Regional de Querétaro, Conaculta, INAH-Méx.
11. Cristóbal de Villalpando (ca. 1646-1714). *Tránsito de San José*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 194 x 123 cm. Col. Sr. Humberto Cravioto, Guatemala
12. José de Ibarra (1685-1756). *Tránsito de San José*, Siglo XVIII. Óleo sobre lámina. Colección particular, Guadalajara
13. Juan Correa (ca. 1646-1716). *Luís Fernando de Borbón*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 195 x 115 cm. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
14. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). Atribuido antes a Francisco Martínez. *Felipe V*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 230 x 172 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

15. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo en el jardín del amor (Cristo en el jardín de las delicias)*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 112 x 168 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
16. Juan Correa (ca. 1646-1716). *El nacimiento de la Virgen*. Siglo XVII-XVIII. Óleo sobre tela. 186 x 110 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
17. Adrian Collaert (1560-1618), grabó. Samuel Stradanus, inventó. *El nacimiento de la Virgen*. Impresión en papel de grabado en metal
18. Cornelis Cort (1533-1578), grabó. Federico Zuccaro (1542-1609), inventó *El nacimiento de la Virgen*. Impresión en papel de grabado en metal
19. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). *El nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 182 x 392 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato.
20. Juan Rodríguez Juárez.(1675-1728). *El nacimiento de la Virgen*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII. 197 x 130 cm. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF
21. José de Ibarra (1685-1756). *El nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre lámina de cobre. 45 x 36 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
22. José de Ibarra (1685-1756). *El nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 126.7 x 94.4 cm. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe

*El pintor novohispano José de Ibarra:
imágenes retóricas y discursos
pintados*

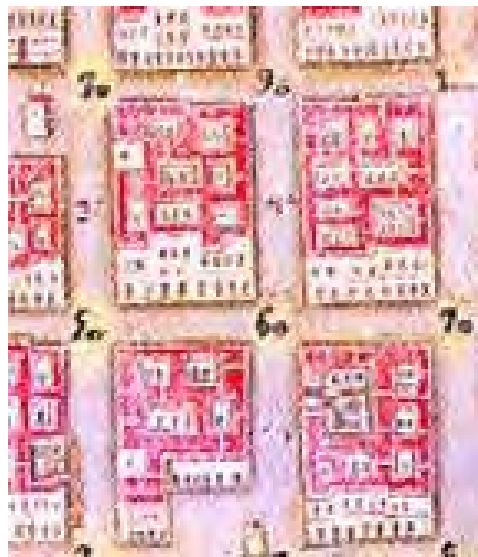
Tomo II

Imágenes de los capítulos

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados.

Capítulo I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra



[1]



[2]









[6]



[8]



[7]









El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra



[13]



[14]



[15]





[17]



[18]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. I. El oficio y el taller. La formación de José de Ibarra



[19]



[20]



[21]



[18]



Lista de imágenes del capítulo II

1. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), atribuido. *Cristo y la mujer adúltera*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 285 x 153 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
2. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), atribuido. *Cristo y la samaritana*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 256 x 152 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
3. Retablo de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
4. Firma de Ibarra en *El martirio de san Bartolomé*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
5. Anónimo novohispano. *Auto de Fe en san Bartolomé Otzolotepec, ca. 1716*. Óleo sobre tela. 112.5 x 170 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
6. Anónimo novohispano. *Ex voto San Bartolomé Otzolotepec*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
7. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Ánimas del purgatorio*. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
8. Anónimo novohispano. *Retrato de López Xardón*. Siglo XVIII. Terracota. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
9. Anónimo novohispano. *Retrato de López Xardón*. Siglo XVIII. Talla en madera. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
10. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Ánimas del purgatorio*. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México. (detalle)
11. Esquema del retablo de San Bartolomé Otzolotepec por Fernanda Fernández.
12. José de Ibarra (1685-1756). *La misión de San Bartolomé*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
13. José de Ibarra (1685-1756). *La predicación de San Bartolomé*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
14. Peter Paul Rubens (1577-1640). *San Francisco Xavier predicando*. H. 1612. Óleo sobre tela. Col. Catedral de Amberes.
15. Benito Arias Montano (1527-1598). *Cristo predicando el evangelio*. Siglo XVI.
16. José de Ibarra (1685-1756). *San Bartolomé ante Astiages*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México
17. José de Ibarra (1685-1756). *El martirio de san Bartolomé*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México

18. José de Ribera (1591-1652). *El martirio de san Bartolomé*. ca. 1630. Óleo sobre tela. Col. Museo del Prado
19. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Teresa*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
20. José de Ibarra (1685-1756). *San Juan de Dios*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
21. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). *San Juan de Dios*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
22. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Gertudis la Magna y San Nicolás de Tolentino*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
23. José de Ibarra (1685-1756). *San José con el Niño*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
24. Anónimo novohispano. *Santa Rita de Casia*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México. (obra recortada)
25. José de Ibarra (1685-1756). *San Felipe Neri y Santa Rita de Casia*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
26. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Santa Bárbara*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
27. Anónimo novohispano. *Virgen de la Luz*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México.
28. Francisco Martínez. *Purísima Concepción*. 1746. Óleo sobre tela. Col. Tepeji del Río, Hidalgo.(detalle)
29. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen del Apocalipsis*. Siglo XVIII. Óleo sobre lámina cobre. 44.7 x 36.2 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal. (detalle)
30. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Ánimas del purgatorio*. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México. (detalle)
31. Peter Paul Rubens (1577-1640). *La caridad romana*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Col. Museo del Estado del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.
32. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Ánimas del purgatorio*. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de San Bartolomé Oztolotepec, Estado de México. (detalle)
33. José de Ribera (1591-1652). *Apolo y Marcias*. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 182 x 232 cm. Col. Museo Nazionale di San Martino, Nápoles.

34. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), atribuido. *Cristo en casa de Simón*. Siglo XVIII. Óleo sobre madera. 285 x 154 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal.
35. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), atribuido- *La mujer cananea*. Siglo XVIII. Óleo sobre madera. 256 x 154 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal.
36. José de Ibarra (1685-1756). *La mujer cananea*. Siglo XVIII. Óleo sobre lámina de cobre. 71 x 98 cm. Col. Rodrigo Rivero Lake.
37. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Carlos Bermúdez de Castro*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 192 x 124 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx
38. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Antonio de Villaseñor y Monroy*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 119 x 90 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
39. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Antonio de Villaseñor y Monroy*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 119 x 90 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
40. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 112 x 168 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
41. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 112 x 168 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.. (detalle)
42. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 112 x 168 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
43. Fray Miguel de Herrera (1729-1780). *Cristo en el jardín del amor* "Cuando mi Dueño querido está a mi lado ni de cielos y tierra me da cuidado". Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Particular México DF.
44. Miguel Cabrera (ca.1720-1768). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 108 x 147. Col. Daniel Liebsohn.
45. Andrés López (1740-1811). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 46.4 x 60 cm. Col. Denver Art Museum, colección de Jan y Frederick R. Mayer.
46. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo en el jardín del amor*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 112 x 168 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
47. José de Ibarra (1685-1756). *Padre compasivo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Regional de Querétaro, Conaculta, INAH-Méx.
48. Alberto Durero (1471-1578). *Trinidad (El trono de la Gracia)*. Siglo XVI. Xilografía.

49. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo de Ixmiquilpan*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 229.9 x 142.9 cm. Col. Denver Art Museum, colección de Jan y Frederick R. Mayer.
50. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo de Ixmiquilpan*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 212 x 148 cm. Col. Museo Nacional de las Intervenciones, Conaculta, INAH-Méx.
51. José de Ibarra (1685-1756). *Desposorios de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
52. José de Ibarra (1685-1756). *Circuncisión*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Regional de Querétaro, Conaculta, INAH-Méx.
53. José de Ibarra (1685-1756). *Inmaculada Concepción*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
54. José de Ibarra (1685-1756). *Nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
55. José de Ibarra (1685-1756). *Presentación de la Virgen al templo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
56. José de Ibarra (1685-1756). *Desposorios*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
57. José de Ibarra (1685-1756). *Anunciación*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
58. José de Ibarra (1685-1756). *Visitación de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
59. José de Ibarra (1685-1756). *Adoración de los pastores*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
60. José de Ibarra (1685-1756). *Purificación de María y presentación del Niño al templo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
61. José de Ibarra (1685-1756). *Adoración de los reyes*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
62. José de Ibarra (1685-1756). *Huída a Egipto*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
63. José de Ibarra (1685-1756). *Coronación de María*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.
64. José de Ibarra (1685-1756). *José con el Niño*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Col. Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

65. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Ana, san Joaquín y la Virgen niña*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 215 x 130 cm. Col. Parroquia de Santa María la Redonda. México, DF.
66. José de Ibarra (1685-1756). *La Virgen, san José y el Niño*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 215 x 130 cm. Col. Parroquia de Santa María la Redonda. México, DF.
67. Bolswert, grabó. Peter Paul Rubens (1577-1640), inventó. *La educación de la Virgen*. Siglo XVII. Impresión en papel de grabado en metal.
68. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). *La educación de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Regional de Guadalajara, Conaculta, INAH-Méx.
69. Bolswert, grabó. Peter Paul Rubens (1577-1640), inventó. *Sagrada familia*. Siglo XVII. Impresión en papel de grabado en metal.
70. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen del Apocalipsis*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato. (detalle)
71. José de Ibarra (1685-1756). *Nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm, aprox. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
72. José de Ibarra (1685-1756). *Adoración de los magos*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
73. José de Ibarra (1685-1756). *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
74. José de Ibarra (1685-1756). *Asunción*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela, 600 x 460 cm, aprox. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
75. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen del Apocalipsis*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela, 600 x 460 cm, aprox. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
76. José de Ibarra (1685-1756). *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm, aprox. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato.
77. José de Ibarra (1685-1756). *Nacimiento de la Virgen*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm, aprox. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato. (detalle)
78. José de Ibarra (1685-1756). *Adoración de los magos*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato. (detalle)

79. Peter Paul Rubens (1577-1640). *Virgen del Apocalipsis*. Siglo XVII. Óleo sobre tabla. Col. Alte Pinakothek, Munich.

80. Claustro del colegio franciscano de Celaya.

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados.

Capítulo II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[1]



[2]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[3]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[4]



[5]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[6]



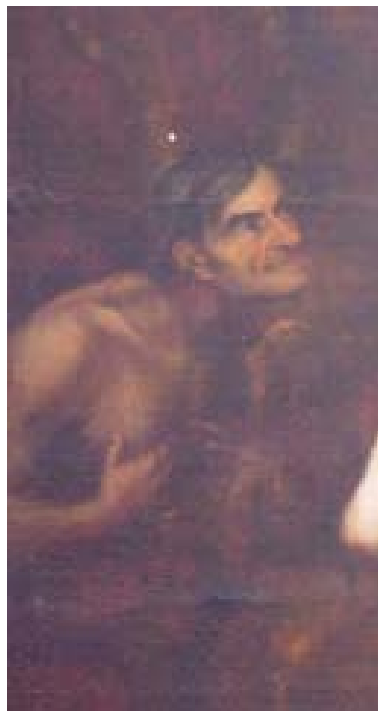
[7]



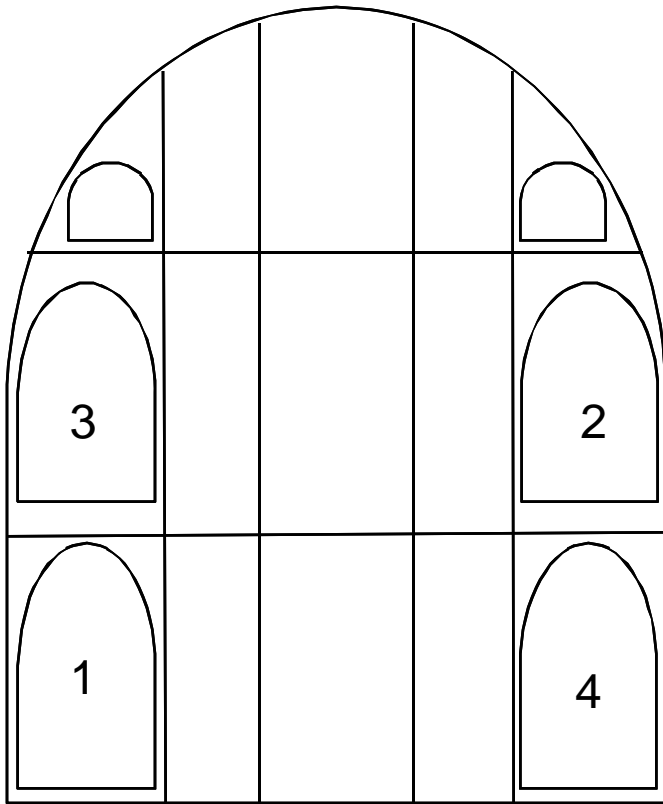
[8]



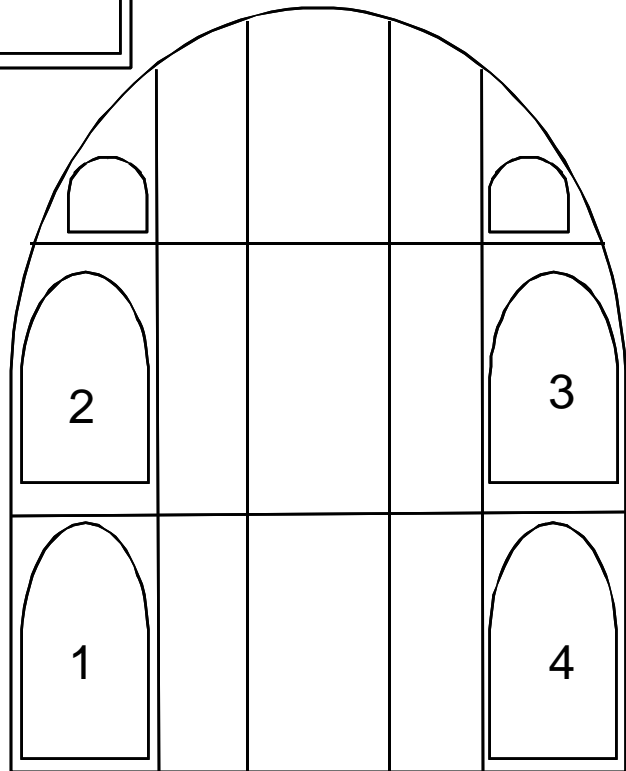
[9]



[10]



Orden actual de las pinturas



Orden antiguo de las pinturas







[13]



[14]

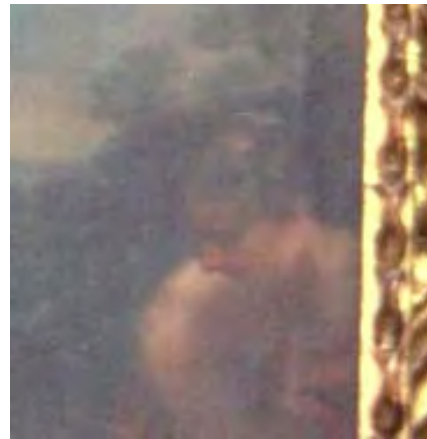


[15]





[17]



[18]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[21]



[20]



[22]



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[28]



[29]



[30]



[31]



[32]



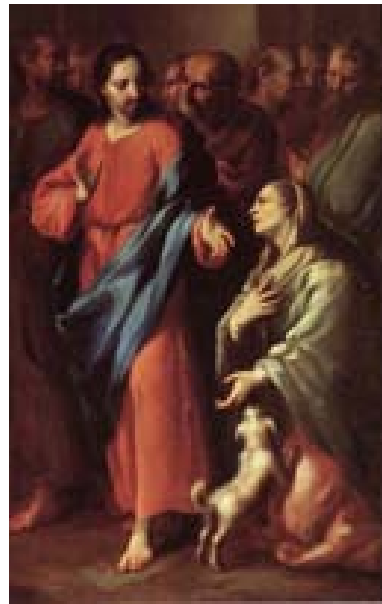
[33]



[34]



[35]



[35]



[36]









[40]



[41]





[43]



[44]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[45]



[46]



[47]



[48]





El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. II. José de Ibarra: de oficial a maestro de pintor. La construcción del artista



[51]



[52]



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[58]



[59]



[60]



[61]



[62]



[63]



[64]







[67]



[68]



[69]



[70]



[71]



[72]



[73]









[77]



[78]





Lista de imágenes del capítulo III

1. Vista del coro de la Catedral de Puebla.
2. Vista del coro de la Catedral de Puebla.
3. José de Ibarra (1685-1756). *Santísimo Sacramento con varios santos canónigos*. 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla.
4. José de Ibarra (1685-1756). *Jesús Niño con varios santos canónigos*, 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla.
5. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de la Concepción con varios santos canónigos*. 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla.
6. José de Ibarra (1685-1756). *Asunción con varios santos canónigos*. 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla.
7. José de Ibarra (1685-1756). *Jesús Niño con varios santos canónigos*, 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla (detalle)
8. Carlo Maratta. Virgen Inmaculada.
9. José de Ibarra (1685-1756). *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 600 x 460 cm. Col. Templo de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya, Guanajuato. (detalle)
10. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de Santa María la Redonda. México, DF.
11. José de Ibarra (1685-1756). *La Virgen en la casa del cenáculo*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Iglesia de Santo Domingo, Puebla. (detalle)
12. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Octava estación*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Parroquia de Santa María la Redonda. México, DF. (detalle)
13. José de Ibarra (1685-1756). *Inmaculada Concepción*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Templo de San Pablo Apóstol El Nuevo, México DF.
14. José de Ibarra (1685-1756). *Coronación de la Virgen*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Templo de San Pablo Apóstol El Nuevo, México DF.
15. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). *Coronación de la Virgen*. 1726. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
16. José de Ibarra (1685-1756). *Inmaculada Concepción*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Templo de San Pablo Apóstol El Nuevo, México DF. (detalle)
17. José de Ibarra (1685-1756). *Asunción con varios santos canónigos*. 1732. Óleo sobre tela. 310 x 240 cm. Col. Catedral de Puebla (detalle)

18. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768). *Asunción*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Templo de Santa Prisca y San Sebastián, Taxco, Guerrero.
19. José de Ibarra (1685-1756). *Ecce Homo*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Museo de Arte de Querétaro, Querétaro.
20. José de Ibarra (1685-1756). *Ecce Homo*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Museo de Arte de Querétaro, Querétaro. (detalle)
21. Portadilla de *Julio Maximino, Verdadero*. Cayetano Cabrera y Quintero. sin pie de imprenta. Col. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.
22. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. ca. 1734. Óleo sobre tela. 93 x 71 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
23. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Palacio del Ayuntamiento. México DF.
24. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 221 x 147.5. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
25. José de Ibarra (1685-1756), atribución. *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. ca. 1734. Óleo sobre tela. 224.5 x 147.5 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
26. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. ca. 1734. Óleo sobre tela. 93 x 71 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx (detalle)
27. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta*. ca. 1734. Óleo sobre tela. 93 x 71 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
28. Relicario de San José. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
29. José de Ibarra (1685-1756). *Regreso de Egipto*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
30. Bolswert, grabó. Peter Paul Rubens (1577-1640), inventó. *Regreso de Egipto*. Siglo XVII. Impresión en papel de grabado en metal.
31. José de Ibarra (1685-1756). *Regreso de Egipto*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
32. José de Ibarra (1685-1756). *Regreso de Egipto*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
33. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de san José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.

34. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de san José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
35. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de san José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
36. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de san José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
37. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta ante la Virgen de Aránzazu*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 248 x 33 cm. Col. Particular, México.
38. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de Francisco Fagoaga*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 209 x 126 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
39. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo de Santa Teresa, 1737*. Óleo sobre tela.. Col. Museo Nacional de las Intervenciones, Conaculta, INAH-Méx.
40. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *San Juan Nepomuceno*. Siglo XVIII. Óleo sobre lámina. Col. Patrimonio Universitario, UNAM
41. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *San Josafat*. Siglo XVIII. Óleo sobre lámina.. Col. Patrimonio Universitario, UNAM.
42. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de Jacinto García de Rojas*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
43. Francisco Martínez. *Tránsito de San José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
44. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Juan de Palafox y Mendoza*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
45. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del duque de la Conquista*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
46. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del duque de la Conquista*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Palacio del Ayuntamiento, México DF.
47. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Pedro Malo de Villavicencio*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.
48. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Pedro Malo de Villavicencio*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
49. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del conde de Fuenclara*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.

50. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del conde de Fuenclara*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Palacio del Ayuntamiento, México, DF.
51. José de Ibarra (1685-1756), inventó. Baltasar Troncoso, grabó. *Escudo de armas de la ciudad de México*, (frontispicio). 1746. Impresión en papel de grabado en metal.
52. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.
53. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
54. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
55. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
56. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
57. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
58. José de Ibarra (1685-1756), inventó. Baltasar Troncoso, grabó. *Escudo de armas de la ciudad de México*, (frontispicio). 1746. Impresión en papel de grabado en metal (detalle)
59. José de Ibarra (1685-1756). *Escudo de Armas de la ciudad de México*. (boceto). ca. 1746. Tinta sobre papel. Medidas. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (detalle)
60. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. 1743. Óleo sobre tela. 130 x 90 cm. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF. (anverso)
61. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. 1743. Óleo sobre tela. 130 x 90 cm. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF. (reverso)
62. Altar de San José, hoy de la Inmaculada Concepción. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
63. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Rosa de Lima*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela.. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.

64. José de Ibarra (1685-1756). *San Antonio de Padua*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
65. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Rosalía*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
66. José de Ibarra (1685-1756). *Piedad*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
67. José de Ibarra (1685-1756). *Tobías con el arcángel San Rafael*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
68. José de Ibarra (1685-1756). *Santa Gertrudis la Magna*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
69. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del arzobispo Rubio y Salinas*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.
70. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Patrocinio de la Virgen a la monarquía de España y a la Iglesia*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Acervo de la Pinacoteca anexa al Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México D.F.
71. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de Juan de Palafox y Mendoza con los retratos de Luis Umpierres y José Codallos*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 193 x 112 cm. Col. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, DF.

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados

Capítulo III. José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[1]



[2]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[4]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.

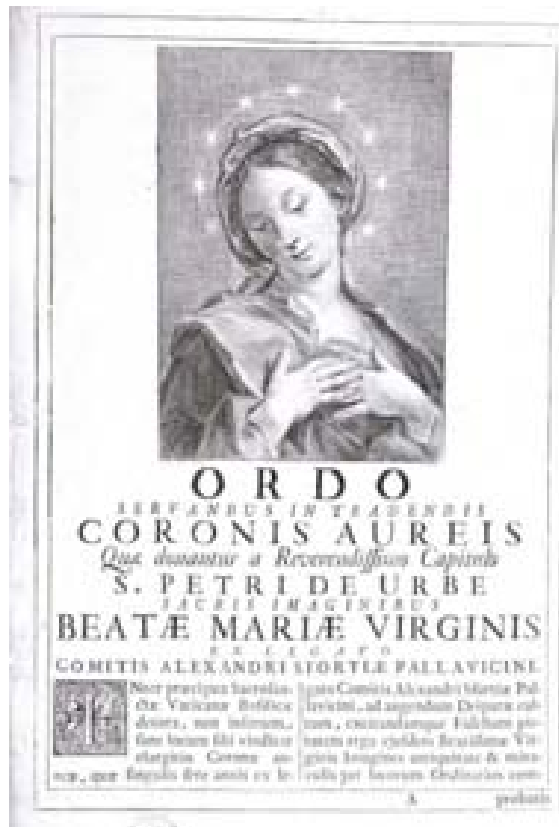


[5]





[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



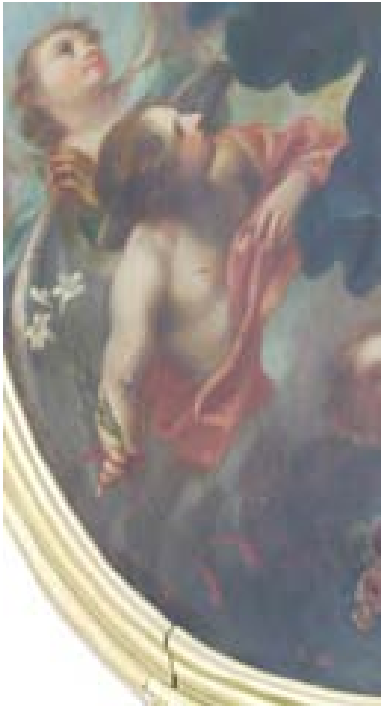


[15]



[13]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[16]



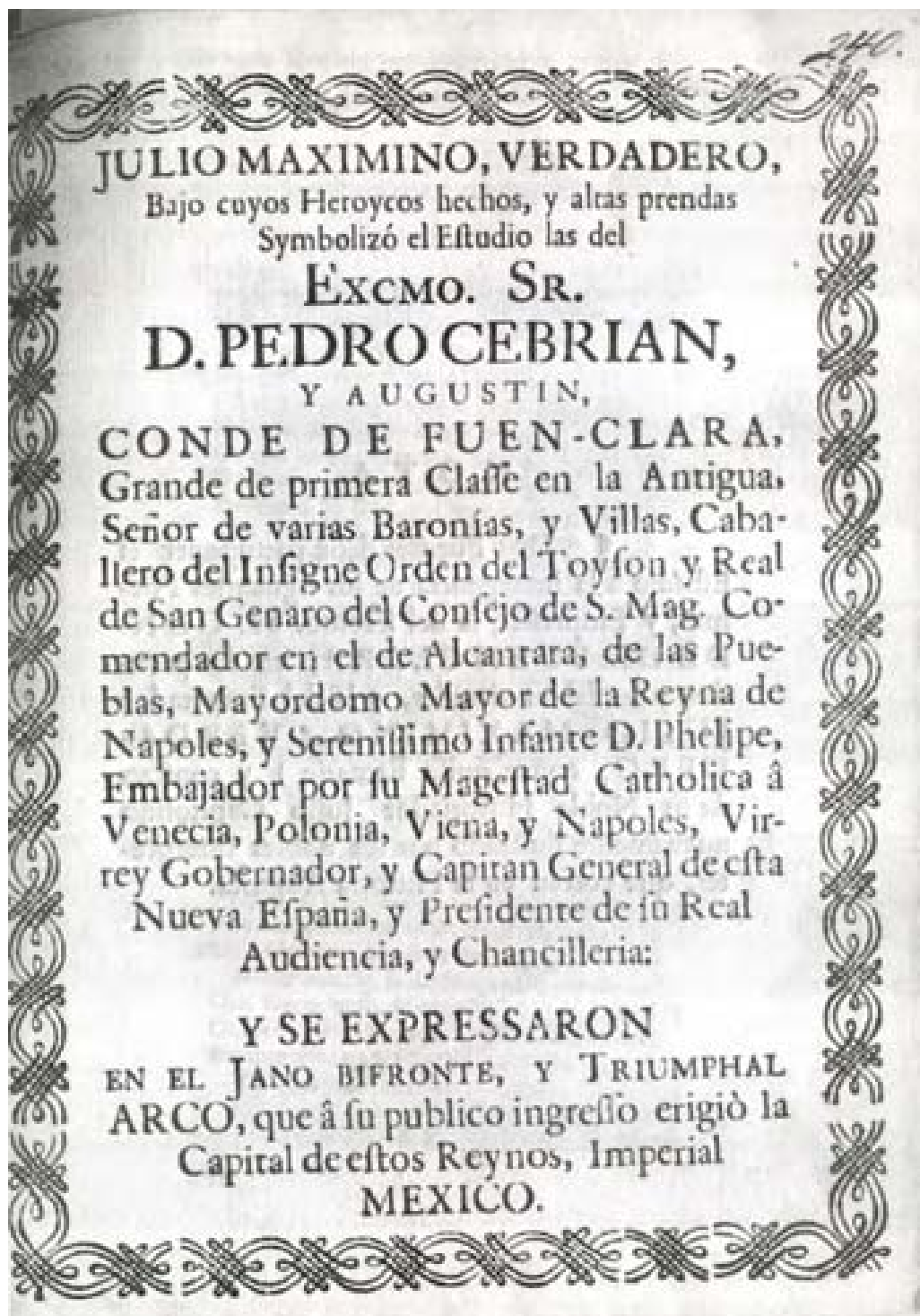
[17]



[18]







El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[22]



[23]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[25]



[26]



[27]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[29]



[30]



[31]



[32]



[33]



[34]



[35]



[36]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[37]



[38]





[40]



[41]



[42]



[43]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[45]



[46]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[47]



[48]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[49]



[50]





El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[58]





[60]



[61]



El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. III José de Ibarra: clientelas ilustres, pintura de valiente pincel.



[63]



[64]



[65]



[66]



[67]



[68]



[69]





Lista de imágenes del capítulo IV

1. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de san José*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx.(detalle)
2. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo de Santa Teresa, 1737*. Óleo sobre tela.. Col. Museo Nacional de las Intervenciones, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
3. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del duque de la Conquista*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
4. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del conde de Fuenclara*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
5. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato de Pedro Malo de Villavicencio*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional del Virreinato, Conaculta, INAH-Méx. (detalle)
6. Firma de José de Ibarra.
7. José de Ibarra (1685-1756). *Inmaculada Concepción*. 1733. Óleo sobre tela. Col. Templo de San Pablo Apóstol El Nuevo, México DF.
8. José de Ibarra (1685-1756). *Cristo de Santa Teresa, 1737*. Óleo sobre tela.. Col. Museo Nacional de las Intervenciones, Conaculta, INAH-Méx. (detalle).
9. José de Ibarra (1685-1756). *Adoración de los pastores*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 126.7 x 94.4 cm. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe. (detalle)
10. Charles Le Brun, (1619-1690). *Le ris*, según Picart
11. José de Ibarra (1685-1756). *Retrato del obispo Martín de Elizacochea*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 196 x 134 cm. Col.Catedral de Morelia, Michoacán.
12. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1748. Óleo sobre tela. Col. Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, Guanajuato, Guanajuato.
13. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1751. Óleo sobre tela. Col. Catedral de Morelia, Michoacán.
14. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1748. Óleo sobre tela. Col. Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, Guanajuato, Guanajuato. (detalle)
15. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1751. Óleo sobre tela. Col. Catedral de Morelia, Michoacán. (detalle)
16. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1748. Óleo sobre tela. Col. Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, Guanajuato, Guanajuato (detalle)

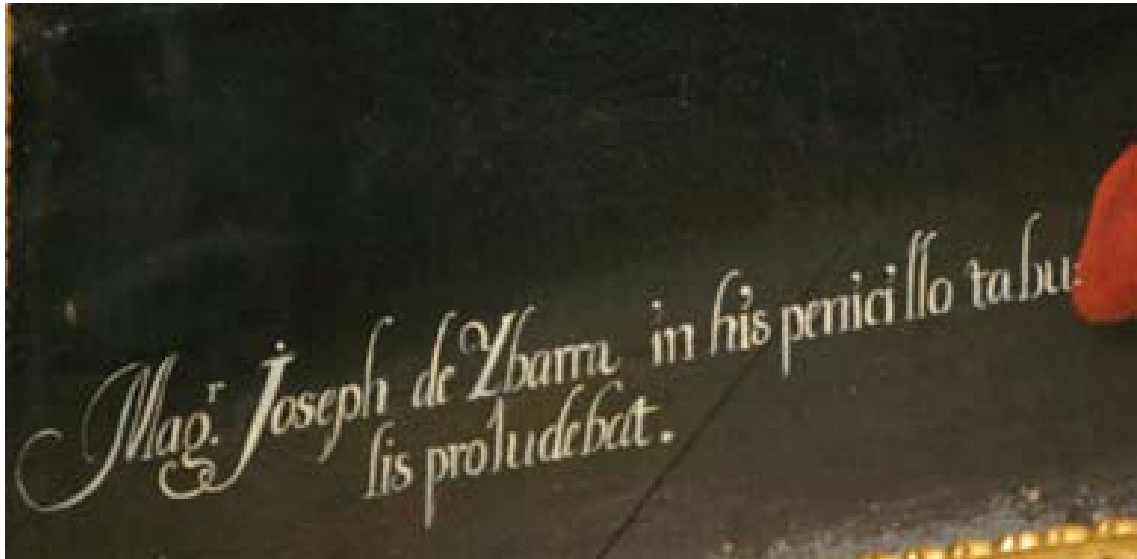
17. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1751. Óleo sobre tela. Col. Catedral de Morelia, Michoacán. (detalle)
18. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1748. Óleo sobre tela. Col. Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, Guanajuato, Guanajuato. (detalle)
19. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de Guadalupe*. 1751. Óleo sobre tela. Col. Catedral de Morelia, Michoacán. (detalle)
20. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768). *Virgen de Guadalupe*. 1763. Óleo sobre tela.. Col. Museo de América, Madrid.
21. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768). *Virgen de Guadalupe*. 1763. Óleo sobre tela.. Col. Museo de América, Madrid. (detalle)
22. Michel-Ange Houasse. *Academia de dibujo*. 1728. Palacio Real de Madrid.
23. José Antolínez. *El vendedor de pintura*, Alte Pinakothec, Munich.
24. Miguel Rudecindo Contreras. *Retrato de José de Ibarra*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 57.7 x 42.5 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal
25. Virgen del Socorro impresa en la patente y constituciones de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, 1742.
26. Verdadero retrato de Nuestra señora de los Dolores que se venera en el Hospital Real de los Naturales, patente de la Cofradía.
27. José de Ibarra (1685-1756). *Virgen de los Dolores*. 1742. Óleo sobre tela. 131 x 95 cm. Col. Museo del Colegio de las Vizcaínas, México DF.
28. Carlo Dolci. *Dolorosa*. Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.
29. *Sumario de constituciones de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro*. 1742. AGN, Indiferente Virreinal, Cofradías y Archicofradías, Caja 5666, exp. 110.
30. *Sumario de constituciones de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro*. 1746. AGN. Indiferente General, caja 825.
31. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de Francisco Javier Gómez de Cervantes*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 192 x 194 cm. Col. Museo Nacional de Historia, Conaculta, INAH-Méx.
32. Anónimo novohispano. *Retrato de José Ignacio de Pereda*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 198 x 113 cm. Col. Patrimonio Universitario, UNAM.
33. Templo de San Juan de la Penitencia, México DF.

34. Templo de Santa Inés, México DF.

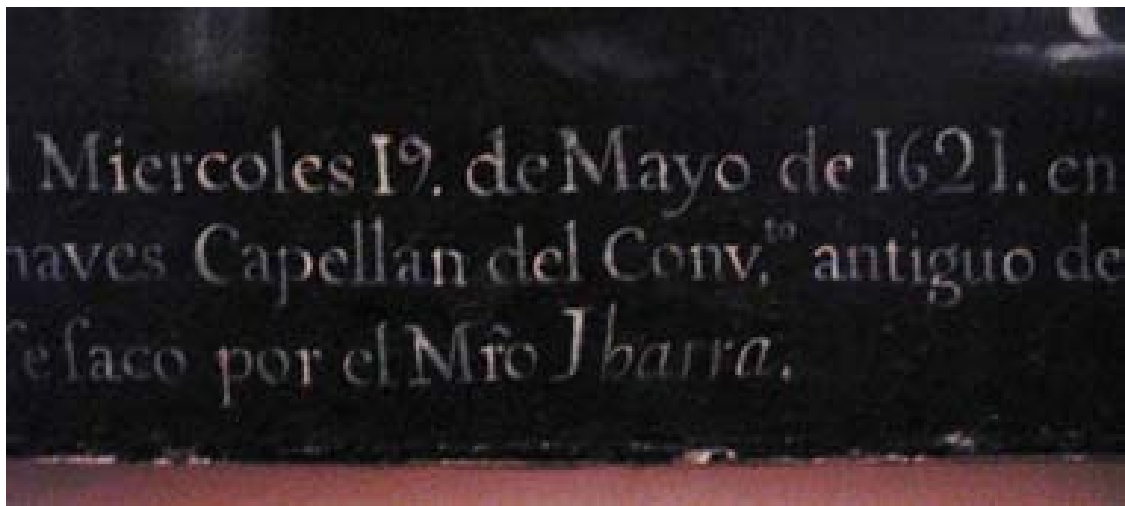
35. Placa conmemorativa en el Templo de Santa Inés, México DF.

*El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas
y discursos pintados*

**Capítulo IV. Liderazgo pictórico y búsqueda por el
reconocimiento social del arte en tiempos de José de
Ibarra**



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

A close-up of a handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature reads "Joseph de Ibarra" in a cursive script. There is a small number "5" written above the name. The signature is followed by a decorative flourish.

[6]



[7]





[9]



[10]





[12]

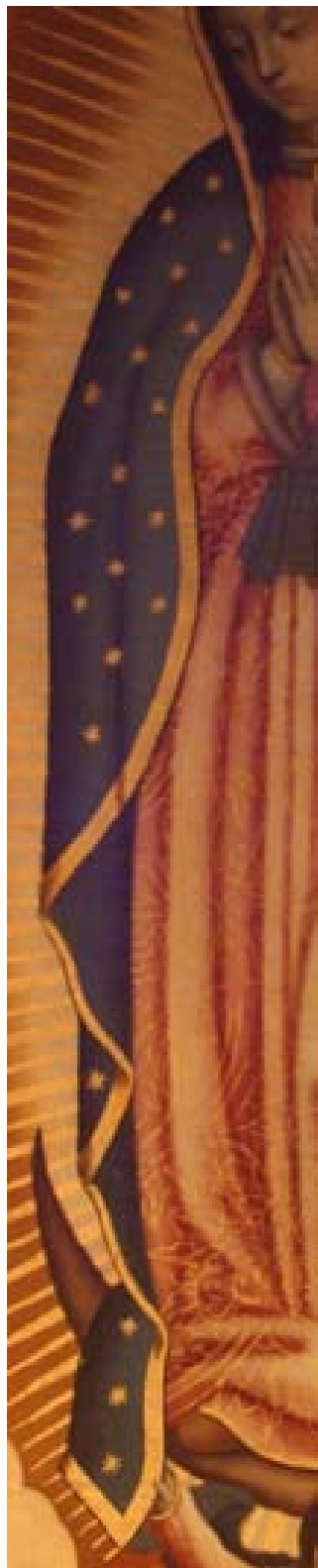




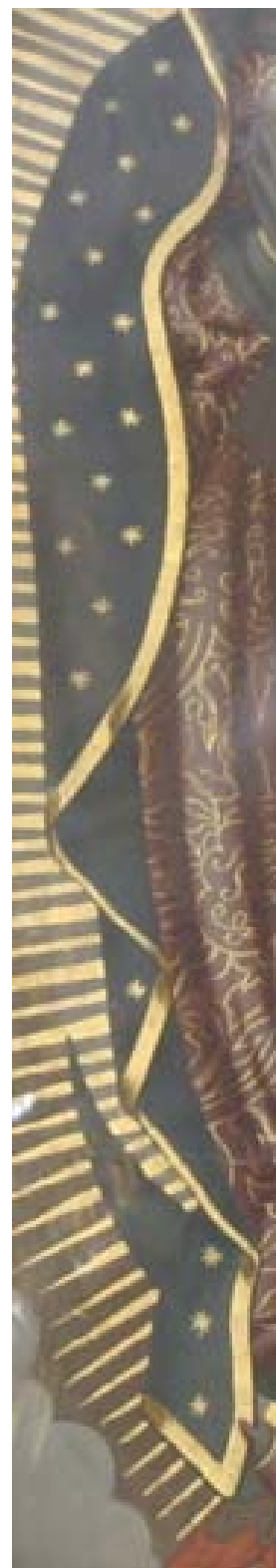
[14]



[15]



[16]



[17]

[18]



[19]



[20]



[21]





[22]



[23]





[25]



[26]

V. R. de Nra. Sra. de los Doctores, que se venera en el Hospital Real de Naturales de Mexico. Tocada à su Original.



[27]



[28]



S U M .
DE LAS CONS-
de la Ilustre Con-
Milagrosa Imagen
Virgen Nra. Sta.
fundada por el no-
tisco Arte de la
teridad Ordinaria
Scholarum Religiosas
Penitencia de ella.

MARIO
TITUCIONES
gregacion de la
de la Santísima
del SOCORRO,
ble, liberal, y cien-
Pintura con Au-
en la Iglesia de
de San Juan de la
Imperial Ciudad.

L O nuevo de esta Congregacion del motivo à participar una breve noticia à todos los
Fieles Christianos de ambos sexos, y todos Estados, de que el nobilissimo Arte de la
Pintura, movido del ardoroso zelo, y sacrilivo amor, conque se dedica el mayor culto
de la Purissima Reyna de los Angeles en su bellissima Laguna del SOCORRO, in-
firrielo con autoridad Ordinaria (intentando, que la caxa por solo conseguir la Apudica) pre-
tende que no se omita la recepcion de ningunos de los Fieles, sin de qualquier estado, calidad,
ó condicion: porque no es su unico otro, que la reduccion, y aumento de la Congregacion para
prosperidad de su Divino Culto, y mas quando la Ilustras Venorables Señores Sacrodotos, y
nobles Religiosos quienes con todos los demas, que se afilian en esta Congregacion, han de ser
obligados à dar el dia de su afiliento lo que les pareciere, y pudiere cada uno humanamente, por su vo-
luntad de la Congregacion, que todas lasora de este beneficio, y ningunos por poder dejen de afiliarse.
Afiliense los obligados à contribuir cada finca medio real de cornudillo, que es la comun
de las Congregaciones, y pagados sin mas sin aver cumplido con dicha contribucion, será bora-
da, y separado de dicha Congregacion, salvo que al cabo de dicho tiempo pagar lo que debieren.
Son asimismo obligados à rezar un tercio de Rosario por cada Hermano defunto.
Y afiliado à la Congregacion con esta calidad, les correspondrà en esta mudamente en man-
dar decir una Misa por cada Hermano defunto, luego, que le conste de su fallecimiento, y
veinte pesos en reales.
Obligados asimismo dicha Congregacion por la Obitos de los Defuntos à celebrar
Aniversario por los foyos con Misa Solemne, Tumba, y Vigilia.
Y se le encargò à todos los Hermanos afiliados à las muchas funciones, que dicha Congrega-
cion celebra, de que serán recibidos por el Colector, especialmente un filio à la Solemnidad de la Pre-
sencia, que de esta Soberana Imagen sea los Maiores Sacros por la tarde, y no pudiendo, sin por la no-
che con luz hasta dejarla en dicha Iglesia de San Juan.
Queda encendida esta Congregacion en adquirir varios bienes espirituales, que tiene impe-
trados con la Santidad para todos los Congregantes.
El Obispo, y Excmo. Sr. Arzobispo concede quaxenta dias de Indulgencia à todos los
Profanos que el dia que se afilian por Congregantes de esta Congregacion.
En 17 del mes de Abril, en el año de 1746 se afiliò por Congregante de
Nra. Sta. del SOCORRO, *Don Manuel Dominguez*. Y para que
conste à nuestra Ilustre Congregacion, se le mandò dar el presente firmado del Sr. Presbitero, sili-
do con el Sello de dicha nuestra Congregacion, y refrendado del infrascripto Secretario, en la
Mesa de dicha Nuestra Congregacion dia de la fecha, ut supra.

Manuel Dominguez
Antonio de la Cruz



[31]



[32]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados

Cap. IV Liderazgo pictórico y búsqueda por el reconocimiento social del arte en tiempos de José de Ibarra.



[33]



[34]



[35]

Lista de imágenes del capítulo V

1. Charles Le Brun (1619-1690) según Picart. *Meleagro y Atalanta*. En *Conference de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier & directeur de l'Academie de peinture & sculpture, sur l'expression generale et particuliere des passions, Enrichie de figures, suivant l'edition d'Amsterdam de l'année 1713. A Verone MDCCLI. Chez Augustin Carattoni Libraire, Ruë Neuve. Avec permission.* (El título está repetido en italiano: *Conferenza del Signor Le Brun Primo Pittore del Re di Francia, Cancelliere e Direttore dell'Accademia di Pittura e Scoltura, sopra l'espressione generale e particolare delle passioni, Con le sue Figure, tradotta in Italiano. In Verona MDCCLI. Presso Agostin Carattoni Librajò sulla Via Nuova. Con licenza de' superiori.* A partir de esta cita, todas las referencias a Le Brun según Picart provienen de la misma edición.
2. Atribuido a Cabrera. (¿?-1768) *Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*. Óleo sobre tela. 200 x 322 cm. Biombo de seis hojas. Museo Soumaya.
3. Charles Le Brun (1619-1690). *Hombre pájaro*. Según Le Clerc. En *Caractères des passions pris sur les desseins l'illustre Mons. le Brun. Par S. le Clerc. Ca. 1712.*
4. Grabado tomado de bosquejo de Le Brun. *L'Admiration*. Edición de Picart.
5. Charles Le Brun, (1619-1690). *L'admiration*. Diagrama. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París.
6. Audran, Jean (1667-1756). *L'Admiration avec etonnement*, cabeza terminada, en *Expressions des passins de l'Ame. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy.* A Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins. Avec Privilege du roy 1727.
7. Henri Testelin (1616-1695). *Las expresiones*, contenidas en *Sentimens des plus habillies peintres*. Extracto de las conferencias de *l'Academie Royale de Peinture & de Sculpture*, en presencia de Monsieur Colbert, 1673.
8. Fray Matías de Irala. Lámina de *Método sucinto y compendioso de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas vtiles*, 1739, Madrid. [1730]
9. Fray Matías de Irala. Lámina de *Método sucinto y compendioso de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas vtiles*, 1739, Madrid. [1730].
10. Charles Le Brun, (1619-1690). *Etonnement*. Diagrama. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París.

11. José de Ibarra. *Resurrección de la hija de Jairo*. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch, hoy en la colección de la familia Vigil Carvallo.
12. José de Ibarra. *Resurrección de la hija de Jairo*. Detalle. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch, hoy en la colección de la familia Vigil Carvallo.
13. José de Ibarra. *Resurrección de Lázaro*. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch.
14. José de Ibarra. *Resurrección de Lázaro*. Detalle. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch.
15. José de Ibarra. *Jesús entre los doctores*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.5 x 95.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
16. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
17. Charles Le Brun, (1619-1690). Cabeza de *L'Estime*. Edición de Picart.
18. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*, Detalle.. Museo Regional de Querétaro.
19. Charles Le Brun, (1619-1690). Dibujo del diagrama *L'attention et L'estime*. En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
20. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle.. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
21. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
22. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm., Museo Regional de Querétaro.
23. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
24. Charles Le Brun, (1619-1690). *L'Estime*, según Picart.
25. Jacob Matham (1571-1631), *Virgen con ángeles*. Detalle. Sobre composición de Abraham Bloemaert.
26. Charles Le Brun, (1619-1690). Dibujo de la *Veneración*. En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
27. Charles Le Brun, (1619-1690). *La Veneration a.*, según Picart.
28. José de Ibarra. *Ascensión de Cristo*. Óleo sobre lámina, 44.7 x 36.2 cm. Museo Nacional de Arte.

29. José de Ibarra. *Ascensión de Cristo*. Detalle. Óleo sobre lámina, 44.7 x 36.2 cm. Museo Nacional de Arte.
30. José de Ibarra. *Cristo y la mujer cananea*. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch.
31. José de Ibarra. *Cristo y la mujer cananea*. Detalle. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch.
32. José de Ibarra. *Adoración de los Magos*. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
33. José de Ibarra. *Adoración de los Magos*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
34. José de Ibarra. *Adoración de los pastores*. Óleo sobre tela, 126 x 96.8 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
35. José de Ibarra. *Adoración de los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 126 x 96.8 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
36. Charles Le Brun, (1619-1690). *Autre Veneration a.*, según Picart.
37. Charles Le Brun (1619-1690). *Profonde Veneration*, según Picart.
38. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Adoración de los pastores*. Óleo sobre tela, 226 x 176 cm. Hacia 1758. Sacristía del templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
39. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Adoración de los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 226 x 176 cm. Hacia 1758. Sacristía del templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
40. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Adoración de los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 226 x 176 cm. Hacia 1758. Sacristía del templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
41. Charles Le Brun, (1619-1690). *Le Revissement*, según Audran. En *Expressions des passins de l'Ame. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*. A Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins. Avec Privilege du roy 1727.
42. José de Ibarra. *Arcángel san Miguel*. Detalle. Óleo sobre tela, 125 x 94 cm. Catedral de Puebla.
43. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *San Miguel como intercesor de las ánimas del purgatorio*. Óleo sobre tela, 250 x 190 cm. Hacia 1758. Templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
44. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *San Miguel como intercesor de las ánimas del purgatorio*. Detalle. Óleo sobre tela, 250 x 190 cm. Hacia 1758. Templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.

45. Charles Le Brun (1619-1690). *Le Revissement*, según Picart.
46. Francisco Antonio Vallejo. *Sagrada familia con ángeles y trinidad*, sacristía del colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México.
47. Francisco Antonio Vallejo. *Sagrada familia con ángeles y trinidad*. Detalle. Sacristía del colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México.
48. Francisco Antonio Vallejo. *Sagrada familia con ángeles y trinidad*. Detalle. Sacristía del colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México.
49. Francisco Antonio Vallejo. *Sagrada familia con ángeles y trinidad*. Detalle. Sacristía del colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México.
50. José de Ibarra. *Adoración de la eucaristía*. Óleo sobre tela, aprox. 310 x 240 cm. Detalle del ángel niño. Catedral de Puebla.
51. Pedro Ramírez. La flagelación de Cristo. Museo Regional de Guadalajara, Jalisco.
52. Le Brun, Charles (1619-1690). *El desprecio y el odio*, diagrama. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París.
53. Le Brun, Charles (1619-1690). *La cólera, 2*, diagrama. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París
54. Le Brun, Charles (1619-1690). *Le Mépris a.*, según Picart
55. José de Ibarra, atribuido. *Tercera estación*. Óleo sobre tela. 190 x 240 cm. Aprox. Santa María la Redonda.
56. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Segunda estación*. Detalle. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Detalle del hombre que entrega la cruz. Catedral de Puebla.
57. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Segunda estación*. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Detalle del hombre que entrega la cruz. Catedral de Puebla.
58. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Octava estación*. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Detalle del hombre de gorra roja. Catedral de Puebla.
59. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Octava estación*. Detalle. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Detalle del hombre de gorra roja. Catedral de Puebla.
60. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Undécima estación*. Detalle. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Detalle del hombre que clava a Cristo. Catedral de Puebla.
61. Charles Le Brun, (1619-1690). *L'Horreur b.*, según Picart.
62. Charles Le Brun, (1619-1690). *La frayeur a.*, según Picart.

63. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
64. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
65. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
66. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
67. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 506 x 303 cm. Museo Regional de Querétaro.
68. Charles Le Brun, (1619-1690). Diagrama *L'amour simple*. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París.
69. Charles Le Brun, (1619-1690). *L'amour simple*. Picart.
70. Charles Le Brun, (1619-1690). *La tranquillité*. Diagrama. En Réserve des grands albums, Musée du Louvre, París.
71. José de Ibarra. *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*. Detalle de San Bernardo, Museo Regional de Querétaro.
72. José de Ibarra. *Nacimiento de la Virgen*. Óleo sobre tela, 126.7 x 94.4 cm. Detalle criada de la derecha. Museo de la Basílica de Guadalupe.
73. José de Ibarra. *Nacimiento de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 94.4 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
74. José de Ibarra. *Nacimiento de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 94.4 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
75. José de Ibarra. *Nacimiento de la Virgen*. Óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm. Nave del templo de San Francisco. Guadalajara, Jalisco.
76. José de Ibarra. *Asunción de la Virgen*. Óleo sobre tela, 126.5 x 961 cm. Detalle rostro de la Virgen. Museo de la Basílica de Guadalupe.
77. José de Ibarra. *Coronación de la Virgen con Trinidad*. Detalle. Óleo sobre tela, 150 x 130 cm. Sacristía, San Pablo Apóstol El Nuevo.
78. José de Ibarra. *Asunción de la Virgen*. Detalle rostro de la Virgen. Óleo sobre tela, 400 x 226 cm. Cabildo de la Catedral de Puebla.
79. A. Bolswert, después de Rubens. *Asunción*. Detalle.
80. José de Ibarra. *Resurrección de Lázaro*. Detalle. Óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm. Antigua colección Buch.

81. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Martirio de Santa Prisca*. Santa Prisca, Taxco.
82. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Martirio de Santa Prisca*. Detalle. Santa Prisca, Taxco.
83. Charles Le Brun, (1619-1690). *L'Esperance.*, según Picart.
84. José de Ibarra. *Dormición de la Virgen*. Óleo sobre tela, 126.5 x 95.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
85. José de Ibarra. *Dormición de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.5 x 95.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
86. Pietro Aquila, sobre composición de G. M. Morandi. *Dormición de la Virgen*.
87. José de Ibarra. *Dormición de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.5 x 95.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
88. Pietro Aquila, sobre composición de G. M. Morandi. *Dormición de la Virgen*. Detalle.
89. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *San Miguel como intercesor de las ánimas del purgatorio*. Detalle. Óleo sobre tela, 250 x 190 cm. Hacia 1758. Templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
90. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Preciosa sangre de Cristo*. Óleo sobre tela, 429 x 476 cm. Templo de san Francisco Javier de Tepetzotlán.
91. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Óleo sobre tela, 429 x 476 cm. Templo de san Francisco Javier de Tepetzotlán.
92. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Óleo sobre tela, 429 x 476 cm. Templo de san Francisco Javier de Tepetzotlán.
93. Charles Le Brun, (1619-1690). *La Crainte.*, según Picart.
94. José de Ibarra. *La resurrección*. Óleo sobre lámina, 44.7 x 36.2 cm. Museo Nacional de Arte.
95. José de Ibarra. *La resurrección*. Detalle. Óleo sobre lámina, 44.7 x 36.2 cm. Museo Nacional de Arte.
96. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Martirio de Santa Prisca*. Detalle. Santa Prisca, Taxco. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Martirio de Santa Prisca*. Detalle. Santa Prisca, Taxco.
97. Charles Le Brun, (1619-1690). *La jalousie.*, según Picart.
98. Charles Le Brun, (1619-1690). *Haine ou jalousie*, según Audran.
99. José de Ibarra. *Dormición de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.5 x 95.5 cm. Detalle con rostro de apóstol vestido de rosa. Museo de la Basílica de Guadalupe.

100. Pietro Aquila, sobre composición de G. M. Morandi. *Dormición de la Virgen*. Detalle
101. Miguel Cabrera. *Martirio de San Sebastián*. Detalle. Templo de Santa Prisca, Taxco.
102. Miguel Cabrera. *Martirio de San Sebastián*. Detalle. Templo de Santa Prisca, Taxco.
103. Charles Le Brun, (1619-1690). *La tristesse*. Diagrama. En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
104. Charles Le Brun, (1619-1690). *La tristesse*., según Picart.
105. Charles Le Brun, (1619-1690). *Abbatement b.*, según Picart.
106. Charles Le Brun, (1619-1690). *Abbatement c.*, según Picart.
107. Charles Le Brun, (1619-1690). *Douleur d' Esprit*. En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
108. Charles Le Brun, (1619-1690). *Douleur aiguë*., según Picart.
109. José Juárez. *Dolorosa*. Óleo sobre madera, 52 x 37.5 cm. Colección particular.
110. José de Ibarra. *Dolorosa*. Óleo sobre cobre, 44.5 x 29.5 cm. Museo de América.
111. José de Ibarra. *Virgen en la casa del cenáculo tras la crucifixión*. Óleo sobre tela, 180 x 223 cm. Templo de santo Domingo, Puebla.
112. José de Ibarra. *Jesús en el calabozo de Caifás*. Óleo sobre tela, 180 x 223 cm. Templo de santo Domingo, Puebla.
113. José de Ibarra. *Jesús en el calabozo de Caifás*. Óleo sobre tela, 180 x 223 cm. Templo de santo Domingo, Puebla.
114. Anton Wierix. *Cristo en el calabozo de Caifás en Nadal*, Jerónimo (1507-1580). *Evangelicae Historiae Imagines*. Amberes: Plantino. 1595.
115. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Reina de los mártires*. Detalle. Óleo sobre tela (en formato oval), 410 x 306 cm. Catedral Metropolitana.
116. Klauber. *Regina Martyrum*, en Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana*. Madrid: Ediciones Rialp. 1978, p. 109.
117. Juan Patricio Morlete Ruiz. *Cristo consolado por ángeles*. Óleo sobre lámina de cobre, 645 x 855 cm. Museo Nacional de Arte.

118. Juan Patricio Morlete Ruiz. *Sagrado corazón de Jesús*. Óleo sobre lámina de cobre, 57 x 43 cm. Museo Nacional de Arte.
119. Charles Le Brun, (1619-1690). *Douleur aiguë de Corps et d'Esprit a.*, según Picart.
120. Francisco Antonio Vallejo. *El señor del desmayo*. Óleo sobre tela, 100 x 160 cm. Templo de la Profesa.
121. José de Ibarra. *Oración en el huerto*. Detalle. Sacristía de la Catedral de Morelia.
122. Charles Le Brun, (1619-1690). *La joye*. Diagrama según Le Clerc.
123. Charles Le Brun, (1619-1690). *La joye* según Picart.
124. José de Ibarra. *Adoración del los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.5 cm. Detalle del niño sonriente. Museo de la Basílica de Guadalupe.
125. José de Ibarra. *Presentación del niño Jesús en el templo*. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.2 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
126. José de Ibarra. *Presentación del niño Jesús en el templo*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.2 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
127. Charles Le Brun, (1619-1690). *Le ris*, según Picart.
128. Paulus Pontius después de Rubens. *Presentación del niño Jesús en el templo*. Detalle.
129. José de Ibarra. *San José con el Niño*. Detalle. Óleo sobre tela, 125 x 94 cm. Catedral de Puebla.
130. José de Ibarra. *Arcángel San Rafael*. Detalle. Óleo sobre tela, 160 x 105 cm. Catedral de Puebla.
131. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Inmaculada Concepción*. Detalle. Óleo sobre tela, 232 x 204 cm. Templo de Santa Prisca, Taxco.
132. Nicolás Enríquez (activo entre 1726 y 1787). *San Joaquín con la Virgen María*. Óleo sobre tela, 404 x 259 cm. Museo Nacional del Virreinato.
133. José de Ibarra. *Adoración del los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.7 x 96.5 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
134. José Juárez. *Adoración de los pastores*. Óleo sobre tela. 177 x 258 cm. Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

135. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Adoración de los pastores*. Detalle. Óleo sobre tela, 226 x 176 cm. Hacia 1758. Sacristía del templo de santa Prisca y san Sebastián en Taxco.
136. Charles Le Brun, (1619-1690). *Le Pleurer*. Diagrama. En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
137. Charles Le Brun, (1619-1690). *Le Pleurer*, según Audran.
138. Baltasar Echave Rioja. *Entierro de Cristo*. Óleo sobre tela. 279 x 254.5 cm. Museo Nacional de Arte, México D.F.
139. José de Ibarra. *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*. Detalle. Óleo sobre tela. Convento de las Capuchinas descalzas de Guadalupe.
140. José Ibarra. *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*. Detalle. Óleo sobre tela, Convento de las Capuchinas descalzas de Guadalupe.
141. José de Ibarra. *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*. Detalle. Óleo sobre tela. Convento de las Capuchinas descalzas de Guadalupe.
142. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Decima tercera estación*. Detalle. Óleo sobre tela, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
143. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Decima cuarta estación*. Detalle. Óleo sobre tela, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
144. José de Ibarra, atribuido. *Octava estación del Vía Crucis*. Detalle. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm., aprox., Santa María la Redonda.
145. José de Ibarra, atribuido. *Crucifixión*. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm., aprox., Santa María la Redonda.
146. José de Ibarra, atribuido. *Crucifixión*. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm., aprox., Santa María la Redonda.
147. Charles Le Brun, (1619-1690). *La colere 1*. Diagrama., En *Réserve des grands albums*, Musée du Louvre, París.
148. José de Ibarra. *Jesús en el calabozo de Caifás*. Óleo sobre tela, 180 x 223 cm. Templo de santo Domingo, Puebla.
149. José de Ibarra. *Jesús en el calabozo de Caifás*. Detalle. Óleo sobre tela, 180 x 223 cm. Templo de santo Domingo, Puebla.
150. Cristóbal de Villalpando (1645-1714) *Cristo en el aposentillo*. Detalle. Óleo sobre tela, 220 x 168 cm. Colección Pérez Escamilla, México, D.F.
151. José de Ibarra, atribuido. *Tercera estación*. Detalle. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm., aprox., Santa María la Redonda.
152. Charles Le Brun, (1619-1690). *La colere a*, según Picart.

153. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Segunda estación*. Detalle. Óleo sobre tela sobre madera, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
154. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Tercera estación*. Óleo sobre tela, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
155. Charles Le Brun, (1619-1690). *La colere b*, según Picart.
156. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Novena estación*. Óleo sobre tela, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
157. Miguel Cabrera (¿?-1768) *Novena estación*. Detalle. Óleo sobre tela, 155 x 121 cm. Catedral de Puebla.
158. Charles Le Brun, (1619-1690). *La colere melée de rage*, según Picart.
159. José de Ibarra, atribuido. *Octava estación del Vía Crucis*. Detalle. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm., aprox. Santa María la Redonda.
160. Charles Le Brun, (1619-1690). *La colere c*, según Picart.
161. José de Ibarra, atribuido. *Quinta estación del Vía Crucis*. Detalle. Óleo sobre tela, 190 x 240 cm. aprox. Santa María la Redonda.
162. Miguel Cabrera. (¿?-1768) *Mujer Apocalíptica*. Detalle del rostro de los arcángeles. Templo de Propaganda Fide, Guadalupe Zacatecas.
163. Charles Le Brun, (1619-1690). *La jalousie ou la haine*, según Picart.
164. Cristóbal de Villalpando (1645-1714) *La Virgen del Apocalipsis*, Detalle. Óleo sobre tela, 899 x 766 cm. Sacristía de la Catedral Metropolitana, México D.F.
165. Nicolás Enríquez (activo entre 1726 y 1787). *La flagelación*, 1729, Óleo sobre lámina, 275 x 463 cm. Museo Nacional de Arte.
166. Nicolás Enríquez (activo entre 1726 y 1787). *La flagelación*. Detalle. 1729. Óleo sobre lámina, 275 x 463 cm. Museo Nacional de Arte.
167. Antonio, Correggio. *Noli Me Tangere*, h. 1525, óleo sobre tabla transferida a tela, 130 x 103 cm, Museo Nacional del Prado.
168. José de Ibarra. *Ecce Homo*, 1733, óleo sobre tela, Museo de Arte de Querétaro.
169. José de Ibarra. *Asunción de la Virgen*. Detalle. Óleo sobre tela, 126.5 x 961 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe.
170. Juan Rodríguez Juárez. (1675-1728). *Autorretrato*; Siglo XVIII, Óleo sobre tela, 66 x 54 cm., Museo Nacional de Arte.

171. Cristóbal de Villalpando. (h.1649-1714). *Virgen de la soledad*. Óleo sobre tela. 239 x 165 cm. Teatro Principal de Puebla, Puebla.
172. Juan Francisco de Aguilera (activo, primer tercio del siglo XVIII), *La Purísima Concepción con jesuitas*, Óleo sobre tela, 252.7 x 420.5 cm, 1720, Museo Nacional de Arte.
173. Juan Correa (h. 1646-1716). *Virgen apocalíptica*, Detalle, Óleo sobre tela, 234 x 124 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.
174. Cristóbal de Villalpando. *Mujer del Apocalipsis*. Óleo sobre tabla. 146 x 149 cm. Museo José Luis Bello y González, Puebla, Puebla.
175. Miguel Cabrera (¿?-1768). *Virgen Apocalíptica*. Detalle. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, México D.F.
176. Andrés López. *Virgen del Apocalipsis*. Detalle. La Enseñanza, México D.F.
177. José de Ibarra. *La mujer del Apocalipsis*. Detalle. Óleo sobre tela, 206 x 142 cm., Templo de la Profesa, México D.F.
178. Miguel Cabrera (¿?-1768). *Virgen Apocalíptica*. Detalle. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, México D.F.
179. Ms. 31, José de Ibarra (1685-1756), *Diseño previo para el frontispicio del Escudo de armas de México*, ca. 1743, Tinta y aguada sobre papel, 21 x 14.5 cm, En: Cayetano de Cabrera y Quintero, *Borradores de Cabrera 6 [manuscrito]*, siglo XVIII, 22 x 15 cm, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.
180. José de Ibarra (1685-1756), inventó, Baltasar Troncoso, grabó. *Frontispicio del Escudo de armas de México*, de Cayetano de Cabrera y Quintero, 1743, Impresión en papel de grabado en metal, 26.8 x 18 cm. Impreso en México por la Viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, Impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1746, Col. Museo de la Basílica de Guadalupe.
181. Juan Correa. *Nacimiento de la Virgen*. 186 x 110 cm. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA-Munal (detalle)
182. José de Ibarra (1685-1756). *Nacimiento de la Virgen*, Detalle, Óleo sobre tela, 126.7 x 94.4 cm, Museo de la Basílica de Guadalupe.
183. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768). De español y mulato morisca. Óleo sobre tela. 132 x 101 cm. Col. Particular.
184. José de Ibarra (1685-1756). *Triunfo de la Eucaristía*, Óleo sobre tela, 310 X 240 cm, h. 1732, Catedral de Puebla.
185. Miguel Cabrera (¿?-1768). *La Virgen y el Niño, con San Francisco de Borja y San Francisco de Regis*, Óleo sobre tela, 305 x 295 cm, Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato.

186. Miguel Cabrera (¿?-1768). *La Virgen y el Niño, con San Francisco de Borja y San Francisco de Regis*, Detalle. Óleo sobre tela, 305 x 295 cm, Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato.
187. José de Ibarra (1685-1756). *Asunción con varios santos canónigos*, óleo sobre tela, 310 x 240 cm., 1732, Catedral de Puebla.
188. José de Ibarra (1685-1756). *Presentación de la Virgen en el templo*. Óleo sobre tela. 126 x 94.1 cm., Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F.
189. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de San José*, Detalle, Óleo sobre tela, 210 x 313 cm, 1735, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.
190. José de Ibarra (1685-1756). *Patrocinio de San José*, Detalle, Óleo sobre tela, 210 x 313 cm, 1735, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.
191. Cristóbal Villalpando (ca. 1649-1714). *El dulce nombre de María*, Coll Museo de la Basílica de Guadalupe (detalle)
192. Miguel Cabrera (¿?-1768). *Tránsito de la Virgen*, Detalle. Óleo sobre tela, 305 x 194 cm, Sacristía del templo de Santa Prisca, Taxco, Guerrero.
193. Juan Correa (h.1646-1716). *La Asunción de la Virgen*, Detalle, Óleo sobre tela, 898 x 766 cm, 1689, Sacristía, Catedral Metropolitana, México.
194. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). *La tempestad serenada*; Detalle, Óleo sobre tela, 292.5 x 160.8 cm., 1720, Templo de la Profesa, México.
195. Collaert, *La tempestad serenada. En Nadal. Evangelicae Historiae Imagines*
196. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768). *Sagrada familia servida por ángeles*. Óleo sobre tela, 280 x 470 cm. Capilla de Loreto. (detalle)
197. Antonio Pérez de Aguilar. *Alacena*. 1769. Óleo sobre tela. 125 x 98 cm.
198. Anónimo. *Paisaje*, Óleo sobre tela, 97.7 x 63.5 cm, Siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados

Capítulo V. El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico, o nexos entre la imaginación y la pincelada



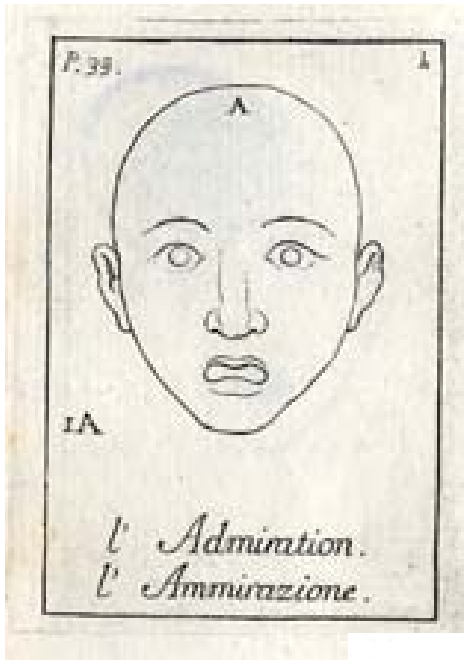
[1]



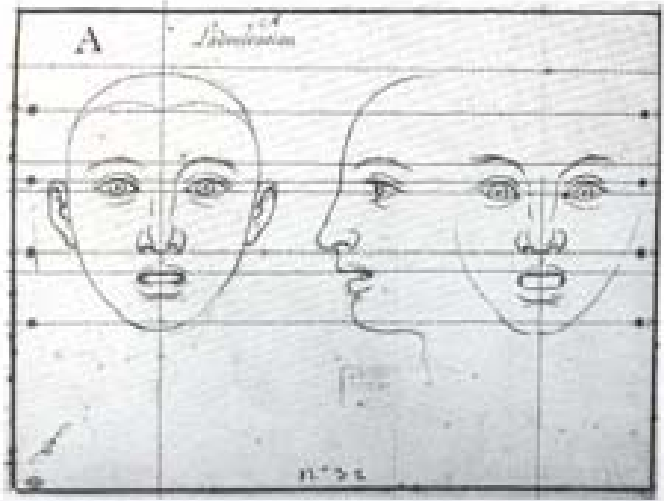
[2]



[3]



[4]



[5]

l'Admiration avec étonnement.

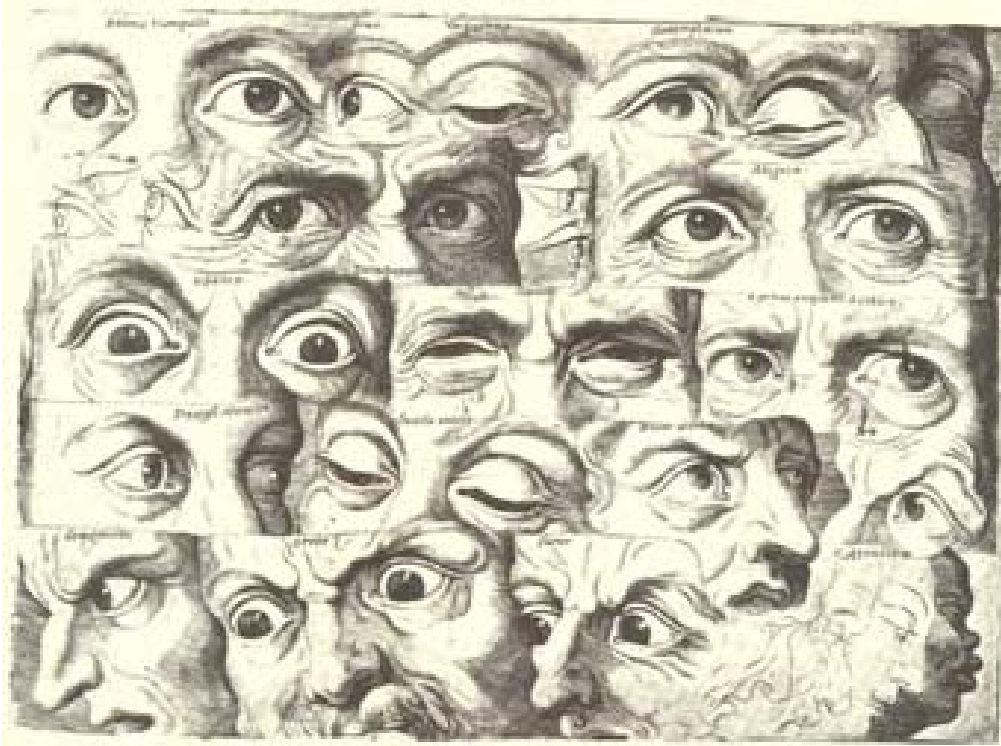


[6]



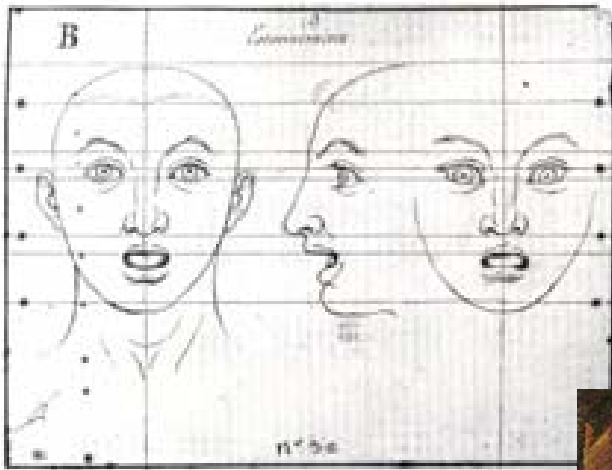


[8]



[9]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. V El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico...



[10]



[12]



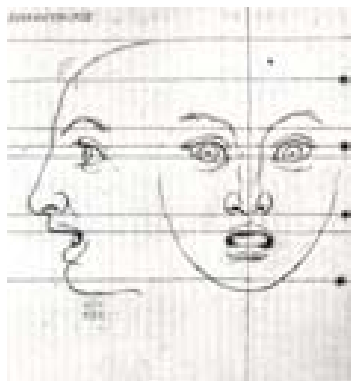
[11]



[13]



[14]



[10]



[15]



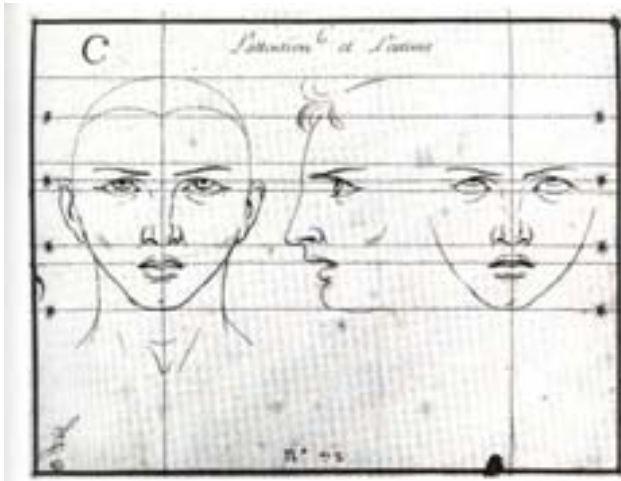
[16]



[17]



[18]



[19]



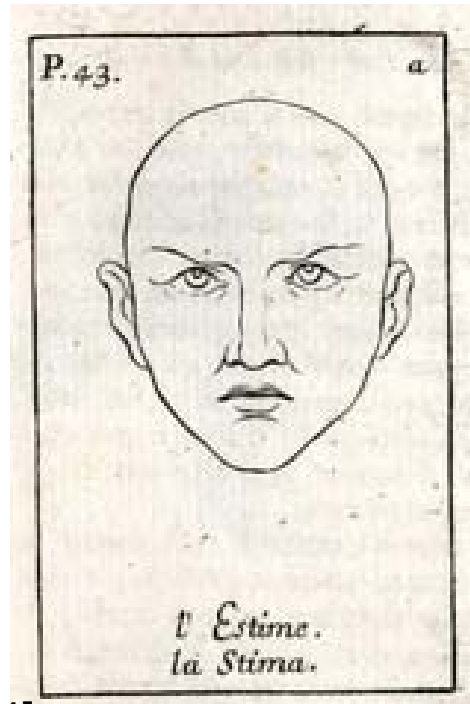
[21]



[20]



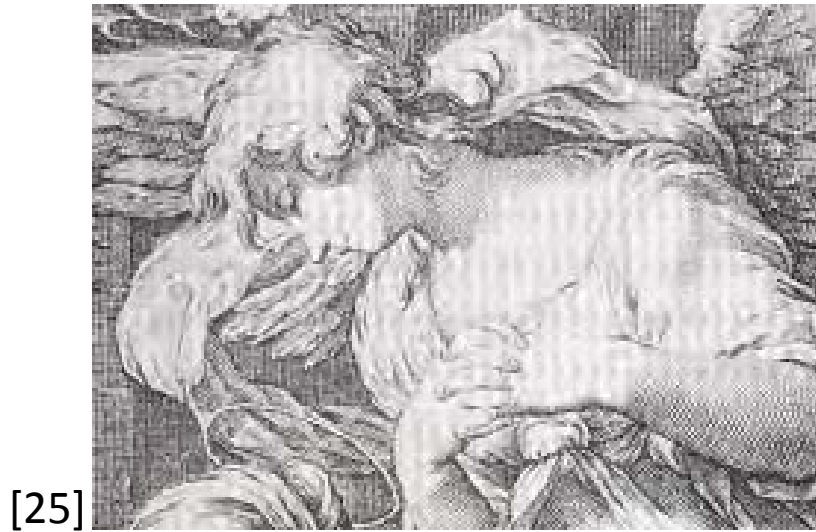
[22]



[24]



[23]



[26]



[27]



[29]



[27]



[28]



[30]



[31]



[27]



[33]



[27]



[32]





[35]



[36]



[37]





[27]



[37]



[39]



[40]



[41]



[42]





[44]



[45]



[41]





[47]



[48]



[49]

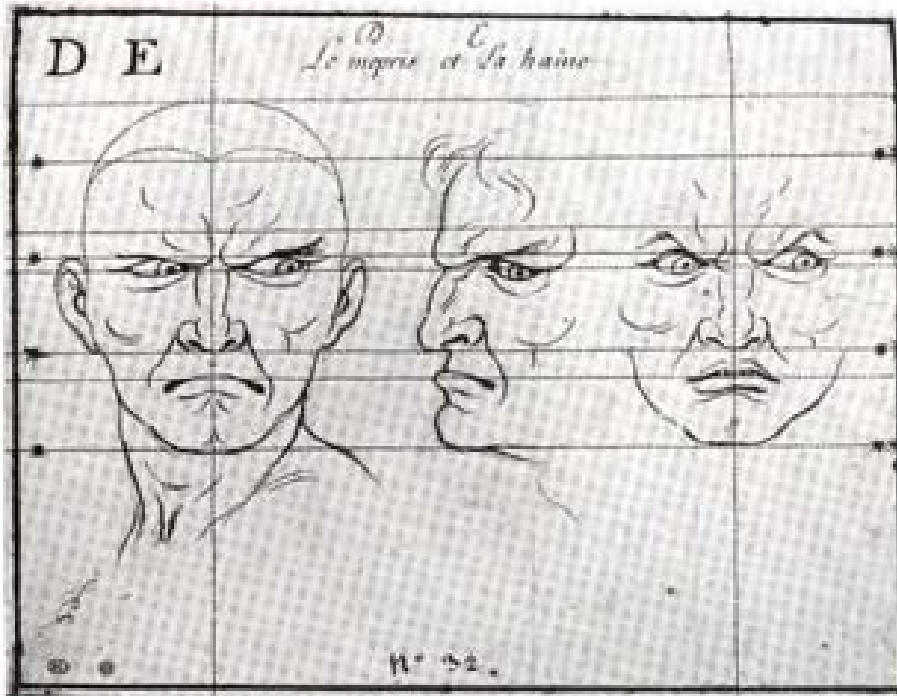


[50]

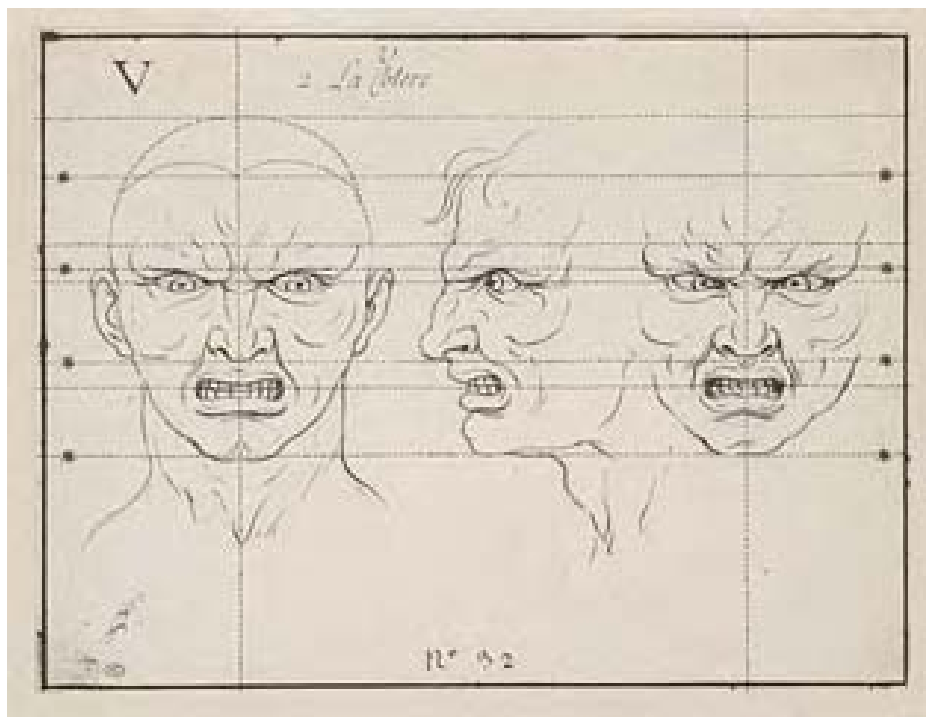


[41]





[52]



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[59]



[54]

[60]





[61]



[62]



[63]



[64]

[65]

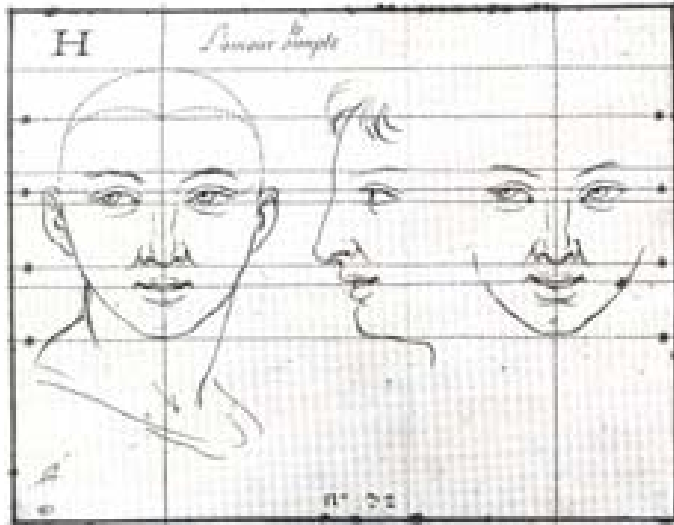


[66]



[67]

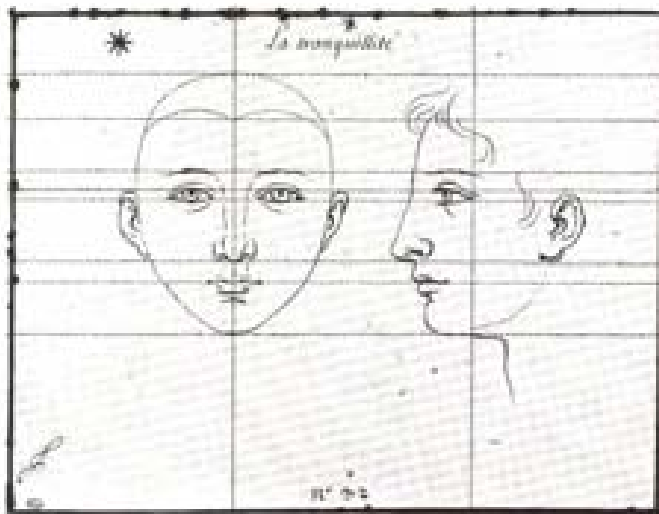




[68]



[69]



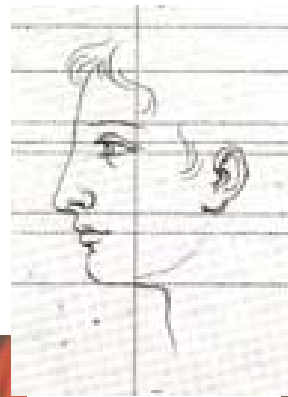
[70]



[71]



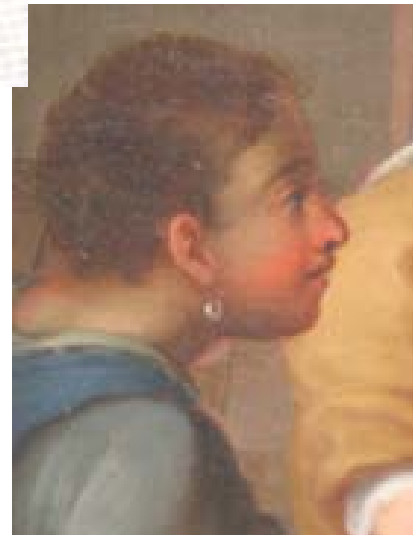
[68]



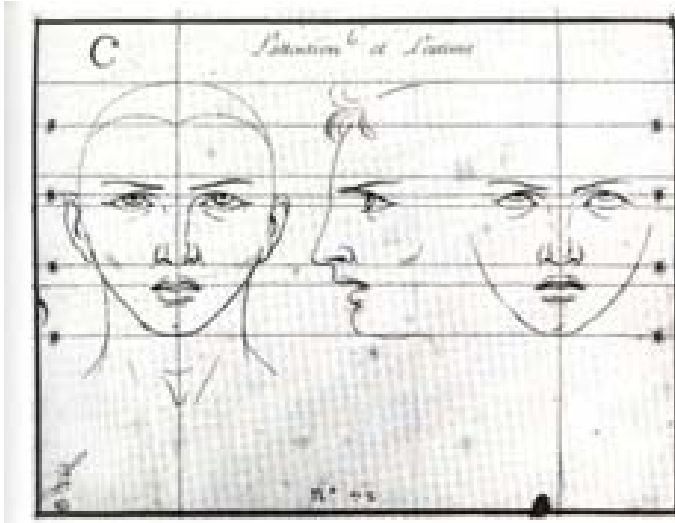
[70]



[72]



[73]



[19]



[74]



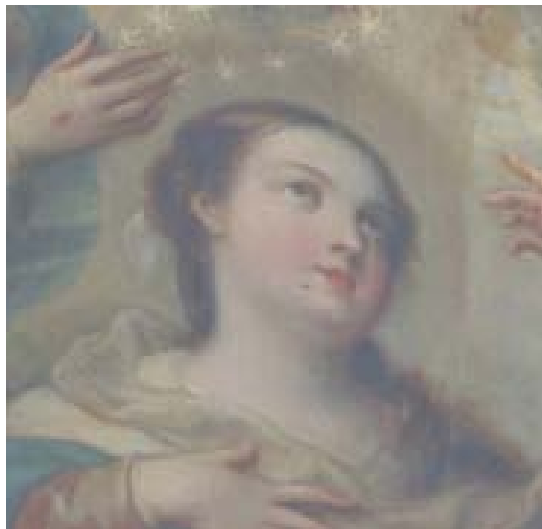
[75]



[69]



[76]



[77]



[78]



[69]



[76]



[79]



[80]



[68]



[81]



[82]



[69]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. V El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico...



[83]



[85]



[84]



[84]



[86]



[83]



[87]



[88]



[84]



[89]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Cap. V El tránsito entre pensamiento teórico y pensamiento plástico...



[90]



[84]



[91]



[92]



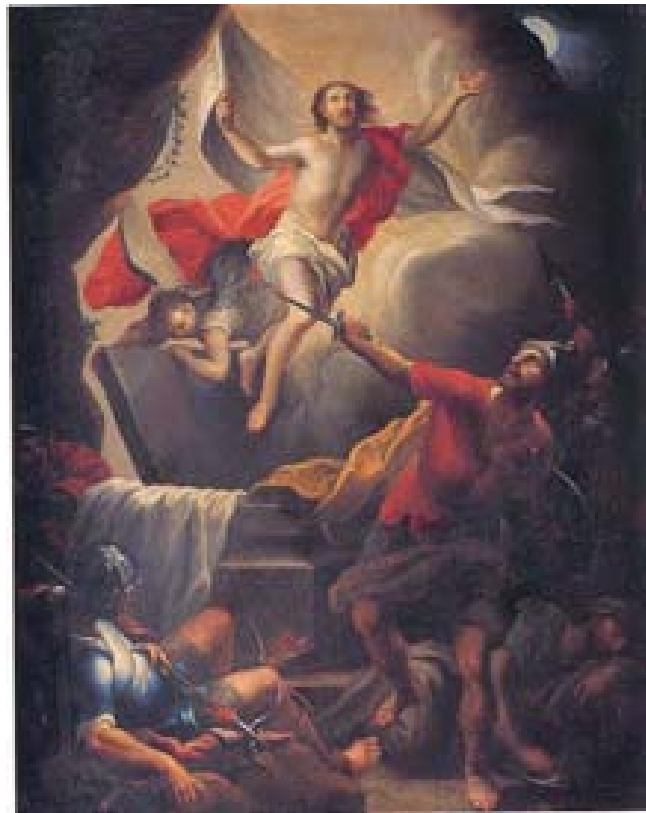
[93]



[96]



[95]



[94]



[97]



[98]



[99]



[100]



[101]



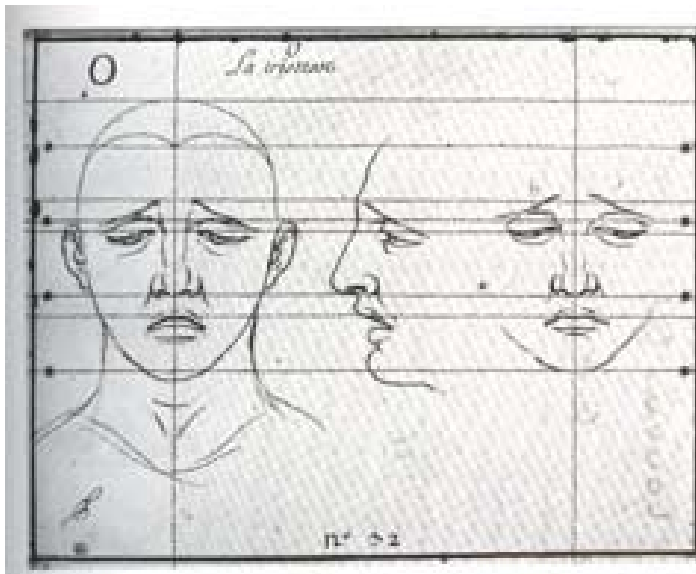
[102]

Caín en el Jardín

9



[97]



[103]



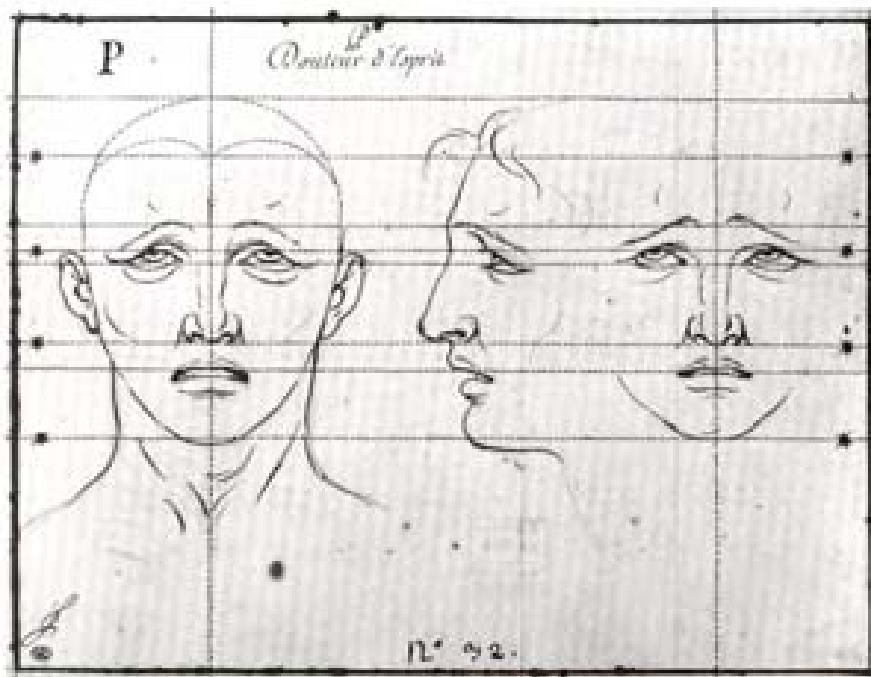
[104]



[105]



[106]



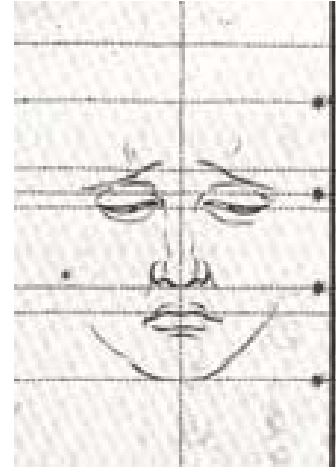
[107]



[108]



[109]



[103]



[110]



[111]



[106]



[105]



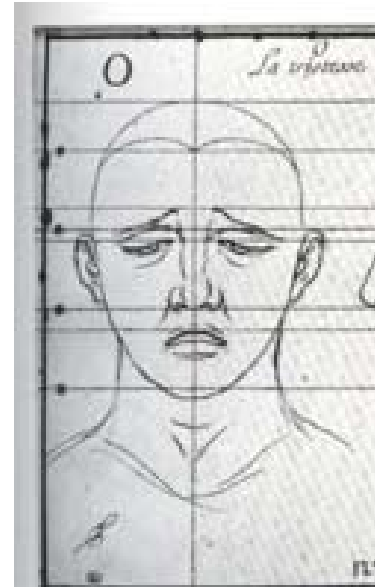
[112]



[113]



[114]



[103]

[115]



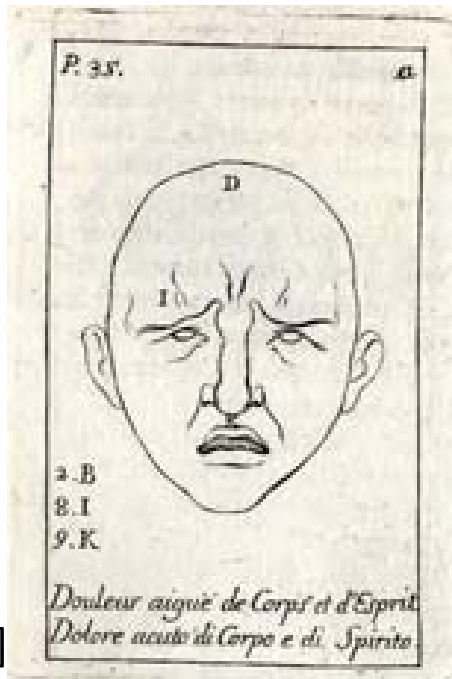
[116]



[117]



[118]



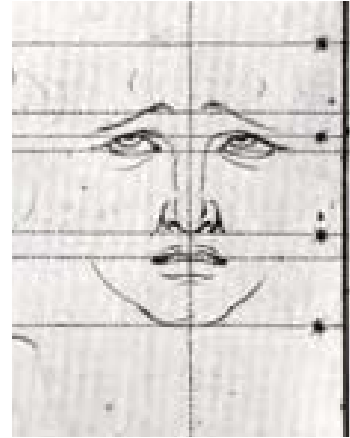
[119]



[108]



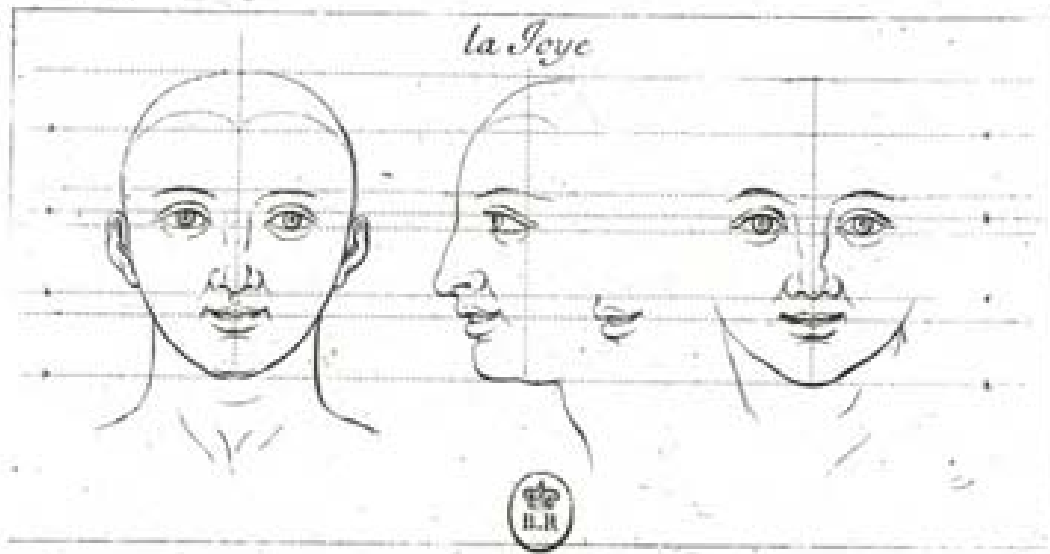
[120]



[107]



[121]



[122]



[123]



[123]



[124]



[125]



[126]



[127]



[128]



[126]

[123]



[129]





[123]



[130]



[131]





[133]



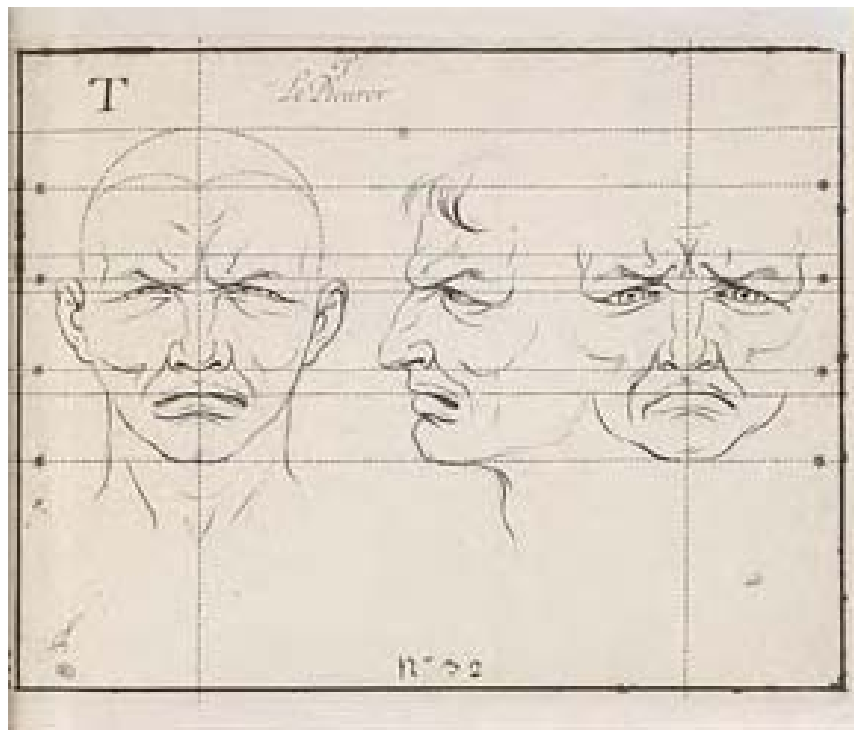
[127]



[134]



[135]



[136]



[137]



[138]



[136]



[139]



[140]



[141]



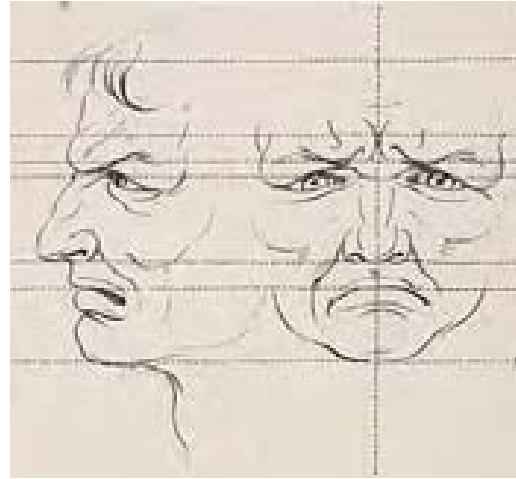
[142]



[143]



[144]



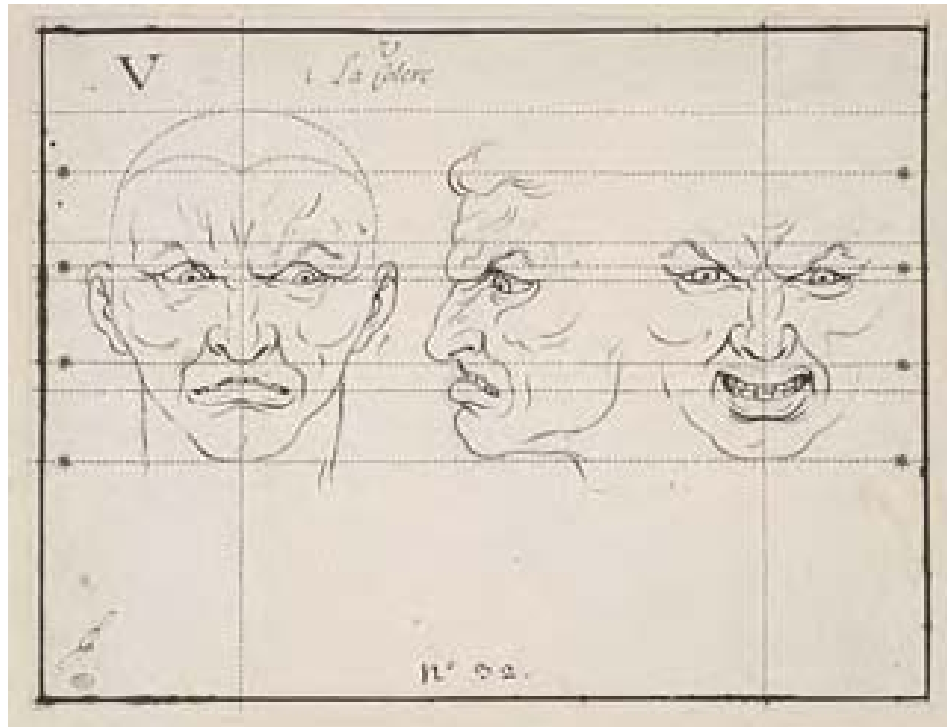
[136]



[146]



[145]



[147]



[148]



[149]



[150]





[152]



[153]



[154]



[155]



[156]



[157]



[158]



[159]



[160]



[161]



[162]



[152]



[163]



[164]



[165]



[166]



[167]



[168]





[170]





[172]



[173]



[174]



[175]



[176]



[178]



[177]



[179]



[180]



[181]



[182]



[183]



[184]



[185]



[186]



[187]



[188]



[191]



[192]

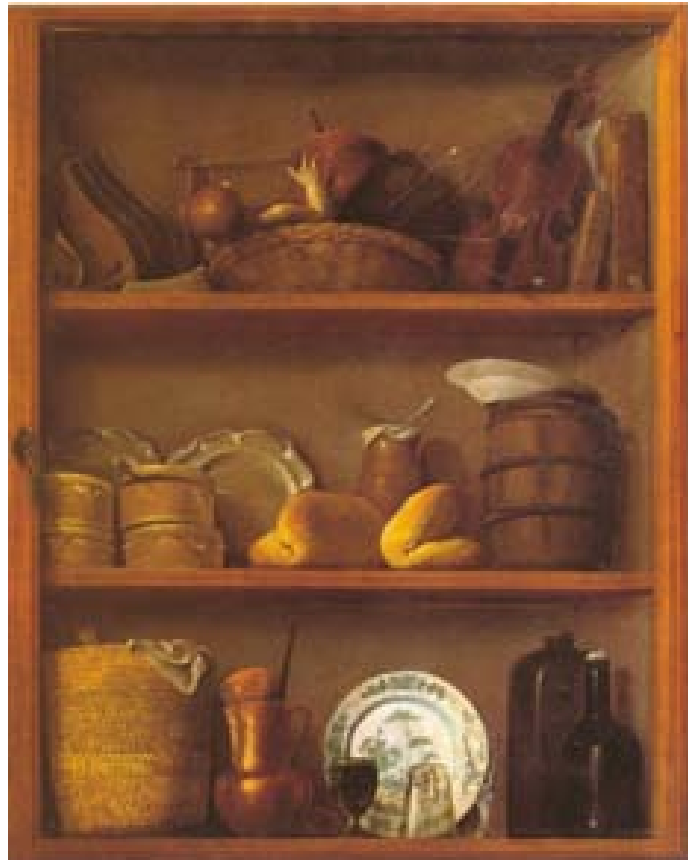








[196]



[197]



Lista de imágenes del epílogo

1. José de Ibarra (1685-1756). *Martirio de san Andrés*. h. 1756. Óleo sobre tela. 108 x 90 cm., Colección Particular
2. Miguel Rudecindo Contreras. *Martirio de san Simón*. h. 1756. Óleo sobre tela. 108 x 90 cm., Colección Particular
3. Juan Gil Patricio Morlete. *Martirio de san Bartolomé*. h. 1756. Óleo sobre tela. 108 x 90 cm., Colección Particular
4. Miguel Rudecindo Contreras. *Retrato de José de Ibarra*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 57.7 x 42.5 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal.
5. José de Ibarra (1685-1756), atribuido. *Retrato de Pedro Fabro*. Óleo sobre tela. 77.5 x 57.5 cm., Museo Nacional del Virreinato, Estado de México.

*El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas
y discursos pintados*

Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte.



[1]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte.



[2]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte.



[3]

El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados
Epílogo. Con notable quebranto de este nobilísimo arte.



[4]



[5]

*El pintor novohispano José de Ibarra:
imágenes retóricas y discursos pintados*

Tomo III

Anexos documentales

CRONOLOGÍA DE JOSÉ DE IBARRA: ACONTECIMIENTOS Y DOCUMENTOS

Vida	Descripción y contexto	Referencia documental	Redes sociales	Obra
1685 , 14 de abril. Nació José de Ibarra. Fue bautizado el 26 de abril en la catedral de Guadalajara.	Se dice que Ibarra nació siendo hijo legítimo de Ignacio de Ibarra y María de Cárdenas. Sus padrinos Ignacio de la Cruz y María Rodríguez, su esposa.	<i>Bautizo de José de Ibarra.</i> AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Bautismos, proyecto: OAH, caja: 7817, rollo: 1513, ubicación: O4. VAA. Dice que fue bautizado el 26 de abril. GTT que fue bautizado el 27 de abril.		
1685 , 16 de septiembre. Los padres de José de Ibarra son velados.	Ignacio Ibarra, morisco de oficio barbero, y María de Cárdenas, mulata, ambos libres, fueron velados.	<i>Matrimonio de Ignacio de Ibarra y María de Cárdenas.</i> AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Confirmaciones y matrimonios. proyecto: OAH, caja: 7859, rollo: 1581, ubicación: O5.. También mencionado por VAA.		
1703 , 18 de marzo. El padre de Ibarra se casa nuevo.	Ignacio de Ibarra se vuelve a casar, aparentemente en México, con Felipa García.	No se encontró la referencia, es mencionada por VAA.		
1701 /1703. La familia de José de Ibarra se trasladó a México.	Según VAA se colocó en casa del bachiller Dn. Jacinto de la Vega, en la calle de la Canoa. Según GTT se	Acerca de De la Vega: Bienes Nacionales años 1717-1719 Volumen 491 Expediente 49; Capellanías	Jacinto de la Vega, presbítero sochantre de la catedral metropolitana.	

	avecinda en México en 1703. Existen referencias sobre Jacinto de la Vega, sin relación a Ibarra pero sí a sus casas. Por lo tanto, no se pudo comprobar esta información.	Fecha 1719 Volumen 100 Expediente 1151 Fojas 1-11; Tierras Fecha AÑOS 1730-1732 Volumen 3549 Expediente 3 Fojas.		
1704 , 13 abril. Se casa la hermana de José de Ibarra.	Victoriano Antonio y Josefa de Ibarra, hija de Ignacio de Ibarra y María de Cárdenas, contraen matrimonio. Se dice que ella es natural de Guadalajara y vecina "de tres años a esta parte".	ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 15, 1701-1706, f. 69. (RRG)		
1710 , 3 de febrero. Tercer matrimonio del padre de Ibarra.	Viudo otra vez, Ignacio Ibarra se casó con Catalina Martínez de Guevara.	AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: OAH, caja: 527, rollo: 15, ubicación: ZD.. Mencionado por VAA.	Testigos: Juan de Galván y Juan Pérez.	
1718 , 25 de julio. Amonestación de matrimonio de José de Ibarra. 3 de agosto. Licencia para matrimonio.	La amonestación es para José de Ibarra, español, con Gertrudis Josepha de Espinosa, hija de José Espinosa y Montero y Antonia López. Se dice que Ibarra era vecino de México desde niño. El 3 de agosto el Lic. Presbítero Francisco de Velasco y Oviedo da licencia para amonestación.	ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 116v. (RRG) Argena registra docs. de Velasco y Oviedo, pleito, albacea y capellanías. Nada que ver con Ibarra. BN, 1713, V 499, exp. 8; BN, 1712, V. 699, exp. 4; BN, 1716, V. 699, exp. 6.	Presbítero Francisco de Velasco y Oviedo. José Espinosa y Montero ¿Padre de Miguel Espinosa de los Monteros, futuro miembro de la academia presidida por Ibarra?	

<p>1718, 7 de agosto. Matrimonio de José de Ibarra y Gertrudis Josefa de Espinosa.</p>	<p>Licencia de Juan Antonio de Fábrega Rubio, al Br. Francisco Xavier de Velasco y Oviedo, en casa de bachiller Jacinto de la Vega. Casaron a José de Ibarra con Gertrudis Josefa de Espinosa, con testigos Jacinto de la Vega, Nicolás Rodríguez Juárez y Juan de Rosas (clérigos presbíteros), dando bendiciones en la Iglesia del convento de San José de las carmelitas.</p>	<p>ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1719. ASM. Microfilm Libro 15 matrimonios españoles de noviembre 1713 a septiembre 1719, f. 153. Localización C76.</p>	<p>Francisco Xavier de Velasco y Oviedo los casa en San José. Los desposorios se efectúan en casa de Jacinto de la Vega.</p>	
<p>1719, 22 de mayo. Murió la esposa de Ibarra.</p>	<p>Murió Gertrudis, nueve meses después del matrimonio, seguramente de parto. Vivían en la calle de la Acequia.</p>	<p>AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 545, rollo: 32, ubicación: ZE, f. 172r.</p>		
<p>1719, 12 de noviembre. Amonestación para el segundo matrimonio de Ibarra. 30 de noviembre. Licencia para amonestación.</p>	<p>José de Ibarra, viudo de Gertrudis, acude a recibir la amonestación con Andrea Benavides, natural de Real del Monte, huérfana. Da la licencia el sr. Larrave, cura del sagrario.</p>	<p>ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 143v. (RRG)</p>		
<p>1719, 3 de diciembre. Matrimonio de José de Ibarra con Andrea de Benavides.</p>	<p>El Lic. José de Larrave, cura del sagrario, da licencia para que el Br. Francisco Xavier de Velasco y Oviedo, case a</p>	<p>ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1720, f. 233. (RRG)</p>	<p>Br. Francisco Xavier de Velasco y Oviedo. Testigos Andrés de Benavides y Juan</p>	

<p>Velación en el Sagrario metropolitano el 9 de febrero de 1723.</p>	<p>Ibarra y Benavides en la calle de San Agustín. Sus testigos son Andrés de Benavides y Juan Rodríguez. Quizá sea la casa de Juan Rodríguez Juárez. Velación de Gil Lanziegos. Andrea Benavides aportó al matrimonio, como dote, 532 pesos y 4 reales. (Testamento 1745); "Ibarra dio 300 pesos en arras o, mejor dicho, prometió darlos y la omisión fue causa de innumerables disgustos con su hijo". También lo menciona VAA.</p>	<p>Testamento: AGNot. Not. Andrés Bermúdez de Castro, Notaría 71, Vol. 502</p>	<p>Rodríguez.</p>	
<p>1722, 4 septiembre. Se le da a Ibarra el poder para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey Marqués de Casafuerte.</p>	<p>Ibarra es mencionado como oficial en la Academia de pintura de los Rodríguez Juárez, en donde ellos son correctores. El objetivo es darle un poder por parte de ellos y luego del resto de la Academia, para que él haga una postura para el Arco del Ayuntamiento del Marqués de Casafuerte.</p>	<p>AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2577, fs. 221r-223v. (MR; GTT).</p>	<p>Testigos Dn. José Valerio de Morales; José Patricio Flores, y Antonio de Anselmo y Salinas. Otorgan el poder: Br. Nicolás Rodríguez Xuarez; Juan Rodríguez Xuarez; Br. José Rodríguez Xuarez; Tomás de Pereda Torres; Nicolás Enríquez de Vargas; Marcelo Vázquez; Juan Francisco Aguilera; Tomás de Merlo; Carlos Clemente López; Mateo Gómez; Usebio Carrillo; Ante mi: Felipe</p>	

			Muñoz de Castro.	
1723 , 5 de enero. Bautizo de María Manuela que nació a finales de 1722.	El Dr. Pedro del Castillo y Vergara da licencia para que José Ximeno bautice a María Manuela. La niña, según los testamentos del pintor, vivió tres meses.	AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC.	El cura que la bautizó fue el Br. Dn. José Ximeno. Su madrina fue Doña Isabel López Concino.	
1723 , 26 de diciembre. Nace su hijo José Antonio.	Joaquín Alanís lo bautizó con licencia de Pedro del Castillo y Vergara.	AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC. Mencionado también por VAA.	El cura que bautizó fue el Br. Joaquín de Alaniz Calderón. Su madrina fue Francisca de San José.	
1724-1725 . Nacimiento de María Antonia.	Vivió solamente dos años, lo menciona en su testamento de 1745.	AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502. No se localizó el acta.		
1726-1728 . Pinta el retrato de Carlos Bermúdez de Castro.			Quizá inicie aquí su relación con los Bermúdez de Castro, en especial Andrés, su notario.	Retrato de Carlos Bermúdez de Castro (fue nombrado Obispo de Manila, partió en 1728) para la Real Universidad.
1726 , 13 de marzo. Contrato para hacer el retablo de San Bartolomé Oztolotepec.	Contrato del retablista Francisco Xavier de Olivares para retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Oztolotepec, celebrado entre Francisco Xavier Olivares y apoderado de López Xardón.	Citado Reyes Valerio. Notario: Juan Romo de Vera, realizado por el apoderado de López Xardón Antonio Suasnavar. 13 de marzo 1726.	Nicolás López Xardón, cura de Oztolotepec.	Las 10 obras para el retablo de San Bartolomé en la iglesia de Oztolotepec, Edo. Méx., debieron realizarse entre 1726 y 1728. La dedicación de la iglesia tuvo lugar el 6 de junio de

				1728.
1728 , 13 enero. Nombrado albacea testamentario en lo tocante al arte por Juan Rodríguez Juárez en su poder para testar.	Ibarra es nombrado albacea en el poder para testar que da Juan Rodríguez Juárez a su esposa Juana Montes de Oca. Se le menciona en la cláusula 7, al lado de Nicolás Rodríguez Juárez. Albaceas testamentarios, fideicomisarios: Juana Montes de Oca, José Flores Moreno,	AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 6v-9v. (RRG primera referencia)	Albaceas testamentarios, fideicomisarios de JRJ: Juana Montes de Oca, José Flores Moreno, fiscal del arzobispado de México; tocante al arte: Nicolás Rodríguez Juárez y José de Ibarra.	
1728 , 21 de febrero. Testamento de Juan Rodríguez Juárez.	El testamento lo hace su esposa, por poder. Se ratifica a Ibarra como albacea testamentario. Ibarra es mencionado como "maestro" y se ratifica lo dicho en el poder para testar.	AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 37v-44r.		
1728 .				Cristo en el jardín de las delicias. (MNV)
1728 . Aprox.				Retrato de Antonio Villaseñor y Monroy. (MNV)
1728 , 31 de octubre. Testigo en el matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa.	José de Ibarra es presentado como testigo por Naba. Ibarra declara ser español vecino de la ciudad, Mro. de pintor que tiene tienda en la Calle del Relox, donde vive, en casas del convento de Santa Isabel y estar casado	AGN, Matrimonios, vol. 84, exp. 16, fs. 85v-97r. Mencionado por MR (Defensa)	Los otros testigos que presentó Naba fueron: Matheo de Montes de Oca, Mro. de pintor y Andrés Dias Barragan, Mro. de pintor de quien fue discípulo Naba. El notario receptor fue	

	con Andrea de Benavides.		Antonio Pérez Purcheno. La licencia matrimonial corrió por autorización de Francisco Rodríguez Navarajo, ante el not. mayor Juan Clemente Guerrero.	
1729 , 25 de diciembre. Noticia de la Gaceta sobre remodelación del colegio de San Francisco en Celaya.	Se describe el estreno del Colegio patrocinado por Fernando Alonso González, en donde se mencionan las pinturas para el claustro. En el bajo de la vida de María y en el alto de la pasión de Jesús.	<i>Gazeta de México, núm. 25, diciembre de 1729, en Gacetas, vol. 1, p. 218-219.</i>	Fr. Fernando Alonso González, comisario general de la orden de San Francisco.	La pintura del Apocalipsis está firmada y fechada en 1729. De la misma serie quedan 6 lienzos.
1731 . 1ro. de abril. Un maestro José de Ibarra, es testigo de la boda de Juana Navarajo con Pedro García Ygareda.	Juana de Navarajo es el nombre de la tercera esposa de Ibarra, por lo que es probable que este Ibarra sea el pintor, fungiendo como testigo de su primer matrimonio. El otro testigo es Dn. Miguel del Valle. Se casan en Donceles.	AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: JIT, caja: 695, rollo: 238, ubicación: YW.	Testigo. Miguel del Valle. Se casan en la casa del Sr. Guerrero, por Nicolás Guerrero.	
1731 . Entre el 21 de noviembre y el 10 de diciembre Ibarra participa, al lado de Martínez, en inspección del Cristo de los Desagravios.	Ibarra es llamado por el provisor y vicario del Arzobispado, Francisco Rodríguez Navarajo, el día 21 de noviembre. Se nombra junto con Francisco Martínez, y los ensambladores Juan de Roxas y Salvador Ocampo para examinar manchas en	AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1. (Tesis Olvera y Reyes. RRG)	El médico Juan Guerrero da también su opinión. Francisco Rodríguez Navarajo, es el provisor. El notario receptor del caso fue José Ignacio de Pereda (más tarde fiscal en pleito monjas). Eguiara es uno de los	

	manteles con que habían limpiado una escultura supuestamente milagrosa. Al final examina el Cristo de los Desagravios, que se transfiguró en la casa de la condesa del Valle de Orizaba, en la Capilla de San José del Convento de San Francisco. Firman informe el 10 de diciembre de 1731.		teólogos que se llaman a declarar, junto con Yta y Parra.	
1731. Firmada Josephus ab Ibarra facie...			Ese año se celebró el aniversario de la transfiguración del Cristo de Ixmiquilpan. Se imprime un sermón de Manuel Folgar, con aprobación de Eguiara. (Mayo)	Cristo de Ixmiquilpan (Museo de Arte de Denver).
1732, 21 de junio. Escritura de propiedad de la Virgen del Socorro, por los pintores, no está firmada.	Es una escritura en donde se intenta probar la propiedad que tienen los pintores sobre la escultura de la Virgen del Socorro, en el convento de San Juan de la Penitencia. Se hace una breve historia de la imagen. No se firmó, probablemente por no acreditarse dicha propiedad.	AGNot., Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, fs 211r-216r. RRG.		
1732, 24 de octubre. Recibo que da Ibarra por los lienzos de la catedral de Puebla.	326 pesos por cuatro lienzos de 3 varas ½ de alto, 2 ½ de ancho. Imágenes de: "Smo. Sacramto., de Jesus niño, de la Santísima Virgen de la	AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2588, fs. 412v-413r. MRM	Firma el recibo Gaspar Antonio Méndez de Cisneros, prebendado tesorero de la catedral.	Cuatro lienzos para el cabildo de la catedral de Puebla.

	concepcion; y de la asumpcion, con Varios Sanctos Canonigos en ademan de adorarlas”.			
1732 , 28 de diciembre. Mención en la Gaceta de obras de Ibarra para Betlemitas.	Se inaugura un claustro en Betlemitas, en que se describen obras: “toda su circunferencia la Pasión del Señor, historiada según la V. Agreda, en corpulentos lienzos del valiente pincel del célebre <i>Ybarra</i> , ceñidos de admirables marcos, tallados y dorados con todo esmero”.	<i>Gazeta de México</i> , núm. 61, diciembre de 1732. (vol. 2, p. 75).		
1733 , 19 de febrero. Recibo de dinero a poner a rédito para costear el aceite de lámpara de imagen de la cofradía.	Pedro López Calderón, pintor, da 250 pesos a Ibarra para que él los ponga a rédito para costear el aceite de la lámpara de la Virgen del Socorro. En él, Ibarra es nombrado como mayordomo de la cofradía en la iglesia de las monjas de San Juan de la Penitencia.	AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r. (Mencionado por MRM y GTT, quien da el dato, pero no dice en qué contexto se menciona el nombramiento de Ibarra. Diccionario)	Pedro López Calderón.	
1733 , 31 de marzo, Gaceta. Nota sobre la Procesión del Martes Santo.	Por primera vez las figuras de los Siete Príncipes acompañan a procesionar a la Virgen del Socorro.	<i>Gazeta de México</i> , núm. 64, marzo de 1733 (vol. 2, p. 92).		
1733 . Se publica el texto de Cayetano Cabrera sobre la procesión de la Cofradía de los	En ella, se describen los siete arcángeles que acompañaban a la Virgen y se hacen referencias muy claras a la pintura y su oficio.	Imprenta de José Bernardo de Hogal.	Cayetano Cabrera y Quintero escribe: <i>Breve Razón de la idea, estatuas e inscripciones que el nobilísimo Arte de la</i>	

pintores el martes santo de ese año.	La procesión salía los martes santos, y está reseñada en la Gaceta. Ibarra era mayordomo de la cofradía.		<i>pintura dispuso, y costeó, para adorno y comitiva al paso de la milagrosísima imagen de Ntra. Sra. Del Socorro...</i>	
1733 , 4 de julio. Acta matrimonial de Morlete, en casa de Ibarra.	Matrimonio de Juan Gil Patricio Morlete con María Josefa de Careaga. Se explica que llevan las tres amonestaciones, que no hay impedimento y que se casan en la casa de Ibarra, en la calle de Palma.	AHAM, Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, rollo: 16, f. 24v.	Juan Gil Patricio Morlete. Son testigos: Dr. Dn. Juan de Mercado, y el Lic. Dn. José Rodríguez de Molina.	
1733 , 5 de noviembre. Escritura de venta de terreno baldío y lienzos donados por Manuel de Arellano para la cofradía.	Ibarra, como mayordomo de la Cofradía, administra una herencia legada por Manuel Arellano. El pintor, muerto en 1722, había dejado un terreno atrás del convento, y 12 láminas de la pasión de Cristo, con la idea de que con el dinero de los láminas se hicieran unos cuartos en el terreno para rentar y pagar el aceite de la imagen. Ibarra decide vender el terreno (las láminas ya se habían vendido), en 30 pesos.	AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 350r-351v. (Mencionado por MRM y RMU).		
1733 .				Inmaculada y Coronación de la Virgen. (San Pablo el Nuevo)
1733 .				Ecce Homo. (Museo de Arte, Qro.)

1734. Aprox.			Cayetano Cabrera Quintero fue maestro de pajes del arzobispo Vizarrón.	Lienzos para Galerías de Virreyes de Palacio y Ayuntamiento. Vizarrón y Eguiarreta.
1734, 16 de abril. Declaración del milagro del Cristo de San José de los Españoles.	Se publica un auto del provisor, del 12 de abril, por el que se declara milagrosa la sudoración del Cristo de San José, ocurrida el 17 de noviembre de 1731.	<i>Gazeta de México</i> , núm. 77, abril de 1734 (vol. 2, p. 171).		
1735. Tercer matrimonio de Ibarra.	GTT, menciona que Ibarra fue casado por Carlos de Villalpando. Su esposa Juana de Navarajo, aportó 1, 397 pesos, tres reales, por concepto de dote (Testamentos 1745 y 1747) (s/ fechas). Berlín no da fechas para tercer matrimonio.	Citado por GTT, no da referencia y no está en los archivos consultados.		
1735.			Según inscripción en la obra, se hizo a devoción de Diego Ruiz de Aragonés.	Patrocinio de San José, Relicario San José, Tepotzotlán.
1735, 18 de abril. Obligación de pago de Ibarra a Catarina Páez de la Cadena.	Ibarra se obliga a pagar 750 pesos a Catarina Páez, que le había prestado en enero. Se compromete a pagar en cuatro años (1739).	AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2591, 18 abril 1735, fs. 94v-95r.	Catarina Páez.	
1737, 5 de agosto.	La obra se tocó al original.		A devoción del S ^r . Fiscal de la Real Audiencia, Ambrosio de Santaella y	Señor de Santa Teresa (MNI).

			Melgarejo	
1735. Ibarra avalúa, con Enriquez, la obra dorador y pintor Felipe Chacon para la Casa de Moneda.	Los pintores son seleccionados por la casa Real.	AGN, Real Casa de Moneda y apartado, vol. 405, exp. 11, f. 203. (Referencia dada por SDS)		
1737.				Serie conocida como de la colección Buch.
1738, 15 de julio.	Se dice, al reverso, que fue tocada a la original.			El Señor de Chalma, Basílica.
1738, 30 de septiembre. Cancelación de pago de la deuda con Catarina Páez.	Ibarra paga la deuda de 750 pesos del préstamo hecho el 18 de abril de 1735, esto es casi un año antes de lo acordado.	AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2591, 18 abril 1735, fs. 94v-95r.	Catarina Páez.	
1739.				Retrato de Juan de Palafox y Mendoza para Real Universidad.
1739.				Virgen de Guadalupe. (Vizcaínas)
1739.				Dolorosa. (Museo de América)
1740, 22 de marzo. Estreno de San Ildefonso, con pinturas de Ibarra en el Salón General de actos.	Unos días antes, el 19, se estrenan fachada y capilla, mientras que el 22 el salón general, con acto al que asiste el arzobispo- virrey Vizarrón. Ibarra tenía tres pinturas ahí, un San Luis Gonzaga en perspectiva del padre Pozzo, San Juan Nepomuceno y San Josafat.	Mercurio de México de los meses de abril de 1740, 1741, y 1742, Núm. 148, Vol. III, pp. 228-229.		
1740, 4 de mayo.	Hacia 1738, Arrieta se	AGNot., Notario Antonio	Melchora de Robles, viuda	

Ibarra es testigo en la venta de una casa de Pedro de Arrieta para pagar una deuda.	endeuda con Mateo de los Rios comerciante, por 408 pesos y 4 tomines ½. Las casas estaban hipotecadas. A la muerte del arquitecto, Melchora las vende para pagar sus deudas. Las casas estaban en la calle de la Cruz del Factor.	Basilio de Anselmo y Salinas, Notaría No. 643, vol. 4423, fs s/n. (Mencionado por MCA).	de Pedro de Arrieta. Son testigos José de Ibarra, Martín Espinosa y Francisco García.	
1740 , 8 de noviembre. Melchora de Robles dicta su testamento nombrando albacea a Ibarra.	La viuda de Arrieta deja a Ibarra como comisario y tenedor de bienes. Menciona que Ibarra ha sido su apoderado, y será, para el pago y administración de las deudas y los bienes.	AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs 14v-16r.	Melchora de Robles. Son testigos Ossorio, Álvarez de Vivero y Vallejo.	
1740 . (¿?)				San Juan Evangelista (Cat.)
1740 . Aprox.				Lienzos para Galerías de Virreyes de Palacio y Ayuntamiento. Castro de Figueroa y Salazar, Duque de la Conquista.
1741 . Aprox.			Desde agosto de 1741 gobernó la Nueva España como Presidente de la Real Audiencia, tras la muerte del Duque de la Conquista. (Malo renunció como presidente de la Audiencia el 15 de noviembre de 1742 y murió en 1744).	Retrato de Pedro Malo de Villavicencio.

<p>1741, 4 de marzo. Contrato para la realización del altar mayor de la catedral metropolitana, siendo fiador Ibarra. También se dice que la pintura de su bóveda será de Ibarra.</p>	<p>Se aceptan a los fiadores de Gerónimo de Balbás, Ibarra entre ellos. Respecto a la pintura de Ibarra se especifica: "Condicion octava la vobeda que forma el principal Camarin ha de ser Liza sin obra de relieve la qual despues de bien ensamblada se hà de pintar el Mysterio de la Sanctissima trinidad por pertenecer â la Assumpcion de Nuestra Señora= Cua pintura hà de ser de mano de Don Joseph Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reyno".</p>	<p>Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja: 2, exp. 10.</p>	<p>Manuel del Castillo (calderero) y Salvador Salinas Colarte (platero) son los otros fiadores. El contrato (1741) lo hacen Alonso Francisco Moreno, Luis Antonio de Torres, José Codallos y José Elizalde.</p>	<p>Entre 1741 y 1743, haría la pintura de la bóveda del camarín. Santísima trinidad.</p>
<p>1742.</p>				<p>Virgen de los Dolores. (Vizcaínas)</p>
<p>1742.</p>	<p>Se publica la <i>Acción Gratulatoria</i> de Lucas de las Casas.</p>		<p>Lucas de las Casas, canónigo doctoral de la catedral de Guadalajara. Parecer de Juan Francisco Sahagún y Arévalo, Sentir de Cayetano Cabrera y Quintero, versos de fray Cristóbal Mazariegos e Ibarra.</p>	<p>Poemas sobre agua salada y agua dulce.</p>
<p>1742.</p>	<p>Se discuten los presupuestos de Ibarra y de Francisco Martínez para el dorado del altar mayor</p>	<p>Acta de Cabildo de 18 de septiembre de 1742, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 36, fs. 101r, 102v-103r.</p>		

1742. Aprox.		AGI, Indiferente, leg. 398, Representación de Lorenzo Boturini al conde de Fuenclara, 1743.		Hacia finales de 1742 Boturini le encarga el diseño para la corona de la Virgen de Guadalupe.
1742, 3 de noviembre. Arco del Ayuntamiento para la entrada del Conde de Fuenclara.	Se menciona que Ibarra fue el autor del arco en el borrador del recado que Cayetano Cabrera le manda al virrey junto con una pintura en vitela en la que se recuerda el programa del arco.	BNM, FR, Borradores de Cabrera, Ms. 26, f.269r.269v.	Cayetano de Cabrera. Borradores de Cabrera. Ms. 26. FR, BNM.	Diseño del arco triunfal para la entrada de Fuenclara y pintura en vitela en recuerdo de la misma.
1743.				Virgen de Guadalupe/ Juan Diego. (Cat)
1743.			Cayetano Cabrera. Baltasar Troncoso.	Borrador (FR, BNM) y dibujo para frontispicio del <i>Escudo de Armas</i> .
1743, 8 de febrero. Concurso para el dorado del altar mayor de catedral metropolitana.	Concurran, por el dorado, Francisco Martínez, José de Ibarra y Nicolás Nadal. Se menciona que los tres han entregado proyectos para el dorado. Ibarra propone dorarlo desarmado. Al final gana Martínez.	<i>Acta del Cabildo catedralicio relativa al concurso sobre el dorado del Altar mayor.</i> Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36, fs. 148r-149r..	Luis de Torres y José Codallos forman parte del cabildo.	
1743. Aprox.				Lienzos para Galerías de Virreyes de Palacio y Ayuntamiento. Cebrian y Agustín, Conde Fuenclara.
1743, 19 de noviembre. Ibarra es nombrado dictaminador en el	Francisco Martínez le avisa al cabildo que terminará el dorado y que pueden nombrar a los maestros para	Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36, fs. 226v, 227v-228r, 229v-231r.	El otro perito es Simón de Ocampo.	

dorado del altar mayor de la catedral metropolitana.	que la examinen. Se propone que Ibarra sea uno de ellos y Martínez se queja de que lo nombren para que éste lo revise, pues dice que Balbás ya dio su parecer. De cualquier manera se nombra a Ibarra.			
1743 , aprox. Retrato de Pablo Matos Coronado con niñas.	Fue obispo del 2 de enero de 41 al 26 de abril de 44. El colegio de Las Rosas se fundó en 1743, y por la redacción de la cartela se colige que el retrato se realizó entonces.			Coro bajo, iglesia de Las Rosas, Morelia
1745 , aprox. Retrato de Martín de Elizacochea.	Fue obispo de 1745 a 1756.			<i>Retrato del Obispo Martin de Elizacochea</i> , en una de las dependencias de la catedral.
1745 , 6 de marzo. Testamento de Ibarra.	Declara que es suya la casa en calle canoa y Manrique, que le compró de los bienes que dejó Pedro de Arrieta. Pagó parte, la otra la debe a Jesús María y quiere se pague. Declara problemas con su hijo y enfermedades de Andrea. Declara que cuando se casó con Juana ya tenía caudal: materiales de pintura, alhajas y plata (que vendió en	AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 12v-15r. Publicado por XM. Mencionado por MCA.	Albaceas fideicomisarios: Juana de Navarajo, Br. José Ximeno presbítero domiciliario Testigos: Juan Antonio de Sousa Abarategui, Nicolás de Navia, Miguel Crisóstomo Palomino, Br. Carlos Bermúdez de Castro y Nicolás de Reyes Pizarro.	

	problemas con hijo).			
1746 , 17 de diciembre. Ibarra paga deuda de Arrieta y por ello adquiere casa.	María Atanacia de la Guardia le vende a crédito casa en San Juan de la Penitencia a Arrieta. Él no le paga, se viene su muerte y la de Melchora, e Ibarra le da el finiquito, pide la cancelación de la deuda y toma posesión de la misma. Aparentemente la antigua dueña vive ahí e Ibarra hará arreglos a la misma.	AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.	María Atanacia de la Guardia.	
1746 , 20 de diciembre. Cesión y traspaso de casas de José de Ibarra a su hijo.	Del dinero de la sucesión de Arrieta, Ibarra da a su hijo un terreno en San Juan de la Penitencia con unas casas arruinadas, pues José Antonio se casó.	AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.		
1747 , principios.	Publicación de <i>Escudo de armas de México</i> (pie de imprenta de 1746).		Cayetano Cabrera, Baltasar Troncoso, José Bernardo de Hogal.	Publicación del grabado de Troncoso sobre el dibujo de Ibarra.
1747 , 15 de febrero. Recibo de pago sin firmar, para el retablo de las concepcionistas por Balbás. Ibarra es fiador.	El recibo no se firmó pues las monjas lo presentaron sin las autorizaciones necesarias del arzobispado. Gerónimo de Balbás e Isidoro Vicente de Balbás harán el retablo. Se aclara que en otro documento estarán las condiciones del retablo.	AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 368v-369v.	Los fiadores con Ibarra son: Salvador Salinas, platero; e Ignacio Jordanes, batihoja.	
1747 , 23 de febrero. Autorización para el	Se menciona el diseño del retablo. Se dice que le darán	AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391,		

contrato del retablo concepcionista de Gerónimo de Balbás.	a Balbás el retablo viejo. También se dice que se hará en 20 meses, que le darán 15,000 pesos, más el viejo u 800 pesos.	vol. 2589, 23 febrero 1747, fs. 378r-380v.		
1747 , 25 de febrero. Condiciones para realizar el retablo. El mismo día, en documento aparte, se hace la escritura del contrato.	En las condiciones se dan las medidas y se explica como lucirá. Se menciona que será a “capricho” de su autor. Habla de la arquitectura que necesita para hacer el retablo. Se mencionan a los fiadores. En la escritura se ratifican los fiadores.	AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, 25 febrero 1747, fs. 382r-385v. AGNot. Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, 25 febrero 1747, fs. 381, 386r-387r.	Francisco Gómez de Cervantes autoriza la escritura del retablo.	
1747 , 23 de marzo. Testamento de Ibarra.	Declara haber sido albacea de Melchora de Robles, cuya muerte hizo que entraran bienes a su caudal que usa para pagar a sus acreedores, pagando él gastos de entierro y profesión de fray Joaquín de Arrieta en San Hipólito, poniendo de su dinero 205 pesos 3 tomines. Parte del dinero de ventas de casas de Arrieta, se las da a José Antonio. Respecto a asuntos de viuda de Arrieta menciona a Juan José de Nebro, escribano público.	AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 9r-12v. XM. (Mencionado por MCA)	Albaceas: Juana de Navarrijo, Br. José Ximeno, sacerdote Manuel de Velasco, abogado de Real Audiencia y presbítero, relator del Apostólico Tribunal de Sta. Cruzada. Testigos: Juan Antonio de Eozua Aborrategui, Nicolás de Navia, Iñigo Crisóstomo Palomino, Nicolás de los Reyes Pizarro y José Fernández de Cosgaya.	

	<p>Declara suya la misma casa. Mismos problemas con hijo. Declara tener niña expuesta María Rosa Ignacia de h. 8 años, en el convento de San Jerónimo como su hija, quiere que si sobra algo se le dé.</p>			
<p>1747, 18 de abril. El Cabildo decide hacer un nuevo retablo para la capilla de San José.</p> <p>26 de mayo Francisco Martínez dice que costará 3000 ps.</p> <p>5 de julio, el cabildo dice que completen el retablo Ubilla y Navarajo.</p>	<p>Para ello se destina dinero de dotes pertenecientes a la obra pía de la Condesa de Peñalva para adorno de la capilla, pues Esteban Beltrán de Alzate era devoto del santo. En otra acta se decide dar adelanto a Francisco Martínez para su realización, pero faltan 1000 pesos. En una tercera acta se dice que se saquen de la obra pía 2000 pesos y que Uvilla y Navarajo conseguirán los otros 1000. Queda claro que Martínez hizo la traza.</p>	<p>Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 39, 1747-1749, fs. 81-83.</p>		<p>Martínez empieza el retablo de San José. No se menciona a Ibarra, pero son sus pinturas.</p>
<p>1747, 4 de agosto. Cuentas de la obra pía de la Condesa de Peñalva donde se menciona el altar de San José.</p>	<p>Se dice que el débito es de 2, 957 pesos, 4 tomines, 6 granos, por la factura del retablo de San José.</p>	<p>Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Obra pía, Libro 17, f. 50r.</p>		
<p>1747, 13 de octubre. José Antonio de Ibarra le da recibo a su padre</p>	<p>Se dice que José le ha dado más dinero a su hijo, por ejemplo, ayuda semanal. Se</p>	<p>AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, 13 octubre</p>	<p>Son testigos: Nicolás de Navia, Miguel Crisóstomo de Palomino y José</p>	

por 552 pesos, así como por el terreno de San Juan.	cuenta que Andrea, la madre de José Antonio, llevó de dote 832 pesos y se pide que el hijo del pintor, con esta cantidad y las antecedentes, considere pagada dicha cantidad.	1747, f. 36.	Fernández de Cosgaya.	
1747.				Virgen de la Luz (Templo San Miguel, Guanajuato)
1748.				Santa Bárbara (Vizcaínas)
1748.				Virgen de Guadalupe. (Oratorio San Felipe, Guanajuato)
1748 , 1ro. de abril. José Antonio vende las casas de San Juan de la Penitencia.	Las vende a Miguel Ángel Cortés, por 145 pesos.	AGNot. Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, 1º abril 1748, fs. s/n.		
1749.				Retrato de José Fernández Palos. (Cat.)
1750 , 26 de mayo. Sale el dinero para pago a Ibarra por el retrato de Rubio y Salinas.	Los jueces hacedores destinan 60 pesos para pagar a Ibarra por el retrato del arzobispo Manuel Rubio y Salinas.	Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, 1749-1760.		Rubio y Salinas.
1750. ¿?h.				La mujer del apocalipsis. (Porfesa)
1751.				Patrocinio de San José a José Joaristi y Dionisia Fernández de Liz. (Guadalupe Zacatecas)
1751. Inspecciones al lienzo Guadalupano.	José de Ibarra, Miguel Cabrera, y otros pintores, hicieron una inspección al	Mariano Fernández de Veitya. Miguel Cabrera.		

	lienzo guadalupano.			
1751 , 9 de marzo, se tocó a la original.	“Se tocó esta santa imagen a la Original, y para ejecutarlo con toda satisfacción, se abrió la vidriera por el mismo S ^r . Abbad, / de la Insigne y R ^l . Colegiata, el día 9 de marzo de 1751”.			Virgen de Guadalupe, Morelia.
1752 , 14 de junio. Participa en el poder otorgado el padre López para conseguir indulgencias para la cofradía.	Prefecto, tesorero y conciliarios de la cofradía, dieron un poder al jesuita Francisco López para que impetraran ante el papa la extensión, indulgencias y privilegios de su congregación. Ibarra aparece en el primer puesto, pero no se señala su puesto. Carcanio era el tesorero.	AGNot. Not. 588 Francisco de Rivera Buitrón, 14 de junio de 1752. Citado por Loera. “Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos”, en <i>Santa Prisca restaurada</i> , pp.169-170.	Los otros firmantes fueron: el Br. Manuel Montes (doctoral), Juan Antonio Arriaga (conciliario), Pedro de Quintana, Isidoro Vicente Balbás (conciliario), Francisco Martínez, Domingo Puebla (custodio) y Francisco Antonio Vallejo (secretario).	
1752 . 28 de noviembre. Muere su tercera esposa.	Juana de Navarrijo recibió los Santos Sacramentos y se enterró en la iglesia del Espíritu Santo. Mencionado por VAA, pero no da fecha.	AGN, Genealogía, Sagrario Metropolitano, D. F., Defunciones de españoles, 1744-1760, Proyecto: OAH, Caja: 547, Rollo: 34, Ubicación: ZE, f. 104r.		
1753 . 14 de julio. Documento para limitar la práctica de la pintura y el buril.	Los pintores, representados por Ibarra, piden al ayuntamiento que se cierren obradores de comerciantes y se limite el ejercicio de aprendices de inferior calidad.	AHCM, Documento para limitar la práctica de la pintura, <i>Artisanos y gremios</i> , t. 381, exp. 6, f. 60. (MRM)		
1753 . Se nombra a	En el padrón de la ciudad de	MT. EBM.		

<p>José de Ibarra en el padrón de la ciudad.</p>	<p>México de 1753, en el Archivo General: “Don Joseph Ibarra, maestro de Pintor, viudo de doña Juana de Navarajo; criada Manuela Hernández mestiza, viuda de Joseph Ledesma; hijos dos: Joseph de 11 años y Joseph de 8, los antecedentes españoles. La casa en que vivía estaba en la primera acera de la esquina de la calle de Tacuba de Sur a norte, para el Puente de Amaya, a la siniestra. Constaba de dos accesorias de casa alta de vecindad” (MT)</p>			
<p>1754, 13 de marzo. Los pintores dan poder a tres señores para que pidan al rey el amparo de la sociedad de pintores.</p>	<p>Se da poder a Joseph Vázquez, Pedro Nogueira y Andrade, y a Antonio de Roa, para “..que en nombre de los otorgantes [...] puedan comparecer ante su Majestad Católica y pedir a su real clemencia les admita a su patrocinio y real amparo y que mediante él se sirva de confirmarles todos los fueros y privilegios que a dicho su arte les están conferidos...”, y dicen que quieren los favores de la academia de</p>	<p>AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, 1754-1755, fs. 15v-17v.</p>	<p>Se concede poder: José Vázquez comerciante, Pedro Nogueira y Andrade, del consejo de su Majestad en el mayor de cuentas, tesorero de Sisas en dicha Villa de Madrid, y en tercero a Dn. Antonio de Roa del mismo vecindario. Los pintores son 24. Los testigos son: Miguel Crisóstomo de Palomino, Dn. Joaquín de Torres y Antonio de las Casas</p>	

	Madrid.			
1754 , 23 de marzo. Nuevo poder para tramitar cualquier asunto a favor de la pintura.	Nuevamente otorgan poder a José Vázquez, para "hacer todas y cualesquiera pretensiones que resulten en pro y utilidad del dicho Arte de la Pintura, honor y honra de los que la profesan", pero sin que pasen de 300 pesos.	AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, 1754-1755, 20r-22r.	Joseph Vázquez. Ibarra y 33 pintores más. Testigos: Miguel Crisóstomo de Palomino, Dn. Rodrigo de Cienfuegos y Antonio de las Casas.	
1755 , 17 de enero. Carta de la monja Ana de San Bernardino a Carcanio, en respuesta a la suya, recibida el día 16.	Con esta carta inicia el pleito entre las monjas de San Juan de la Penitencia y la cofradía de los pintores por las alhajas de la Virgen del Socorro, que se guardaba en el convento, y era la titular de la cofradía de los artistas.	AGN. Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020, 1755, fs. 3r.-4r.		
1755 , 21 de enero. Ibarra a nombre de la Academia otorga poder para pleitos.	El poder es a "don Bartolomé Solano, Procurador de los del número de la Audiencia y Cancillería Real de esta Nueva España". El objetivo fue para "para en todos los pleitos, causas y negocios que en el referido arte y defensa de él tienen pendientes y en lo futuro se les puedan ofrecer, civiles o criminales, bien sea demandando o bien defendiendo con cualesquiera de los otros artes y oficios, mecánicos o	AGNot. Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, 1754-1755, 2v-4r.	Bartolomé Solano recibe el poder. ¿Será tío o pariente de la esposa de Miguel Cabrera? Los testigos son: Dn. Bernardo Ramírez de Alfaro, Dn. José Rodríguez de Cisneros y Martín Eugenio Pait. Son 14 pintores más Ibarra.	

	no, y otras personas de cualesquiera estado, calidad o preeminencia que sean, y sobre cuyo asunto pueda parecer y con efecto comparezca en todos los Tribunales y Juzgados de esta Corte, o fuera de ella, superiores o inferiores, eclesiásticos o seculares”.			
1755. Entre el 8 y el 12 de febrero. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Petición de las alhajas de la Virgen del Socorro.	José de Ibarra y Antonio Pérez Purcheno piden se le entreguen al tesorero de la congregación “los bienes que confiesan las Religiosas pertenecientes a la Congregacion”.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 9r-9v.		
1755, 23 de febrero. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia.	En casa del Mro. José de Ibarra, estando presentes el prefecto tesorero y demás oficiales, se leyó y notificó la petición hecha por las monjas de San Juan el día 19.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 12v-13r.	La notificación fue firmada por José de Ibarra, Francisco Martínez, Br. Manuel de Arriaga, Juan Antonio de Arriaga, Pedro de Quintana, Baltasar Troncoso, Juan Baptista de León, José de Arriaga, Manuel Carcanio y Juan Antonio Vallejo. Ante el notario receptor Salazar de Monzón.	
1755. Entre el 6 de junio y el 20 de julio. Pleito en contra de las	José de Ibarra, en nombre de la congregación pide que se cumpla la entrega de las	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 20r-21r.	Petición firmada sólo por Ibarra.	

religiosas de San Juan de la Penitencia. Petición de que se cumpla lo prevenido por el Juez Provisor.	alhajas de la Virgen en 24 horas, so pena de excomunión para la madre abadesa, extracción de la imagen de la Virgen y embargo de las rentas del convento.			
1755 , 5 de agosto. Petición de Ibarra al cabildo catedralicio para que se le otorgue una gala por realizar bien el arco del Marqués de las Amarillas.	El cabildo toma nota de la petición de Ibarra.	Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, 1753-1756, fs. 190-192.		
1755 . Entre el 16 y el 18 de agosto. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Petición de que se extraiga la imagen de la Virgen.	José de Ibarra pide que se extraiga la imagen de la Virgen por la dificultad interpuesta por las religiosas para practicarse los autos. Alega que la está declarado que la imagen pertenece a la Mitra, mientras que el Juez y Provisor debe cuidar de las Congregaciones que están bajo su tutela.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 25r-26r.	Petición firmada por Ibarra y el Lic. José Ignacio del Rincón y Mendoza.	
1755 , 18 de agosto y 14 de noviembre. Pago de la catedral metropolitana por el arco para el Marqués de las Amarillas. 1000 pesos en dos pagos.	Portada de entrada Marqués de las Amarillas. 6 lienzos Está narrado en Castro y Santa Anna.	Archivo del Cabildo Catedralicio. Fábrica espiritual, 1748-1760, Rollo: 147, Libro: 6, Caja: 0, Exp.: 0, U: 15.1, "Entrada y salida de efectos de fábrica espiritual de 1748 a 1760.		

		Abarca, Ojo político.		
1755 , 23 de agosto. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. El notario leyó notificación a la congregación.	Estando presentes el Rector, Tesorero, Secretario y demás oficiales de la congregación el notario les leyó traslado. Lo escucharon y pidieron los autos para poder contestar.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, f. 27v.	La notificación fue firmada por Ibarra, Miguel Espinosa de los Monteros, Dr. Dn. Juan José Espinosa, Manuel Carcanio, Juan Patricio Morlete Ruiz y el secretario de la congregación Juan Antonio Vallejo. Ante el notario Salazar de Monzón.	
1755 . Entre el 28 de agosto y el 2 de septiembre. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Petición de Ibarra, para que se cumpla la sentencia dada.	Ibarra, en nombre de la mesa de la congregación, pide que en vista de que no se han entregado la totalidad de las alhajas pertenecientes a la Virgen y la notoria rebeldía de las monjas se cumpla la sentencia dada para la extracción de la imagen.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 29r-30v.	Petición firmada por Ibarra y el Dr. Joaquín del Pinal.	
1755 . Entre el 12 y el 20 de septiembre. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Petición de Ibarra, pidiendo se cumpla la sentencia de extracción.	Ibarra, en vista de que las religiosas no habían entregado las alhajas, pide que se cumpla la sentencia de la extracción. Se señala que el Promotor Fiscal pidió se aumentaran a los autos el anterior pleito de la congregación con las religiosas, pero como no se halló Ibarra presentó el Libro	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 32r-33r.	Petición firmada sólo por Ibarra.	

	de Constituciones de la Congregación.			
1756 , 9 de enero. Abarca pide al cabildo catedralicio el patrocinio para el impreso de su escrito sobre entrada del virrey Amarillas.	El cabildo recibe la petición de Abarca, quien aclara que ya todo fue costeado por Ibarra, pero quiere dedicar el texto al cabildo y que éste lo apoye para el costo del impreso. El cabildo decide no dar el mecenazgo de la obra, aduciendo que no es costumbre.	Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, 1753-1756, fs. 229-230.	José Mariano de Abarca y Valda.	
1756 , 24 de enero. Pago de 257 pesos de la catedral metropolitana por compostura de jaula de virreina y bufete.	Sólo se señala que Ibarra está realizando el bufete y las composturas de la jaula de la virreina. Sobre ésta, hay un acta de cabildo en donde se plantean dudas del ceremonial. En Castro y Santa Anna se cuenta que fue hecho para que la virreina viera el acto desde el panteón.	Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 210v-211v; Fábrica espiritual, Libro 6, 1749-1760.		
1756 , 9 de febrero. Entrada pública del Marqués de las Amarillas.	Ibarra realizó el arco de entrada de la catedral metropolitana en su totalidad, consiguió al poeta, pagó el impreso, e hizo las pinturas.	Este arco está reseñado en: Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 244v-245r., pagos de Haceduría, el Impreso de Abarca, el diario de Castro y Santa Anna y el Ceremonial de la Nobilísima Ciudad de México.	José Mariano de Abarca y Valda.	

<p>1756, 13 de febrero. Petición al cabildo para pagar 200 peso extra a Ibarra por arco de Amarillas.</p>	<p>Se lee en la sesión del cabildo la petición de Ibarra de que se le den los 200 pesos extras por haber quedado tan bien su arco. Se resuelve afirmativamente para Ibarra.</p>	<p>Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, 1753-1756, fs. 245-246.</p>		
<p>1756, 14 de febrero. Pago de 200 pesos por el arco del Marqués de las Amarillas.</p>	<p>En acuerdo con la petición hecha al cabildo catedralicio del 5 de agosto de 1755, y el 13 de febrero de 1756, se le pagan 200 pesos extras a Ibarra por el arco de Amarillas.</p>	<p>Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, 1749-1760. f. 69r.</p>		
<p>1756, 25 de abril. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Notificación de traslado de los autos a la congregación.</p>	<p>Extraída la imagen el día 22 las monjas presentaron un escrito. La notificación de su traslado se dio en la casa de Ibarra, ante el rector, tesorero, conciliarios, custodios y secretario de la congregación, quienes dijeron lo oían.</p>	<p>AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 37v-38r.</p>	<p>La notificación fue firmada por Ibarra, Manuel Carcanio tesorero, Juan Patricio Morlete Ruiz, Miguel Cabrera, Pedro de Quintana, Blas Enríquez custodio, Juan Antonio Vallejo secretario. Ante el notario Salazar de Monzón.</p>	
<p>1756, 4 de mayo. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Respuesta dada por Ibarra al escrito de las religiosas.</p>	<p>Ibarra pide que se mantenga la imagen en Santa Inés, explica que en 1737 se determinó que la propiedad de la imagen recaía en la Mitra, y que según consta en los autos seguidos por la antigua congregación los pintores recelaban de las</p>	<p>AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 42r-49r.</p>	<p>Documento firmado por Ibarra y el Dor. Agustín Bechi.</p>	

	monjas desde entonces y que restituir la imagen al convento de San Juan podría provocar muchos daños.			
1756. Entre el 15 y el 17 de septiembre. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Respuesta dada por Ibarra a escrito de las religiosas.	Ibarra pide que se presente a declarar el notario receptor Salvador de Monzón y declare todos los sucesos acaecidos con las monjas, así como la razón por las cuales las había omitido con anterioridad.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 64r-64v.	Documento firmado por Ibarra y el Dor. Agustín Bechi.	
1756, 6 de octubre. Pleito en contra de las religiosas de San Juan de la Penitencia. Ibarra da respuesta al escrito de las religiosas de 31 de agosto.	Ibarra pide que la imagen se mantenga en Santa Inés, que se condene a la parte contraria a las costas del escrito, que se contengan en los periodos desarreglados que utilizan y que no se admita nuevo escrito sobre el tema de la restitución de la Virgen a San Juan.	AGN, Indiferente virreinal, Cofradías y archicofradías 5641-020. 1755, fs. 69r-74r.	Documento firmado por Ibarra y el Dor. Agustín Bechi.	
1756, 9 de noviembre. Celebración de confirmación del patronato guadalupano con la pintura de Ibarra.		Ceremonial de la N[obilísima] C[udad] de México por lo acaecido el año de 1755. Transcripción, prólogo y notas de Andrés Henestrosa, México, 1976, pp. 72-73		
1756. 20 de noviembre. Acta de defunción de José de Ibarra.	Se dice que Ibarra murió viudo, que vivía en la calle de Manrique y que fue enterrado en Santa Inés, así como que sí testó y recibió los santos	AGN, Microfilm Parroquia del Sagrario Metropolitano, Defunciones de españoles, año 1744-1760. Proyecto AOH547, Rollo: 34		

	óleos.	Ubicación: ZE.	
1756. Referencias a la muerte de Ibarra.	<p>Cayetano Antonio de Torres: "Después de predicado este Sermón, leí con mucho gusto el Papel titulado <i>Maravilla Americana</i>, que acaba de dar a luz D. Miguel Cabrera célebre Pintor de esta Capital, y el mismo, que sacó la Copia entregada a su Beatitud: y vi allí acreditada la dificultad, de que voy tratando, de copiar con acierto la Santissima Imagen de Guadalupe, <i>assi por el Author, como por un Pintor tan famoso como D. Joseph de Ibarra, que con notable quebranto de este nobilissimo Arte acaba de fallecer dos días antes del en que escribo esta nota, que somos 22, de Noviembre de 1756</i>".</p> <p>Antonio de Castro Santa Anna: "Este día falleció a los 68 años de edad el célebre pintor D. José de Ibarra, quien tuvo aceptación por su destreza en el arte, con especialidad en retratos: sepultóse en la iglesia de religiosas de Santa Inés, con</p>	<p>Torres, Cayetano Antonio. Sermón de la Santissima Virgen de Guadalupe, predicado en la Sta. Iglesia Metropolitana de México..., México: Herederos de la viuda de José Bernardo de de Hogal, 1757, f. 32, n.81.</p> <p>Diario de sucesos notables, escrito por D. José Manuel de Castro Santa-Anna, y comprende los años de 1756 a 1758", en <i>Documentos para la historia de México</i>, México, V. García Torres, v. 6, p. 64.</p>	<p>Cayetano Antonio de Torres y Antonio de Castro y Santa Anna</p>

	asistencia de un numeroso concurso”.			
1757 , marzo. Testamentaría de Ibarra por José Antonio.	Supuestamente José Antonio, ante el notario Francisco Xavier Sánchez, manda a hacer la testamentaría de su padre, donde se reseñan libros y materiales del pintor.	En el protocolo del notario (AGNot) están arrancadas las fojas de varios años, incluyendo el de 1757. En el Archivo Cervantes, donde Myrna Soto dice que Tovar de Teresa tomó el documento, no se encontró ningún testamento o referencia a esta notaría.	Manuel Ossorio hace el avalúo.	
1764 , 23 de agosto. Se menciona que Morlete Ruiz fue discípulo de Ibarra.	En las informaciones para que la hija del pintor Juan Patricio Morlete Ruiz entre al convento de San Felipe y Pobres Capuchinas, se declaró que Juan Patricio era aprendiz de Ibarra. Esta información la da Miguel Francisco Álvarez de Vivero, maestro de pintor, probablemente también aprendiz con Ibarra.	AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3, fs. 4v.-5r. (Tesis Olvera y Reyes. RRG)	Miguel Francisco Álvarez de Vivero. Juan Patricio Morlete Ruiz.	

Siglas de autores que mencionan los documentos.

EBM. Eduardo Báez Macías.

GTT. Guillermo Tovar de Teresa

HB. Heinrich Berlin.

MCA. María Concepción Amerlinck.

MRM. Mina Ramírez Montes

MT. Manuel Toussaint.

RRG. Rogelio Ruiz Gomar.

VAA. Virginia Armela de Aspe.

XM. Xavier Moyssén.

RMU. Rosa María Uribe "Aproximación al estudio de los pintores Arellano", en Arellano de Gutiérrez Arriola y Maquívar

SDS. Susan Deans-Smith.

Datos de algunas entradas. (No se quedará en la versión final)

- Heinrich Berlín toma documentos del t. IV, III, antigua clasificación de notarías, según Moyssén.
- VAA: Virginia Armela de Aspe los toma de Augusto Vallejo, pero no da referencia de ninguno.
- GTT: Guillermo Tovar de Teresa no precisa fuentes documentales.

Censo. Mencionado por Toussaint, p. 157. Baez Macias, Eduardo, "Planos y censos de la Cd. de México"... , Boletín Archivo General de la Nación, No. 34, p. 748.

LISTA DE ANEXOS DOCUMENTALES

1. *Bautizo de José de Ibarra. Guadalajara, 26 de abril de 1685.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Bautismos, proyecto: OAH, caja: 7817, rollo: 1513, ubicación: O4.
2. *Matrimonio de Ignacio de Ibarra y María de Cárdenas. Guadalajara, 16 de septiembre de 1685.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Confirmaciones y matrimonios. proyecto: OAH, caja: 7859, rollo: 1581, ubicación: O5.
3. *Matrimonio de Josefa de Ibarra y Victoriano Antonio. México, 13 de abril de 1704.* ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 15, 1701-1706, f. 69. (RRG)
4. *Matrimonio de Ignacio de Ibarra y Catarina Martínez de Guevara. México, 3 de febrero de 1710.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: OAH, caja: 527, rollo: 15, ubicación: ZD.
5. *Amonestación matrimonial de José de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa. México, 25 de julio de 1718.* ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 116v. (RRG)
6. *Matrimonio de José de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa. México, 7 de agosto de 1718.* ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1719. (Localización C76).
7. *Defunción de Gertrudis Josepha de Espinosa. México, 22 de mayo de 1719.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 545, rollo: 32, ubicación: ZE, f. 172r.
8. *Amonestación matrimonial de José de Ibarra con Andrea de Benavides. México, 12 de noviembre de 1719.* ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 143v. (RRG).
9. *Matrimonio de José de Ibarra con Andrea de Benavides. México, 3 de diciembre de 1719.* ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1720, f. 233. (RRG)
10. *Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey marqués de Casafuerte. México, 4 de septiembre de 1722.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2577, fs. 221r-223v.
11. *Bautismo de María Manuela de Ibarra. México, 5 de enero de 1723.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC.
12. *Bautismo de José Antonio de Ibarra. México, 26 de diciembre de 1723.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC.

13. *Poder para testar de Juan Rodríguez Juárez. México, 13 de enero de 1728.* AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 6v-9v.
14. *Testamento de Juan Rodríguez Juárez otorgado por su esposa. México, 21 de febrero de 1728.* AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 37v-44r.
15. *Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.* AGN, Matrimonios, vol. 84, exp. 16, fs. 85v-97r.
16. *Noticia sobre la remodelación del colegio de San Francisco en Celaya. Gazeta de México, diciembre de 1729.*
17. *Información matrimonial de Pedro Garcia Higareda y Juana de Navarajo. México, 10 de marzo de 1731.* AGN, Matrimonios, vol. 115, exp. 40, fs. 270-274.
18. *Primer matrimonio de Juana de Navarajo. México, 1 de abril de 1731.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: JIT, caja: 695, rollo: 238, ubicación: YW.
19. *Información sobre el milagro del Cristo de los Desagravios. México, noviembre de 1731- febrero de 1732.* AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1.
20. *Escritura de propiedad de la imagen de Nra. Sra. del Socorro.* AGNot., Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, fs 211r-216r.
21. *Recibo por lienzos para la Catedral de Puebla. México, 24 de octubre de 1732.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2588, fs. 412v-413r.
22. *Noticia sobre las obras de Ibarra en el claustro de Betlemitas.* Gazeta de México, diciembre de 1732.
23. *Recibo por 250 pesos para el aceite de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro. México, 19 de febrero de 1733.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r.
24. *Noticia sobre la procesión del Martes Santo de 1733.* Gazeta de México, marzo de 1733.
25. [Cayetano Cabrera Quintero], *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones...*, México, 1733. *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones, que el nobilísimo arte de la pintura dispuso, y costeó, para adorno, y comitiva al paso de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora del Socorro, su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733, BN, FR, Borradores de Cabrera, Ms. 26, fs. 1r-6v.
26. *Matrimonio de Juan Patricio Morlete Ruiz. México, 4 de julio de 1733.* AHAM, Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, rollo: 16, f. 24v.

27. *Escritura de venta de baldío donado por Manuel de Arellano. México, 5 de noviembre de 1733.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 350r-351v.
28. *Noticia de la declaración del milagro del Cristo de los Desagravios.* Gazeta de México, abril de 1734.
29. *Obligación de pago firmada por Joseph de Ibarra y cancelación de deuda,* 18 de abril de 1735. AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2591, fs. 94v-95r.
30. *Noticia del estreno del Salón General de actos de San Ildefonso.* Gazeta de México, marzo de 1740. Mercurio de México, marzo de 1740.
31. *Ibarra es testigo en la venta de una casa de Pedro de Arrieta por su viuda Melchora de Robles para pagar una deuda.* AGNot., Notario Antonio Basilio de Anselmo y Salinas, Notaría No. 643, vol. 4423, fs s/n.
32. *Testamento de Melchora de Robles. México, 8 de noviembre de 1740.* AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs 14v-16r.
33. *Contrato de obligación de Gerónimo de Balbás para la realización del Altar mayor de la Catedral de México, en que Ibarra es fiador y se obliga a realizar la pintura de la bóveda, 4 de marzo de 1741.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja: 2, exp. 10.
34. *Acta del cabildo catedralicio relativa a dos propuestas para el dorado del Altar mayor, 18 de septiembre de 1742.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 36, fs. 101r, 102v-103r.
35. [Cayetano Cabrera Quintero], Julio Maximino, Verdadero [...], México, s.e., 1743. *Julio Maximino, Verdadero, Bajo cuyos heroycos hechos, y altas prendas Symbolizó el Estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrian, y Augustin, Conde de Fuen-Clara, Grande de primera Classe en la Antigua, Señor de varias Baronías, y Villas, Caballero del Insigne Orden del Toyson y Real de San Genaro del Consejo de S. Mag. Comendador en el de Alcantara, de las Puebas, Mayordomo Mayor de la Reyna de Napoles, y Serenissimo Infante D. Phelipe, Embajador por Su Magestad Catholica a Venecia, Polonia, Viena, y Napoles, Virrey Gobernador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de su Real Audiencia y Chancilleria: y se expresaron en el Jano Bifronte, y Triumphal ARCO, que a su publico ingresso erigió la Capital de estos Reynos, Imperial MEXICO,* [México], s.e., 1743. BNM, FR, Borradores de Cayetano Cabrera y Quintero, Ms. 31, ff. 240r-245 v.
36. *Descripción poética de Cayetano Cabrera y Quintero de la reproducción en miniatura obsequiada por el Cabildo de México al Conde de Fuenclara, en recuerdo del arco triunfal construido para su entrada en 1743.* BNM, FR, Borradores de Cayetano Cabrera y Quintero, Ms. 26, ff.269r.269v.
37. *Sobre el concurso para el dorado del altar mayor de la catedral de México. México, 8 de febrero de 1743.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36 (1741-1744), fs. 148r-149r.

38. *Acta del Cabildo catedralicio relativa a la entrega del dorado del Altar mayor, 19 de noviembre de 1743.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36 (1741-1744), fs. 226v, 227v-228r, 229v-231r.
39. *Testamento que otorgó Dn. Joseph de Ybarra, 6 de marzo de 1745.* AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 12v-15r.
40. *Pago de las casas que debían los Arrieta y que pasan a poder de Ibarra. México, 17 de diciembre de 1746.* AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.
41. *Cesión y traspaso de casas de Joseph de Ybarra a Joseph Anttonio de Ybarra, 20 de diciembre de 1746.* AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.
42. *Recibo sin firma de Jerónimo e Isidoro Vicente Balbás para realizar el retablo de la Concepción. México, 15 de febrero de 1747.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 368v-369v.
43. *Autorización para la realización del retablo para el convento de la Purísima Concepción. México, 23 de febrero de 1747.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 378r-380v.
44. *Condiciones para la realización del retablo mayor del convento de la Concepción. México, 25 de febrero de 1747.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 382r-385v.
45. *Escritura de contrato para la realización del retablo mayor del Convento de la Concepción, 25 de febrero de 1741.* AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 381, 386r-387r.
46. *Segundo testamento de José de Ibarra, México, 23 de marzo de 1747.* AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 9r-12v.
47. *Patentes de 1741 de la Cofradía de la Virgen del Socorro y pleito por pagos. México, abril de 1747.* AGN, Indiferente Virreinal, sección: Cofradías y archicofradías, caja: 5666, exp. 110.
48. *Sobre que se haga retablo nuevo en la capilla de San Joseph de la catedral. México, 18 de abril de 1747, 26 de mayo de 1747, 5 de julio de 1747.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 39, fs. 65v y 67r, 81, 82v-83r, 101 y 103r.
49. *Noticias y cuenta relativa a la construcción del altar de San José, 1747-1757.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Obra pía, Libro 17, fs. 50r-50v.
50. *Recibo que otorga José Antonio de Ibarra a su padre, José de Ibarra. México, 13 de octubre de 1747.* AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, f. 36.
51. *Venta de casas hecha por José Antonio de Ibarra. México, 1 de abril de 1748.* AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.

52. *Pago a Ibarra de los jueces hacedores por el retrato de Manuel Rubio y Salinas. México, 26 de mayo de 1750.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 21v.
53. *Poder otorgado por la cofradía de Nuestra Señora del Socorro al padre Juan Francisco López para solicitar en Roma indulgencias en su nombre. México, 14 de junio de 1752.* AGNot, Notaria 588, Notario Francisco de Rivera Buitrón, vol. 4021, f. 192.
54. *Declaración de propiedad por la congregación de Nuestra Señora del Socorro de una casa en la calle de Santa Catarina. México, 16 de septiembre de 1752.* AGNot, Notaria 347, Notario Manuel Agustín de la Palma, vol. 2272, foja 19r-24r.
55. *Defunción de Juana de Navarajo. México, 28 de noviembre de 1752.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 547, rollo: 34, ubicación: ZE, f. 104r.
56. *Petición de los pintores y grabadores para la limitación del ejercicio de sus artes. México, 14 de julio de 1753.* AHCM, Artesanos y gremios, t. 381, exp. 6, fs. 60r.-62r.
57. *Documentos notariales de la Academia de pintura. México, 13 de marzo de 1754-21 de enero de 1755.* AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, fs. 15v-17v, 18r, 20r-22r, y 2v-4r.
58. *Pagos a Ibarra por el arco y poesías para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas. México, 18 de agosto y 14 de noviembre de 1755.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, fs. 64r y 66r.
59. *Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.* AGN, Indiferente virreinal, sección: Cofradías y archicofradías, caja: 5641, exp. 20.
60. *Ibarra se ofrece a rehacer la estructura y lienzos del arco para las recepciones virreinales en catedral. México, 5 de agosto de 1755.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 190v y 192r.
61. *Disposiciones del cabildo catedralicio de México para que se rehaga la jaula de la Sra. Virreina. México, 5 de noviembre de 1755. México, 5 de noviembre de 1755* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 210v-211v.
62. *José de Abarca solicita al cabildo catedralicio el patrocinio para el impreso del arco de la entrada del Marqués de las Amarillas. México, 9 de enero de 1756.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, f. 229.
63. *Ojo político. Arco para la recepción del marqués de las Amarillas (fragmentos). México, 1756.* BN (FR) Abarca Valda y Velasquez, Joseph Mariano de, *OJO POLITICO, / IDEA CABAL, / Y AJUSTADA COPIA / DE PRINCIPES, / QUE DIÒ A LUZ / LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA / DE MEXICO / EN EL MAGNIFICO ARCO, / QUE DEDICÒ AMOROSA / EN LA ENTRADA QUE HIZO A SU GOBIERNO / EL EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON AUGUSTIN / DE AHUMADA, Y VILLALON, / Marques de las Amarillas, Gentil-Hombre de la Camara de S. M.*

con / entrada, Comendador de la Reyna en el Orden de Santiago, Teniente General de los Reales Ejercitos, Teniente Coronel de Reales Guardias de / Infanteria Española, Gobernador político, y militar de Barcelona, y fu / Partido, Commandante General interino de Cataluña, Virrey, Governador, y Capitan General de esta Nueva-España, y Prefidente de fu / Real Audiencia, y Chancilleria, &c., México, Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1756.

64. *Pago a Ibarra por la compostura de un bufete y de la jaula de la virreina. México, 24 de enero de 1756.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 68v.
65. *Entrada del marqués de las Amarillas en catedral. México, 9 de febrero de 1756* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 244v-245r.
66. *Acuerdo del cabildo para que se le den a Ibarra otros 200 pesos por el Arco del Marqués de las Amarillas. México, 13 de febrero de 1756.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 245v y 246v.
67. *Pago a Ibarra por los jueces hacedores de catedral de la gala por el arco de entrada del Marqués de las Amarillas. México, 14 de febrero de 1756.* Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 69r.
68. *Defunción de José de Ibarra. México, 20 de noviembre de 1756.* AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 547, rollo: 34, ubicación: ZE.
69. *Informaciones para el ingreso de la hija de Juan Patricio Morlete en el convento de Capuchinas. México, 1766.* AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3.
70. *Informe sobre las pinturas de "mérito artístico" en el convento grande de San Francisco de México, 1856.* AHCM, Apertura de Calles, expediente 23, docs. 68-71.

1. Bautizo de José de Ibarra. Guadalajara, 26 de abril de 1685.

*Bautizo de José de Ibarra.*¹

[Al margen izquierdo]

Joseph

Lexi[ti]mo

En veinte y seis de abril de mill seis cientos y ochenta y cinco años Baptice y puse los S[an]tos
oleos a Joseph hijo Lex[iti]mo de Ygnacio de Ibarra y de Maria de Cardenas nacio en catorce de
d[ic]ho mes fueron sus padrinos Ygnacio de la Cruz y Maria Rodriguez su muger advertiles la
Co[nsagracion] [¿?] y oblig[acion] de la doctrina xptiana =

Firmado

Don Juan Martinez Gomez

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., proyecto: OAH, caja: 7817, rollo: 1513, ubicación: O4.

2. Matrimonio de Ignacio de Ibarra y María de Cárdenas. Guadalajara, 16 de Septiembre de 1685.

Matrimonio de los padres de José de Ibarra.¹

[Al margen izquierdo]

Ignacio de Ibarra / y Maria de Carde / nas velados

En dies y seis de septiembre de mill, seicientos, y ochenta, y cinco años vele a Ignacio de Ibarra morisco del oficio barbero, y a Maria de Cardenas mulata libres.

Firmado Buenaventura de [S]oto
Mayor.

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Guadalajara, Jal., Confirmaciones y matrimonios. proyecto: OAH, caja: 7859, rollo: 1581, ubicación: O5.

3. Matrimonio de Josefa de Ibarra y Victoriano Antonio. México, 13 de abril de 1704.

*Amonestación matrimonial de la hermana de José de Ibarra.*¹

[Al margen izquierdo]

Licencia al licenciado don Francisco Martines de Sepeda, en 27 de abril de 1704 años.

[Al margen derecho]

13 de abril de 1704.

Victoriano Antonio, natural y vecino de esta ciudad [*de México*], hijo de la Iglesia, con Josepha de Ibarra, natural de la ciudad de Guadalaxara y vecina de esta de tres años a esta parte, hija legitima de Ygnacio de Ybarra y Maria de Cardenas.

¹ ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 15, 1701-1706, f. 69. (RRG)

Tercer matrimonio del padre de José de Ibarra.¹

[Al margen izquierdo]

Ygnacio de / Ybarra con Catarina / Martinez de / Guevara

En tres de feb[rer]o del Año del S[eño]r de mill setesientos y dies habiendo presedido las tres amonest[acione]s q[u]e dispone el S[an]to Concilio y con licencia del D[octo]r D[o]n Nicolas de Servantes Cura de este Sag[rario] Yo el B[achille]r D[o]n Custodio Blasco despose leg[iti]ma mente [sic] a Ignacio de Ybarra con Catarina Martines de Guevara siendo testigos Ju[an] de Galvan [y] Ju[an] Peres.

Firmado

D. Nicolas de Cervantes

Br. Custodio Blasco

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: OAH, caja: 527, rollo: 15, ubicación: ZD.

5. Amonestación matrimonial de José de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa, México, 25 de julio de 1718.

Amonestación del primer matrimonio de José de Ibarra.¹

[Al margen izquierdo]

Licencia al presbítero don Francisco Xavier de Velasco y Oviedo, en 3 de agosto de 1718 años.

[Al margen derecho]

25 de julio de 1718

Joseph de Ibarra, español, natural de la ciudad de Guadalajara y vecino de esta desde niño, hijo legítimo de Ignacio de Ibarra y de María de Cárdenas, con Gertrudis Josepha de Espinosa, española, natural y vecina de esta ciudad, hija legítima de Joseph Espinosa y Montero y de Antonia López.

¹ ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 116v. (RRG)

6. Matrimonio de José de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa. México, 7 de agosto de 1718.

*Matrimonio de José de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa.*¹

Joseph de Ibarra
Con Gertrudis Josepha
De Espinoza
Velados

En siete de agosto del año del señor de mill e setecientos dise y ocho abiendo presedido las tres amonestaciones y con licenzia del sacerdote Don Juan Antonio de Fabrega Rubio cura interino desta Santa Iglesia yo el escribano Xavier de Velasco y Oviedo estando en la calle de la canoa en las casas del Bachiller Don Jacinto de la Vega echa la ultima amonestación de que no resulto impedimento despose por palabras de presente que hicieron verdadero y lejitimo matrimonio a Joseph de Ibarra con Gertrudis Josepha de Espinosa Ambos españoles siendo testigos los Bachilleres Don Jacinto de la Vega, Don Nicolas Rodríguez Xuarez y Don Juan de Rossas clerigos presbiteros deste arzobispado vecinos todos desta ciudad = y el dia ocho de dicho mes di las vendiciones nupciales de la iglesia a los contenidos en la Iglesia de San Joseph de Carmelitas desta ciudad con licencia del dicho cura y para que conste lo firme = sobre renglones = siete = vale

Firmas Juan Antonio de Fabrega Rubio Bachiller Francisco Xavier Velasco y Oviedo

¹ ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1719. (Localización C76)

7. Defunción de Gertrudis Josepha de Espinosa. México, 22 de mayo de 1719.

*Defunción de Gertrudis Josepha de Espinosa, primera esposa de José de Ibarra.*¹

"Gertrudis de Espinoza [Al margen izquierdo]

En Veinte y dos de Mayo de el Año del Señor de Mill Setecientos Dies y Nueve Murio Gertrudis de Espinoza Cassada con Joseph de Ybarra Resibio los Santos Sacramentos Vivia en la Calle de la Asequia Junto al Colegio de Santos Se enterro en esta Santa Yglesia donde estubo el Cuerpo con liza. de su Señoria Ylla. el Señor Arçobispo. No testo.

Dor. Castillo [Rubricado]".

¹ Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 545, rollo: 32, ubicación: ZE, f. 172r.

8. Amonestación matrimonial de José de Ibarra con Andrea de Benavides. México, 12 de noviembre de 1719.

*Amonestación del segundo matrimonio de José de Ibarra.*¹

[Al margen izquierdo]

Licencia general del señor licenciado Larrave, en 30 de noviembre de 1719.

[Al margen derecho]

En 12 de noviembre de 1719.

Joseph de Ibarra, español, vecino de esta ciudad, viudo de Gertrudis de Espinosa, con Andrea de Benavides, española, natural del Real del Monte y vecina de esta ciudad de diez años, huérfana.

¹ ASM, Amonestaciones de españoles, Libro 17, 1714-1719, f. 143v. (RRG)

*Segundo matrimonio de José de Ibarra.*¹

[Al margen izquierdo]

Joseph de Ibarra con Andrea de Benavides.

Se velaron en este Sagrario en 9 de febrero de 1723 / Gil Lanziegos.

En 3 de diciembre del año del Señor de 1719, habiendo precedido las tres amonestaciones que el santo concilio de Trento dispone, y con licencia del licenciado don Joseph de Larrave, cura más antiguo de esta santa iglesia, yo el bachiller don Francisco Xavier de Velasco y Oviedo, estando en una casa en la calle de San Agustin, hecha la última amonestacion, de que no resultó impedimento, casé legítimamente a Joseph de Ibarra con Andrea de Benavides, siendo testigos don Andrés de Benavides y don Juan Rodríguez, presentes, vecinos de Mexico.

Joseph Larrave

Bachiller Francisco Xavier de Velasco y Oviedo

¹ ASM, Matrimonios de españoles, Libro 15, 1713-1720, f. 233. (RRG)

10. Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey marqués de Casafuerte. México, 4 de septiembre de 1722.

Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para comparecer ante el Ayuntamiento a hacer postura del arco para la entrada del virrey Casafuerte.¹

[f. 221r] "Poder f[ec]ho. En papel del sello Seg[un]do. doy fee. [Al margen izquierdo] En la Ciud[ad] de México en quatro de Septiembre de mill settecientos y Veinte y dos a[ños] Ante mi El escrivano y testigos El B[achille]r. Don Nicolas Rodrigues Juares Clerigo Presv[itero] de este Arçobispado Maestro exsaminado de El Arte de la pintura y actual Corrector de la Academia de el mismo Arte q[ue] tienen en esta Ciud[ad], Y D[o]n Juan Rodrigues Juares Maestro de d[ic]ho. Arte Y Corrector que a sido de la referida Academia, a los qua [f. 221v] les doy fee q[ue] Conosco Juntos de Mancomun a Vos de Uno y Cada uno de por Si y por El Todo *Yn solidum* Renunciando las leyes y d[e]r[ech]ôs. de la mancomunidad devicion y escucion Como en ella Se Contiene Otorgan y dan su poder Cumplido bastante en d[e]r[ech]ô. El q[ue] Se requiera y sea nesessario a Joseph de Ybarra Vezino de esta Ciud[ad] oficial de el mismo arte de la pintura Expe[cia]lmente para q[ue] en nombre de los dos otorg[an]tes Compareaca ante el señor Corregidor y Señores Capitulares de esta Nobilissima Ciud[ad] y ante q[ui]e[n] con d[e]r[ech]ô. pueda, deva o mejor le Convenga. y haga postura del Arco triumphal q[ue] d[ic]ha. Novilissima Ciud[ad] a de poner y dedicar a el Yngreso y entrada publica del el Ex[elentí]simo. S[eñor] D[o]n. Juan Antonio de Acuña Virrey y Governa[do]r y Capitan General de esta Nueva España, para Cuiio efecto haga la postura, Y mejoras q[ue] tubiere por Conveniente Conforme a la pintura y storia ô Ydea q[ue] se hubiere de haser para la faccion de d[ic]ho. Arco, en la Cantidad o Cantidades de pesos q[ue] tubiere por Conveniente afiansando la postura q[ue] hisiere astta que Consiga el remate El q[ue] lo asepte Con las Condiciones y Calidades del q[ue] lo hisiere obligandoles a q[ue] lo executaran aran y pondran de la misma forma y manera q[ue] se les pidiere para Cuiio efecto otorgue la escriptura nesessaria con las Clausulas y firmesas q[ue] para su perfectta valida[cio]n y

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2577, fs. 221r-223v. Estos documentos fueron referidos por Mina Ramírez Montes. *Catálogo de documentos de arte en el Archivo de Notarías de la ciudad de México*, México: UNAM /IIE, 1990, ficha 96, e incluidos en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México: FCE, 1988, (Quinto Centenario), pp. 104-105.

10. Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey marqués de Casafuerte. México, 4 de septiembre de 1722.

Cumplim[ien]to de el rematte fueren Competentes q[ue] de la manera q[ue] lo aseptare afiansare y los obligare de esa misma desde ahora y para quando llegue El Caso lo otorgan aprueban y ractifican estaran y pasaran por ello Como si se hallasen presentes y haga los pedimentos autos Contradicciones oposiciones y demas diligencias q[ue] Jud[icia]l y extrajud[icia]lmente Ymportten, pues para ello. Y su depend[ien]te [f. 222r] le otorgan este poder tan Amplio y Vastante q[ue] no por falta de Clausula particular o especial dexede de haver diligencia alguna de quantas se le ofrescan porq[ue] aq[ue]l poder q[ue] se requiera astta Conseguir d[ic]ho. rematte ese le dan en este Con libre administra[cio]n y facultad de enjuiciar Jurar y Apelar suplicar y sobstituir revocar substitutos y nombrar otros de nuevo Con renunciacion en forma: Y a la firmesa y cumplim[ien]to de lo q[ue] en su virtud se hisiere obligaron El d[ic]ho. [Br.] sus vienes y el d[ic]ho. D[o]n Juan su persona y los suyos havidos y por haver dyeron poder a las Justicias Jueses y prelados q[ue] de las Causas de Cada uno Conforme a d[e]r[ech]ô. puedan y devan Conocer en Exp[ecia]l d[ic]ho. [Br.] a los de este Arzobispado y el d[ic]ho. D[o]n Juan a los de estta Ciud[ad] Cortte y Real Audiencia de ella A cuyo fuero de Cada Uno se sometten Con renunciación de El suyo Domicilio Vezindad la ley *Si convenerit* Con las demas de su favor y defensa Y la gen[era]l del d[e]r[ech]o. renuncia el d[ic]ho. [Br.] el cap[itulo] suande? *penis o duardus de solutionibus* para q[ue] a Cada uno le Compelan y apremien Como por sentencia pasada con Cosa juzgada y asi lo otorg[aro]n y firm[aro]n siendo testigos D[o]n. Joseph Valerio de Morales Escriv[ano] de S. M. Joseph Patricio Flores y Antonio de Anselmo y Salinas Vesinos de esta Ciud[ad]=
[Rubricado] B[achille]r. Nicolas Rodriguez Xuarez
[Rubricado] Juan Rodriguez Xuarez
Ante my Felipe Muñoz de Castro".

[f. 222r] "Poder f[ec]ho. [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de México en quatro de Septiembre de [f. 222v] [En papel del sello Segdo. doy fe -al margen izquierdo-] Mill Sett[ecient]os y Veinte y dos a[ños] Ante my El escrivano y testigos El B[achille]r. Don Nicolas Rodrigues Juares Clerigo Presvitero de este Arçobispado Maestro Exsaminado del Artte de pintor y Actual Corrector de la Academia de el mismo Artte q[ue] tienen en esta Ciud[ad] D[o]n Juan Rodrigues Juares su hermano Maestro asi mismo de d[ic]ho. arte y Corrector que a Sido de la referida Academia, Y las

10. Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey marqués de Casafuerte. México, 4 de septiembre de 1722.

demas personas q[ue] la Componen Cuios nombres Se expresaran en Sus firmas Juntos de mancomun y de un acuerdo y Conform[ida]d otorgan q[ue] dan todo su poder Cumplido bastante en d[e]r[ech]ô. El q[ue] se requiera y Sea necesario â Joseph de Ybarra Vezino de esta Ciud[ad] oficial de el mismo Arte de pintura Especialmentte para q[ue] en nombre de todos los otorgantes Comparezca Ante El señor Corregidor y Señores Capitulares de esta Novilissima Ciud[ad] y ante quien Con d[e]r[ech]ô. pueda, deva o mejor le Comvenga. Y haga Postura a el Arco triumphal q[ue] d[ic]ha Nobilissima Ciud[ad] a de poner y dedicar a el Yngreso y entrada publica del el Exmo. Señor D[o]n Juan Antonio de Acuña Marques de Casafuerte Virrey Gobernador y Capitan General de esta Nueva España, para Cuiio efecto haga la postura y mejoras que hubiere por Conveniente Conforme a la Pintura Ystoria ô Ydea q[ue] Se hubiere de haser para la faccion de d[ic]ho. Arco en la Cantidad ô Cantidades de pesos q[ue] hubiere por Combenientes afiansando la postura q[ue] hisiere asta q[ue] Consiga El remate, el qual lo asepte Con las condiciones y Calidades que lo hisiere obligandoles a q[ue] lo executaran, haran y pondran de la misma forma y manera q[ue] se las pidiere; para Cuiio efecto otorgue la Escritura nesaria con las Clausulas y firmesas q[ue] para su perfecta valid[acio]n y Cumplimiento del rematte fueren Competentes q[ue] de la manera q[ue] [f. 223r] lo Aseptare afiansare y los obligare de esa misma desde ahora y para cuando llegue el caso, otorgan aprueban y Ractifican, estaran y pasaran por ello Como si sé hallasen presentes. Y haga los pedimentos, Autos, Contradicciones, ôposiciones y demas diligencias q[ue] Jud[icia]l y extrajud[icia]lmentte Ymportten, pues para ello, y su depend[ien]te le otorgan este poder tan Amplio y Vastantte q[ue] no por falta de Clausula particular, ô especial dexe de haser diligencia Alguna de quantas se le ofrescan porque aquel poder q[ue] se requiera asta Conseguir d[ic]ho. rematte ese le dan en este Con Libre y General administraciôn y facultad de enjuiciar, Jurar, Apelar, Suplicar, y Sostituir, revocar sustitutos y Nombrar otros de nuevo Con la obligaciôn y Relevaciôn en forma; Y A la firmeza y Cumplimiento de lo q[ue] en su Virtud se hisiere obligaron, [El d[ic]ho. B[achille]r. -testado] [los eclesiasticos -sobre el renglon-] sus Vienes Y los demas otorgantes [seculares -sobre el renglon-] sus personas Y los suyos havidos y por haver, dieron poder a las justicias, Juesez y prelados q[ue] de las Causas de Cada Uno conforme a d[e]r[ech]ô. puedan y devan Conoser en Especial d[ic]hos. B[achille]res. a los de este Arçobispado Y las demas parttes, a los de esta Ciud[ad] Cortte y Real Audiencia de ella A cuiio fuero de Cada uno se someten Con

10. Poder otorgado a Ibarra por la Academia de pintura para hacer postura del arco del Ayuntamiento para la entrada del virrey marqués de Casafuerte. México, 4 de septiembre de 1722.

Renunciación de el Suyo Domicilio Vezindad la ley *si convenerit* Con las demas de su favor y defensa y la Gen[era]l del drö. renunciaron los d[ic]hos. [f. 223v] B[achille]res. El Capo. *Aunsuan depenis oduardus de solutionibus* para q[ue] a Cada uno les Compelan y apremien Como por sentencia pasada con Cosa juzgada y asi lo otorgaron de q[ue] doy fee y de Conoser a todos los otorgantes. Y lo firmaron siendo testigos D[o]n. Joseph Valerio de Morales Ssno. de S. M. Joseph Patricio Flores, y Antonio de Anzelmo y Salinas Vesinos de esta Ciudad=

[Rubricado] B[achille]r. Nicolas Rodriguez Xuares

[Rubricado] Juan Rodriguez Xuarez

[Rubricado] B[achille]r. Joseph Rodriguez Xuarez

[Rubricado] Thomas de Pereda Torres

[Rubricado] Nicolas Enrriquez de Vargas

[Rubricado] Marcelo Vazques

[Rubricado] Ju. Francisco Aguilera

[Rubricado] Thomas de Merlo

[Rubricado] Carlos Clemente Lopez

[Rubricado] Matheo Gomez

[Rubricado] Usevio Carrillo

Ante my Phelipe Muñoz de Castro Sno. RI."

11. Bautismo de María Manuela de Ibarra. México, 5 de enero de 1723.

*Bautismo de María Manuela, hija de José de Ibarra.*¹

Maria Manuela [Al margen izquierdo]

En cinco de Henero del Año del Señor de Mill setecientos y veinte y tres con Lizensia del D[oct]or Pedro del Castillo y Vergara Cura de esta Santa Yglesia, Yo el B[achille]r Don Joseph Ximeno Baptize a una Ynfanta que nasio a fin de Diziembre del año pasado, Pusele por nombre Maria Manuela, hija legma. de legmo. matrimonio de Joseph de Ybarra y de Andrea de Benabides. Fue su madrina Doña Isabel Lopez Concino. Vecinos todos de Mexico.-----

[Rubricado] Do[cto]r Pedro del Castillo y Vergara

[Rubricado] B[achiller]r Joseph Ximeno.

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC.

*Bautismo de José Antonio, hijo de José de Ibarra.*¹

Joseph Antto. [Al margen izquierdo]

En veinte y seis de Dize. del año del Sr. de mill setts. y veinte y tres con liza. del Dor. Dn. Pedro del Castillo y Vergara Cura mas antiguo de esta Sta. Ygla. Yo el Br. Dn. Joachin de Alaniz Baptizè â un Ynfante que nacio â veinte y tres del mes corte. Pusele por nombre Joseph Antonio hijo legmo. de legmo. matrimonio de Joseph de Ybarra, y de Andrea de Venavides fue su madrina Francisca de Sn. Joseph Vezina de esta Ciud.-----

[Rubricado] Dor. Pedro del Castillo y Vergara

[Rubricado] Br. Joachin de Alaniz Calderon.

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Bautismos de españoles, proyecto OAH, caja 680, rollo 38, ubicación ZC.

Poder para testar otorgado por Juan Rodríguez Juárez a su esposa Juana Montes de Oca. Ibarra es nombrado albacea tocante al arte.¹

[f. 6v] "Poder para testar [Al margen izquierdo]

En el Nombre de Dios nuestro Señor, todo Poderoso, Amen. Sepasse, Como yo, Don Juan Rodríguez Suares [sic] Vecino y Maestro de el Arte de Pintor En esta Ciudad de Mexico Natural, y orijinario de ella, hijo Lexitimo de Antonio [f. 7r] Rodríguez y de Doña Antonia Suares de Contreras mis Padres y Señores Difuntos, Estando Enfermo en Cama de Enfermedad, que Dios nuestro Señor hâ Sido Servido darme, y En mi Entero juicio acuerdo y Cumplida memoria, Creyendo Como firme y Verdaderamente Creo y confieso El Altissimo Misterio de la Santissima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espiritu Santo, tres personas Divinas y Un Solo Dios Verdadero, y En todo lo demas que tiene Creê Confieffa y Enseña nuestra Santa Madre Yglecia Catholica Apostolica Romana, Devajo de Cuya fee y Creencia he vibido y protexto Vivir y Morir Como Catholico y fiel chrisptiano, Elijiendo Como Elixo por mi Abogada E Ynteresora, a la Soverana Reina de los Angeles Mariâ Santissima Señora nuestra, Concevida En gracia desde El primero ynstante de su ser, a El Gloriosissimo Patriarcha Señor San Joseph, Su Dignissimo Esposo y a todos los demas Santos y Santas de la Corte Celestial mis Especiales Devotos y Abogados para que yntercedan Consu presiosisimo hijo mi Señor JesuChrispto me perdone mis culpas y Pecados, y ponga mi alma En carrera de Salvacion. Y temiendome de la muerte, Cossa natural, a toda Viviente Criatuara y Su hora incierta de deciando [sic] prevenirla Con el Descargo de mi Conciencia y bien de mi alma; Digo que por quanto la gravedad de mi achaque no me permite tiempo ni da lugar para hacer y ordenar mi testamento El qual su forma y dispocision tengo Comunicado Con Doña Juana de Montesdeoca, mi Lexitima [f. 7v] Mujer, y Con el Doctor Don Joseph Flores Moreno Presvitero Abogado de la Real Audiencia desta Corte, Provincia fiscal deste Arsobispado y Cathedratico En substiucion [sic] de Sagrados Canones en la Real Universidad desta Corte: Por tanto, por la presente y En aquella Via y forma que mejor por D[e]r[e]ch[ô]. lugar

¹ AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 6v-9v.

haya, Otorgo que Doy todo mi poder Cumplido Vastante El que por D[e]r[ech]ô. Se requiere y Es necesario Mas pueda y Deva Valer, a los dichos Doña Juana Montesdeoca mi mujer y Doctor Don Joseph Flores Moreno a ambos juntos y cada uno de por Si ynsolidum [sic] Especialmente para que en mi Nombre y Representando mi propia persona, Despues de mi fallecimiento y En el termino que la ley treinta y tres de toro dispone, y el demas que necesitaren porque ese les prorrogo Puedan hacer y otorgar mi testamento Con todas las mandas Clausulas Legados y Declaraciones que les tengo y Dejo Comunicadas y las demas que les parecieren Convenir a el Descargo de mi Conciencia y bien de mi alma, que de la Suerte forma y manera que lo hicieren y otorgaren de essa propia desde aora, para quando el casso llegue lo Otorgo Apruebo y Ratificô y quiero se guarde cumpla y Execute por mi Ultima y postrimera Voluntad.-----

1ª. Lo primero Encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la Crio y Redimio, Con el Ynfinito precio de su Sacratissima Sangre Pacion y muerte, I El Cuerpo, mando a la tierra De que fue formado, El qual cuando la Divina Magestad de Dios nuestro Señor fuese Servido llevarme de esta presente Vida, quiero Sea Sepultado En la Capilla de nuestra Señora de la Antigua de la Santa Yglesia Cathedral Methropolitana de esta Corte de Cuya Congregasion Soy Congregante, ô En la Yglesia parte y lugar que pareciere a mis Albaceas a cuya Eleccion y Voluntad lo Dejo Con lo de [f. 8r] mas tocante a mi Entierro y funeral El qual quiero Sea con la moderacion posible, porque assi Es mi Voluntad.-----

2a Yttem, Mando a los mandas formas y acostumbradas a dos rreales de plata a cada Una, Y Otros dos para ayuda a la Beatificación de el Venerable Ciervo de Dios Gregorio Lopez Con que las Excluyo y aparto del D[e]r[ech]ô. de mis Vienes.-----

3 Yttem Declaro soy Cassado y Belado Segun Orden de nuestra Santa Madre Yglesia Con la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca, La qual, quando Contrahimos d[ic]ho. Matrimonio, trajo a mi poder por su Dotte, la Cantidad que Constarâ por el Recivo Dotal que a Su Favor Otorguê que para Entre mis papeles, y a la sason no tenia yo Capital Alguno; Declarolo assi para que Conste Como assi mismo al que Durante nuestro Matrimonio, hemos havido y Procreado por nuestros hijos Lexitimos a Doña Maria Michaela Rodriguez de Mostesdeoca, que al presente sera de Edad de Quinse años poco mas y a Don Francisco Joseph Rodriguez de Montesdeoca, que Sera de Edad de Diez años poco mas Declarolos por tales mis hijos Lexitimos y de la d[ic]ha. mi mujer, para que todo Conste.-----

4 Yttem Declaro que lo que me deven y Yo Devo Consta todo por mi libro de Caxa, al qual mando se esté y que se pague por mis Albaceas lo que yo deviere, Y Se cobre assi mismo por los suso d[ic]hos., Lo que a mi me devieren porque assi es mi Voluntad y para que Coste assi lo Declaro-----

5 Yttem Declaro, tengo pendientes y ajustadas algunas obras que las que son Constan de Una Memoria que queda formada de mi mano y Rubricada de el presente Escrivano, Mandô que las d[ic]has. Obras Se acaven y Se dee Cumplimiento de lo que fuere a mi cargo, porque assi es mi Voluntad-----

6 Yttem. Declaro, que a Mariana niña Expuesta En mi Cassa Se le den trecentos [sic] pessos, para ayuda de el Estado que Elixiere Lo qual Sea y Se entienda, Caviendo d[ic]ha. Cantidad En el quinto [f. 8v] de mis Vienes En que Conformas a D[e]r[e]chô. Devo Disponer, y no teniendo lugar d[ic]ha. manda, Se Execute lo que Fuere Voluntad de la d[ic]ha. mi Mujer porque assi es mi Voluntad-----

7 Y para Cumplir y pagar Este poder y El testamento que en su Voluntad fuere f[ec]ho. y Otorgado Dejo y Nombro por mis Albaceas testamentarios fideicomissarios a la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca mi Muger, y al d[ic]ho. Doctor Don Joseph Flores Moreno, y por lo tocante a el Arte de su mas facil y prompta Expedicion a el Bachiller Don Nicolas Rodriguez Presvitero mi hermano y a Joseph de Ybarra Vecino de esta d[ic]ha. Ciudad y Oficial de d[ic]ho. Arte de Pintor y por thenedora de mis Vienes a la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca mi mujer, y les doy poder y Facultad, El que por D[e]r[e]chô. Se requiere y Es necesario, para que Entren En mis Vienes, Los Vendan Cobren y Rematen En Almoneda O fuera de ella Como les pareciere Ussando D[ic]ho. Cargo todo el tiempo que huvieren menester, aunque sea passado El que el D[e]r[e]chô. Dispone, porque el demas les prorrogo y alargô-----

8 Y En el rremaniente que quedare De todos mis Vienes Deudas Derechos y acciones [sic] que En qualquier manera me toquen y Pertenescan Ynstituyo Dejô y Nombro por mis Unicos y Universales herederos a la d[ic]ha. Doña Maria Michaela y a el d[ic]ho. Don Fransisco Joseph Rodriguez de Montesdeoca, mis hijos Lexitimos para que lo que fueres, lo hayan Gozen y hereden por Yguals partes [f. 9r] con la Bendicion de Dios n[uest]rô. señor y la mia-----

9 Y Ussando de la Patria Potestad y Demas leyes de estos Reinos Dejô y Nombro por thutora y Curadora Adbona de las Personas y bienes de los d[ic]hos. mis hijos menores a la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca mi mujer y su Madre Relevandola Como la

Relevo de fianzas, y Otro qualquier Seguro por la mucha y Entera Satisfacion [sic] que tengo de Su Chrisptiano Zelo, y homrrado [sic] proceder, Y pido y Suplico a las Justicias de Su Magestad, a Cuyo Cargo fuere la Thutela, la hayan por Nombrada y le diciernan el Cargo de tal Thutora y Curadora, porque assi es mi Voluntad-----

10 Y por el presente Revoco Annullo y Doy por ningunos y de ningun Valor ni Efecto, todos y quales quier [sic] testamentos Cobdicitos Poderes para testar y Demas Ultimas disposiciones que antes de esta, haya f[ec]ho. y otorgado, por Escripto de palabra, o En otra qualquier forma, para que no Valgan ni hagan Feê En juicio ni fuera de el Salvo este poder y El testamento que En su Virtud Se hiciere que quiero Se guarden Cumplan y Executen por mi Ultima y Postrimera Voluntad En aquella Via y forma que mejor haya lugar por D[e]r[ech]ô. En cuyo testimonio assi lo Otorgo En la Ciudad de Mexico a trece dias de el mez de henero de Mill Setecientos Veinte y ocho años (Siendo testigos -rayado-) E yo el Escrivano Doy feê Conosco a el otorgate, Y que a lo que Notoriamente parece Estâ En su Entero, [f. 9v] juicio acuerdo y cumplida memoria, y que assi lo otorgô y firmo siendo testigos D[o]n. Antonio de Torres, Lucas Vallejo, El R. P. fray Xptobal de Baena Relixioso Sacerdote del orden de n[uest]ro. Seraphico Padre San Franc[isc]o. Joseph de Soria, y Manuel de Malpartida, presentes= Testado= Siendo testigos= no Ve.

[Rubricado] Juan Rodriguez Xuares

Ante my

[Rubricado] Man[ue]l. Ximenez de Benjumea".

Testamento de Juan Rodríguez Juárez otorgado por poder por Juana Montes de Oca. Ibarra es nombrado albacea tocante al arte.¹

[f. 37v] Testamto. En Virtud de poder= [Al margen izquierdo]

En el Nombre de Dios nuestro Señor todo Poderoso Amen; Sepasse, Como Yo Doña Juana de Monstesdeoca Vecina de esta Ciudad de Mexico En Voz y En Nombre de Don Juan, Rodriguez Xuarez mi Esposo, Difunto Vezino que fue de esta d[ic]ha. Ciudad y Maestro del Arte de Pintor en ella, y En Virtud del poder que me diô y Otorgô, para que fallecido hiciese y ordenase su testamento, Con las Mandas Clausulas Legados y Declaraciones que me paresiessen Convenir a el Descargo de su Consiencia y bien de su alma, Como de d[ic]ho. poder Consta, que es f[ec]ho. en esta Ciudad a los treze de henero proximo passado de este año, por ante El presente Escrivano Cuyo thenor es en la manera Siguiente=

Aqui el poder

[f. 38r] Y de d[ic]ho. poder Ussando, sola d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca, por haver renunciado El Cargo de Albacea El Doctor Don Joseph Flores Moreno Presvitero Abogado de la Real Audiencia de esta Corte, Promotor fiscal de este Arzobispado, y Cathedratico En substiucion [sic] de Prima de Sagrados Canones En la Real Unibersidad, de esta Corte; Cuya renuncia se me hizo Notoria por el presente Escrivano, Y por haver fallecido el d[ic]ho. Don Juan Rodriguez Xuares, Debajo de d[ic]ha. disposicion, Otorgo que hago y Ordeno su testamento, Con las Clausulas Y En la forma y manera Siguiente---

--

1 Lo primero Encomiendo a Dios n[uest]rô. sseñor [sic] El Anima de d[ic]ho. mi Marido Difunto que la Criô y Redimiô Con el Ynfinito precio de su Sacratissima Sangre Passion y muerte; y su Cuerpo haviendo fallecido El dia Catorze de d[ic]ho. mez de henero, fue Sepultado El dia Siguiente amortajado, Con el havito de n[uest]rô. Seraphico Padre Señor San Fransisco En la Capilla de n[uest]râ. Señora de la Antigua Cita, En la Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de esta Corte Cuyo Costo de Funeral y Entierro Se Sacô de sus bienes Y para que conste assi lo Declaro-----

¹ AGNot., Notario Manuel Jiménez de Benjumea, Notaría No. 70, vol. 485, fs. 37v-44r.

2 Yttem Mandô d[ic]ho. Difunto y Yo en su Nombre mandô a las mandas forsosas [sic] y acostumbradas a Dos rreales de plata a cada Una, y otros dos, para ayuda a la Beatificacion de el Venerable Siervo de Dios Gregorio Lopez, Las quales tengo satisf[ec]has. y pagadas Con que las Excluyo En su Nombre del D[e]r[ech]ô. de su bienes-

3 Yttem, Declarô d[ic]ho. Difunto y Yo en su Nombre Declaro haver sido Cassado y Velado, Segun Orden de n[uest]râ. Santa Madre Yglesia Conmigo la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca, Y que a el tiempo y quando, Contrahimos d[ic]ho. Matrimonio traje a su poder por Dote la Cantidad que Constaria por el recivo Dotal que a mi favor otorgô que parava Entre sus papeles, y la Cantidad que assi traje, fue la de Un mill Setecientos quarenta pessos y quatro tomines Como consta de la Escripura Ô Carta de Dotte, que a mi favor otorgo, La qual passô En el Pueblo de Tenansingo a los ocho de Noviembre de el año passado de Setecientos y diez por ante Sebastian Gonzales de Mendoza Escri [f. 38v] vano Publico y por ella consta se percive haverme Mandado En harras la Cantidad de quinientos pessos; Y Durante El d[ic]ho. Matrimonio Declarô El d[ic]ho. mi Marido Difunto y Yo En su Nombre Declaro haver procreado por nuestros hijos Lexitimos a Doña Maria Michaela Rodriguez de Montesdeoca, que al presente serâ de Edad de quinse años poco mas; Y a Don Francisco Joseph Rodriguez de Montesdeoca, que serâ de Edad de Diez años poco mas, Declarolos En su Nombre por tales Sus hijos Lexitimos y mios para que todo Conste-----

4 Yttem, Declaro d[ic]ho. Difunto por la Clausula quarta de d[ic]ho. poder para testar y Yo en su nombre Declaro que lo que le Devian, y Devia, Constara todo por su libro de Caja a el qual mandô Se estuviesse y que se pagase por sus Albaceas lo que deviese, Y se cobrase assi mismo por los susod[ic]hos. Lo que assi le deviesen, a cuyas dilixencias de Uno y otro Estoy presta a passar Solicitando En uno y otro El mas Exsacto cumplimiento de la Voluntad de d[ic]ho. Difunto, Exforsandome para ello todo lo posible, por que [fasilamente] alcansara para Satisfacer las Cantidades de pessos que d[ic]ho. Difunto quedô Deviendo: Los Vienes que por su fallecimiento quedaron recaudandose para ello, todo lo que a d[ic]hos. bienes Estubieren Deviendo; Por lo qual Renuncio [tachado] y por los Costos que Se havian de Erogar En menoscabo de los pocos bienes para la facsion de Ymventarios Cuyo beneficio Renuncio por las razones Expresadas y para que todo Conste, En d[ic]ho. su Nombre assi lo Declaro-----

5 Ytem. Declarô d[ic]ho. Difunto por la Clausula quinta de d[ic]ho. Poder para testar, Y yo en su nombre Declaro, tener pendientes y ajustadas Algunas obras, que las que son Constaran en Una memoria que quedava Firmada de su mano, Y mandô y Yo en su Nombre mando, que las d[ic]has. obras se acavasen Se diese Cumplimiento a lo que fuesse a su cargo, Lo qual Estoy executando Con yntervension de el Bachiller Don Nicolas Rodriguez Xua [f. 45r] ares, [sic] Presvitero y de Joseph de Ybarra Maestro de d[ic]ho. Arte a quienes para este Efecto Nombrô d[ic]ho. Difunto por sus Albaceas y para que todo Conste En d[ic]ho. Su nombre assi lo declaro-----

6 Ytem, Declarô d[ic]ho. difunto por la Clausula Sexta de d[ic]ho. poder para testar y Yo en su nombre Declaro que A Mariana Niña Espuesta en su cassa Se le dieron trecientos pessos para ayuda de el Estado que Elijiese, Lo qual fuese y se entendiese Caviendo la d[ic]ha. Cantidad, En el quinto de sus bienes En que Conforme a d[e]r[e]chô. devia Disponer, Y que no teniendo lugar la d[ic]ha. manda, Se Executase lo que fuere Voluntad mia, Cuyo legado me hallo En animo de Cumplir haviendo Satisf[ec]ho. y pagado las Deudas de d[ic]ho. mi Marido difunto Y assi mismo Los gastos precissos de Funeral Entierro y demas Anexos, Exforsandome yo para poderlo Executar todo lo posible por no Caver Como no cave En el quinto de los Vienes de d[ic]ho. difunto Y para que todo Conste En d[ic]ho. su nombre assi lo Declaro-----

7 Y por la Clausula Septima de d[ic]ho. Poder Nombro d[ic]ho. mi Marido Difunto y Yo en su Nombre Nombro por Albaceas testamentarios fideicomisarios a mi la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca, y al d[ic]ho. Doctor Don Joseph Flores Moreno Cuyo Cargo assi tiene renunciado, y para lo tocante a El d[ic]ho. Arte de pintor para su mas fasil y prompta Expedicion a El d[ic]ho. Bachiller Don Nicolas Rodriguez Xuares Presvitero Su herm[a]no, Y a Jospeh de Ybarra vecino de esta d[ic]ha. Ciudad, Y Ofisial de d[ic]ho. Arte Y por thenedora de sus bienes a mi la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca y nos dio El poder y Facultad de que por d[e]r[e]chô. se rrequiere y Es necesario para que Entrasemos En ellos los Vendiesemos Cobrasemos y rematesemos En Almoneda o fuera de ella Como me paresiesse y les paresiesse Ussando de el d[ic]ho. Cargo todo El tiempo que se necesitasse, aunque fuesse, passado el que el D[e]r[e]chô. Dispone, porque ese prorrogava Y para que todo Conste En d[ic]ho. Su nombre assi lo Declaro-----

[f. 45v] 8 Y por la Clausula Octava de el d[ic]ho. poder Ynstituyo y Nombro y Yo en su Nombre Ynstituyo y Nombro por Sus Unicos y Universales herederos a la d[ic]ha. Doña Maria Michaela y Al d[ic]ho. Don Fransisco Joseph Rodriguez de Montesdeoca Sus hijos

Lexitimos y mios para que el Remaniente que quedare de todos mis Vienes Deudas D[e]r[ech]ôs. y acciones que en qualquier manera le tocasen y pertenesciessen, Lo huviesen y heredasen por Yguals partes Con la Bendicion de Dios n[uest]rô. ssor. y la suya, Y para que todo Conste En d[ic]ho. Su Nombre assi lo Declaro-----

9 Y Ussando de la Patria Potestad, y demas leyes de estos Reinos Dejô y Nombrô Y yo en su nombre me nombrô a mi la d[ic]ha. Doña Juana de Montesdeoca, por thutora y Curadora Adbona de las Personas y bienes de los d[ic]hos. sus hijos menores y mios revelandome como me rrevelô de fianzas y Otro qualquier Seguro, por la mucha y Entera Satisfacion que tenia de mi Chrisptiano Zelo y honrrado proceder Y pidio y Suplicô y Yo en su nombre pido y suplico a las Justicias de su Magestad, a cuyo Cargo fuere la thuthela me hayan por Nombrada Y me [descuvran] el cargo de tal thutora y Curadora, porque assi fue su Voluntad, y para que todo Conste, En d[ic]ho. Su nombre assi lo Declaro-----

10 Y por la Clausula Diez de d[ic]ho. Poder para testar revocô d[ic]ho. difunto y Yo en su nombre revoco Anullo y doy por ningunos, y de ningun Valor ni Efecto, Todos y qualesquier testamentos Cobdicios Poderes para testar y demas Ultimas dispocisiones que antes de d[ic]ho. poder huviese f[ec]ho. y otorgado por Escripto de Palabra o En otra qualquier forma para que no Valiesen ni hiziesen feê En juicio ni fuera de el, Salvando Como Salvô y Yo En su nombre Salvo El d[ic]ho. Poder y Este testamento En su Virtud f[ec]ho., que quiso Se guardase Cumpliese y Executasse por su Ultima y Postrimera Voluntad En aquella Via y forma que mejor por D[e]r[ech]ô. Lugar haya, En cuyo testimonio âssi lo otorgo En su nombre que es f[ec]ho. En la Ciudad de Mexico â Veinte y un dias del mes de Febrero de Mill Setecientos Veinte [f. 44r] y Ocho años= E yo el Escrivano Doy feê Conosco a la Otorgante y que assi lo otrogô y no firmô porque dijo no saver escribir a su rruego lo firmo Un testigo Siendolo Don Phelipe Antonio de Mata, Eusevio Carrillo y Manuel de Malpartida Vecinos de esta Ciudad presentes= testado= renuncio= no= Ve.= en treze- Consta= Ve.

a Ruego y por tto. Phe[elipe]. Antonio de Mata

Ante my

Man[uel]. Ximenez de Benjumea".

Nota: Las fs. 39r a 42v son una copia del poder otorgado por Juan Rodriguez Xuares.

15. Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.

Matrimonio de Miguel de Naba. José de Ibarra es testigo.¹

[f. 85r]

Año de 1728

Matrimonial
de Miguel de Naba Cordero
Con
Michaela de Figueroa Esps.
Vezs. de esta Ciudad

Notto. Purcheno

[f. 85v]

31 de octubre de 1728 [Al margen izquierdo]

Miguel de Naba Cordero Espl. natural de la Ciud. de Toluca vecino desta desde pequeño, hijo legmo. de Antonio de Naba Cordero, y de Josepha de Gama y Baca, 38 a. fa.

San Migl. [eba?]

Michaela de Figueroa Espla. natural y Vecina desta dha. Ciud. hija legma. de Phelipe de Figueroa y Augna. Rodrigues [ex?no] fa.

Por el de 26 a. Joseph de Ybarra Espl. Mro. de Pintura que tiene tienda en la calle del [Relox] donde vive Casas de [Sta. Isa]bel; Casado con Andrea de Venabides, 43 a. [Gn l t.] fa=

¹ AGN, Matrimonios, vol. 84, exp. 16, fs. 85v-97r.

15. Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.

Por el desde pequeño Dn. Matheo de Monstesdeoca espl. Vesino de Mexco. Mrô. de Pintura que tiene su obrador, en la Calle de San Phelipe Neri donde Vibe Casas de [Victoria]; soltero, 38 a. [En It.] fa=

Por el desde pequeño fue su aprendis, Andres Dias Barragan espl. Vesino desta Ciud., Mrô. de pintor que tiene tienda enfrente de Jhs. Nazareno, donde Vibe Casas de Sn. Augn. [?] viudo de Theresa de Ribera 59 a. [Gn It.] fa=

Por ella de 6 a.: Ju. de Noguera espl. Vecino de mexco. de exercicio Cosinero que [ascibe] a Dn. Ju. Gallo Castellano de Acapulco con quien vibe junto de San Pedro y [in Pro] Casas propias, Casado con Maria [Lufrava] de Figueroa 35a. [Gn It.] no fa=

Por ella desde pequeña: Franco. Bueno de Mora espl. Vecino de mex. Mrô. de platero que no exerce, Y se entretiene en [Ti]rador de la plateria, vibe en la Calle del [Relox] [Tras] del Conde de Santiago Casado con Antonia de Luna 45 a. [Gn It] fa=

Por ella desde que nacio: Migl. Ruis de Aguilar espl. Vesino de Mexco. tratante de perlas y plata, Vibe en el Puente de Sta. Cruz Casas de Manl. de Huerta soltero 43 a. [Gn It] fa=

[f. 92v]

Ynformon. [Al margen izquierdo] En la Ciudad de Mexco. en treinta y Un dias del mes de Octubre de mil setecientos, y Veinte y ocho a. para la Ynformaon. ofrecida por Miguel de Nava Cordero Contenido en el escrito del reverso, y que se le manda recibir por el decreto a el probeido; pres[ento] por tgo. á un hombre que expreso llamarse Joseph de Ybarra es espl. Vecino desta dha. Ciud., Mrô. de pintor que tiene tienda en la Calle del Relox donde Vibe, Casas del Convento de Santa [Ysa]bel, Casado con Andrea de Venabides; del qual recibi Juramento que hiso por Dios nuestro Sr. y la Señal de la Santa Cruz en f[or]ma de drô. so cuio Cargo prometio decir Verdad en lo que fuere preguntado, Y siendolo por el conocimto. del dho. Miguel de Nava Cordero que lo presenta= Dijo Conocerlo de Veinte y seis años a esta parte, al qual Continua y diariamente ha tratado, y [Conodo.] por soltero, y libre de matrimonio que no ha contrahido, Y que desde luego podra pazar á Contraher el que pretende con Michaela

15. Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.

de Figueroa, por no saver ha su parienta ni Comadre ni que tenga dada palabra de Casamto. a ninguna muger, ni fho. Voto de Castidad, ni de Religion. ni que pade[zca] [f. 93r] ninguna enfermd. ni Ympedimto. Pucó. Y saver es feligres de la Santa Yga. Catl. lo qual declaró y Ratifico, declaro ser de edad de quarenta y tres a. que no le tocan las Gen. de la ley, Y lo firmo de q. doy fe=

Joseph de Ybarra [Rubricado]

Antte my

Antt. Perez Purcheno
Nott. Recepr. y del Sto. oficio

Testigo [Al margen izquierdo] En la Ciudad de Mexco. en dho. dia mes y año referidos en procequzion [sic] de dha. Ynformon. Migl. de Nava Cordero presento por tgo. á otro hombre que expreso llamarse Dn. Matheo de Montesdeoca, ser espl. Vecino desta dha. Ciud. Mrô. de Pintor que Vibe y tiene tienda Puca. y su obrador en la Calle del Oratorio de San Phelipe Neri, donde Vibe Casas de Victoria; de estado soltero; del qual recibí Juramento que hizo por Dios nuestro Señor y la Señal de la Santa Cruz en forma de drô. so cuió Cargo prometio decir Verdad en lo que fuese preguntado. Y siendolo por el Conocimiento del dho. Migl. de Nava Cordero que lo presenta= Dijo ha tratado desde pequeño, a el qual hasta el preste. Continuamente ha tratado. Y [Conodo.] por soltero libre de matrimo. que no ha Contrahido Y que desde luego por no saver haya dado palabra de Casamto. á muger ninguna, ni fho. Voto de Castidad, ni de Religion, ni que padesca ninguna enfermd. ni Ympedimento publico [f. 93v] ni secreto, podra Contraher el que pretende, Y save es feligres de la Sta. Yga. Catl. Y que lo que lleba dho. es la verdad so Cargo del Juramento fho. en que se afirmo, y Ratifico, declaro ser de edad de treinta y ocho a. q. no le tocan las Gen. de la ley. Y lo firmo de q. doy fe=

Matheo de Montesdeoca [Rubricado]

Antte my

Antt. Perez Purcheno
Nott. Recepr. y del Sto. oficio

15. Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.

3 teo. [Al margen izquierdo] En la Ciud. de Mexco. en el referido dia treinta y uno de octubre de mil setecientos, y Veinte y ocho a. para efecto de la Ynformacion ofrecida por Migl. de Nava Cordero Contenido en el escrito de la foxa antecedente Y que se le esta mandada [?]cebir por el decreto a el probeido; presento asi mismo por [tgo.] á otro hombre que dijo llamarse Dn. [Matheo de Montesdeoca -Rayado-] Andres Dias Barragan ser espl. Vecino desta dha. Ciud. Mrô. de pintura que tiene obrador frente de la Yga. de Jhs. Nazareno donde Vibe Casas del Convento de Sn. Augn., de estado Viudo de Theresa Ribera; del qual recibí Juramento que hizo por Dios nuestro Señor y la Señal de la Santa Cruz en forma de drô. so cuió Cargo prometio decir Verdad en lo que fuere preguntado Y siendolo por el Conocimto. del dho. Migl. de Nava Cordero que le presenta= Dijo Conocerlo desde pequeño Y por Causa de averlo tratado siempre hasta el presente le Consta y Save es soltero libre de matrimo. que no ha contraido ni dado palabra de Csamto. a ninguna persona, Y que desde luego podra Contraher el que pretende por no saver tenga fho. voto de Castidad ni de Religion, ni que padesca ninguna enfermd., ni Ympedimento pu., ni secreto Y saver es feligres de la Santa Yga. Catl. lo qual declaro ser Verdad so cargo del Juramto. fho. en que se afirmo Y Ratifico, declaro ser de edad de sinquenta y nueve a. que no le tocan las Gen. Y lo firmo de que doy fee=

sobre rengl.=Andres Dias Barragan= Ve.

testdo.=Matheo Montesdeoca= no ve.

Andres Dias Barragan [Rubricado]

Antte my

Antt. Perez Purcheno

Nott. Recepr. y del Sto. oficio

[fs. 96v-97r] El 5 de noviembre de 1728 el Dr. Franco. Rodriguez Navarijo autorizó la boda de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa, en la Parrochia del Sr. Sn. Miguel].

Dor. Navarijo [Rubricado]

15. Matrimonio de Miguel de Naba con Michaela de Figueroa. México, 31 de octubre de 1728.

Ante mi

Juan Clemente Guerrero
Notario Mayr.

*Noticia sobre la remodelación del colegio de San Francisco en Celaya. Gazeta de México, núm. 25, diciembre de 1729.*¹

“Celaya.- La Provincia de los Santos Apóstoles de Michoacán (que se fundó el año de 1565) y en los trienios antecedentes ha hecho sus capítulos provinciales en el convento de Querétaro lo celebró en esta ocasión en el Colegio Real y Pontificio de Celaya, a que asistió presidiendo el Rmo. P. comisario general, y fue electo en ministro provincial el M.R.P. Fr. Antonio Villa-Alva, ex Definidor de la misma provincia, en custodio el R.P. Fr. Nicolás de Orozco, y en definidores los RR.PP. Fr. Lucas Rodenas, Fr. Antonio Núñez, Fr. Bernardo de Torres, y Fr. Clemente Muñoz.

Este mismo día se dedicó el Insigne Colegio de la Purísima Concepción, que (por bula del señor Urbano VIII del día 5 de octubre de 1624) fundó Pedro Núñez; en él se leen cátedras de gramática, humanidad, retórica, artes, teología, que cursan religiosos, y seis niños, nobles y pobres, colegiales de manto azul y beca blanca, y en ella la imagen de la Concepción, y los venerables Ágreda, y Sutil Escoto, de cuya doctrina también se hace explicación, por un lector jubilado, los cursos del sobredicho colegio valen para que sus estudiantes se gradúen en la Universidad de México; hase renovado en un todo, con tanto lucimiento, mediante la aplicación, y celo del Rmo. P. Comisario General, que hoy es uno de los más célebres colegios que tiene la religión de San Francisco, no solo en este, sino en el otro reino, así por lo primoroso de su fábrica, como por lo rico de sus alhajas; su torre es de tres cuerpos, con cimborrio, y linternilla, todo de cantería, tan diestra y pulidamente labrada y dispuesta, que hace inexplicable su hermosura; su claustro es de la misma materia, y no de menos primor;

¹ *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, introducción y edición de Francisco González de Cossío, 3 vols., México, SEP, 1949-1950, vol. 1, p. 218-219.

16. Noticia sobre la remodelación del colegio de San Francisco en Celaya. *Gazeta de México*, diciembre de 1729.

en el bajo, se deja ver de valiente pincel la vida de nuestra Señora, y en el alto, la Pasión de Cristo nuestro Señor.”

17. Información matrimonial de Pedro García Higareda y Juana de Navarajo. México, 10 de marzo de 1731.

Información matrimonial de Pedro García Higareda con Juana de Navarajo, luego esposa de José de Ibarra.¹

[f. 270r]

Año de 1731
Matrimoniales
D. Pedro Garcia Ygareda, Espl. vezino
de esta Ciud. Viudo
Con
Da. Juan Navarajo, natl. y veza.
de esta dha. Ciud.
[Nottorae]

[f. 271r]

[-En regesto al margen-
Mexco. y Marzo 10 de 1731 a.

Visto este Escripto, y lo pedido por el Suplicante resivase la Ynformacion, que ofrese por ante el presente Notario ú otro de los reseptores de esta Curia, y fecho traygase para en su Vista proveer lo que Combenga= asi lo proveio el Sor. D. D. Fransisco Rodriguez Navarajo Maestre Escuela de esta Santa Yglecia Cathedral, Metropolitana Jues Provisor y Vicario General de esta Arzobispado y lo Rubrico=
Rubrica.]

D. Pedro Garcia de Ygareda, Español, vezino de esta Ciudad Viudo de Da. Manuela [Merinde] Valero de, q. â q. murio quatro â., y se enterro en la Yglecia del Convento de Na. Sa. de la Merced mi hed. treinta a.; como mas aya lugar, paresco ante VSa., y: Digo q. tengo tratado contraher Matrimonio con Da. Juana Navarajo, Española, natl. y vezina de esta dha. Ciud., hija lexitima de D. Juan de Dios Navarajo y Da. Maria Padilla de los Stos., y para que tenga efecto se a de servir VSa. mandar se me reziva informan., de mi Viudes, Solteria y liberd. de ambos y dada en vastante forma se depache Lizena. â los Curas del Sagrao. de esta Sta. Yglecia Cathl. para q. nos amonesten, Cassen, y Velen, seguida [den de] Na. Sta. Madre Yglea. poor tanto= A VSa. suplico âssi lo mande, y juro

¹ AGN, Matrimonios, vol. 115, exp. 40, fs. 270-274.

17. Información matrimonial de Pedro García Higareda y Juana de Navarajo. México, 10 de marzo de 1731.

por [f. 271v] Dios N. Sor. y la señal de la Sta. Cruz ser Viudo libre de Matrimo., no haverlo contraydo ni menos impedimento publico, ni secreto q. me prohiva casar como pretendo, y en lo necesao. VSa.

[Firmado y rubricado] Pedro Garzia de Ygareda.

Para cumplir lo solicitado Ygareda presentó a los siguientes testigos:

El 10 de marzo de 1731 a Domingo del Valle, español, vecino de la ciudad, soltero tratante en géneros, que vivía bajando el Puente de la Leña en casas de Thomas Vello y de él mismo. Dijo que lo conocia hacía más de 14 años y lo conoció casado con Da. Manuela Menendes Velarde a quien dijo conoció y que tenía unos 4 años que había muerto, que se enterró en la iglecia del convento de Nra. Sra. de la Merced y que [f. 272r] por haber tratado a Ygareda hasta ese día le constaba que era viudo y libre de matrimonio, porque no lo había vuelto a contraer. Dijo tener 60 años y que las generales de la ley no le tocaban.

[Firmado y rubricado] Domingo del Balle, ante el Not. Joseph de la Torre.

10 de marzo de 1731 a Juan Antonio de los Rios, español, vecino, dueño de tienda de vinos en la cd. en la calle de Sn. Phelipe Neri en casas de dho. oratorio, donde vivía casado con Dorothea Navarajo. [f. 272v] Dijo que conocia a Ygareda desde pequeño y después casado con Manuela Menende Velarde a quien también conoció, la cual murió hace 4 años y se enterró en la iglecia del convento de Nra. Sra. de la Merced. Que de 4 años a esa parte conoció a Juana Navarajo, como su cuñada que fue y al contrahiente por ser su primo, que son feligreses del Sagrario de la Catedral. Dijo ser mayor de 25 años y que aunque le tocan las generales no pareció faltando al juramento.

[Firmado y rubricado] Ju. Ant. Frz. de los Rios, ante el Not. Torre.

El mismo día 10 pareció Juan [f. 273r] Joseph de Ojeda y Valenzuela, español, vecino de la cd., soltero, que vivía en el barrio de Sn. Pablo en casas del Temazcal. Dijo que tenía más de 12 años que conocía a Ygareda, que lo conoció casado con Manuela Menende Velarde, a quien conoció y que murió hacía 4 años que esta enterrada en la iglecia del convento de la Merced. Dijo tener 41 años y que las generales de la ley no le tocaban.

17. Información matrimonial de Pedro García Higareda y Juana de Navarajo. México, 10 de marzo de 1731.

[Firmado y rubricado] Juan Joseph Hojeda y Balenzuela, ante el Not. Torre.

El mismo día 10 a [f. 273v] Pedro Gil Guerrero Notario Oficial mayor del Juzgado de Testamentos, Capellanías y Obras pías de este Arzobispado y Escrivano real. Dijo que a Juana Navarajo tendrá 12 años que la conoce y por haberla tratado sabe esta libre de matrimonio, que ella es feligres del Sagrario. Dijo ser mayor de 25 años y que las generales de la ley no le tocan.

[Firmado y rubricado] Pedro Gil Guerrero, ante el Not. Torre.

El mismo día [f. 274r] estando presente Juana Navarajo a efecto de hacerse su declaración dijo que era natural y vecina de México, hija legítima de Juan de Dios Navarajo y Maria Padilla de los Stos., doncella feligres del Sagrario, de edad de 21 años.

[Firmado y rubricado] Juana Nabarajo, ante el Not. Torre.

El mismo día 10 recibí de dho. contrahiente la declaración [f. 274v] y hechas las preguntas necesarias, no hubo impedimento.

[Firmado y rubricado] Torre.

México 10 de Marzo de 1731

Visto el pedimento hecho por Pedro Garcia de Ygareda, para contraer matrimonio con Juana Navarajo y reibida la información declarose por bastante, se despachó [?] a los curas del Sagrario para que los amonesten, y no resultando impedimento canónico pasadas 24 horas acostumbradas los casen. Así lo proveyó el Juez Franco. Rodriguez Navarajo.

[Firmado y rubricado] Dor. Navarajo.

Sr. Provr. 1 p

Nott. pubco. 1 p

Offl. mayr. 6 r.

Rubrica.

"Despachose la licencia".

Primer matrimonio de Juana de Navarajo (tercera esposa de José de Ibarra).¹

El S[eñ]or D[on] Mathias Navarro, cura de esta Santa Iglesia Cathed[ra]l de Mexico. Doy licencia a qualquier señor sacerdote secular o regular, para que, echa la Amonestacion de presentes, en la parte y lugar donde celebraren el matrimonio, y no resultando, Ympedimento. Case por palabras de presente, que agan legitimo matrimonio a Don Pedro Garcia Ygareda = con Doña Juana Navarajo, españoles. y f[ec]ho lo certificara en esta con dia, mes, año, y testigos; la cassa y calle donde lo hiziere y vendra a firmarlo a este Sagrario donde es f[ec]ha en 28 marzo de 1731 años.

En la misma forma doy lizen[ci]a a qualquier señor sacerdote regular, o secular, para que, de las Bendiciones Nupciales de la Iglesia, en qualquiera de las Yglesias publicas de esta ciud[ad], y no en capilla hermita u oratorio privado a los contenidos. y dadas lo certificare en esta con dia, mes, año e Iglesia para, que conste en este Sagrario donde es f[ec]ha. [vt. siepre]

Firmado

D[o]n. Mathias Navarro

Certifico: q[ue] en prim[er]o de abril de setezientos y treinta y uno en la calle de los Donze[les], en cassa del S[eñ]or. [Suo?.] Guerrero aviendo echo la ultima admonicion casse por palabras de presente expresando su mutuo consenthimiento a D[on]. Po. Garcia Higareda con Doña Juana Navarajo siendo testigos D[on]. Mig[uel] del Valle [y] el M[aestr]o. Joseph de Ybarra y otros m. y pa[ra] que conste lo firme en el f[e]cho dia mes, y año

Firmado

[V] Nicolas Guerrero

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, proyecto: JIT, caja: 695, rollo: 238, ubicación: YW.

*Información realizada por el provisorato de México sobre el supuesto milagro del
Cristo de los Desagravios.¹*

[f. 0r] Año de 1731

No. 32

Sobre que se declare
para Milagrosa la transfi
guración y sudor de [u]n S[an]to
Crucifijo de la s[eño]ra Condesa
del Valle q[ue] se venera en
la Capilla de [*] S[a]n J[ose]ph
del Convento de N. P . S. Fran[cis]co.

Jues el S[eñ]or Prov[isor] D[o]n
Francisco RoD[octo]r.igues Nava
rijo

Not[ario]. Pub[li]co.
D Ju. Francisco
Ague[r]do

[f. 1r] Don Joseph Ruiz Caval, vecino de la ciudad de México, da testimonio el día siete de noviembre de 1731, que entre nueve y diez de la noche fue llamado por el "S[eño]r. D[on]. Joseph Urtado de Mendoza Conde del Valle de Orizaba Visconde de San Miguel Rexr. perpetuo y Ale. ordinario de su Magestad de la d[ic]ha ciud[ad]. y pasado a su casa que es frente del convento de Nuestro Padre San Francisco".

La imagen era un crucifijo [f. 1r] "de la estatura de un hombre, con poca diferencia, fixado en una cruz recostado sobre unas almoadas de estrado con barias luzes de sebo ardiendo y con un rio de gente que le estaba adorando y entre ellas los bachilleres D[on]. Manuel de Ruiz y D[on]. Joseph Peredo presviteros de este arzobispado. Preguntando a d[ic]ho señor conde el secreto para que avia sido llamado, me respondió, que para que

¹ AGN, Bienes Nacionales, vol. 1157, exp. 1.

reconociera a d[ic]ha sanctisima imagen, que le habian visto acabado que huvo el temblor demudado su sanctisimo rostro, de forma antes lo tenia, y aplicado que huve la visita a d[ic]ha sanctisima imagen tenia d[ic]ho su sanctisimo rostro como partido en el colorido de un cuerpo humano difunto, y barios los guecos de sus mejillas como sumidas para dentro, y pasado a rreconoser la llaga de su santisimo costado, con una luz de d[ic]has candelas por haverseme d[ic]ho p d[ic]ho S[eño]r. conde haversele visto y los demas circunstancias algunas umedades, aplique un dedo sobre su sangre, el que me pego de ella y bolviendolo a aplicar por segunda bes me sucedio lo mismo, quedandome en la llema de el, el colorido de d[ic]ha sangre, p que aplique p mas desencia para sersiorarme de lo referido, los labios de la boca dando un osculo en d[ic]ha sanctisima llaga, se me pegaron estos los lavios en ella, a que suplique a d[ic]ho S[eño]r. D[o]n. Joseph Peredo, que como saserdote que era convino a los dones o havia en si para d[ic]ha santisima llaga para ber si en ellos se entrampaba d[ic]ha santisima sangre y haviendolo asi executado d[ic]ho D[o]n. con un pedaso de lienso nuebo, q[ue] para d[ic]ho [f. 1v] efecto se le dio p la Señora Condesa, se estampo en el una señal pequeña del color de sangre renegrada quedando seco el lugar de d[ic]ha llaga en donde se aplico d[ic]ho lienso, y pasadose algun rrato de executado lo rreferido, bolvi a rreconoser con d[ic]ha luz, d[ic]ha santísima llaga y pareciéndome se mantenian en ella d[ic]has Humedades [...]"

Firmado

Joseph Ruiz Cabal

[f. 3r] "El Conde del Valle de Orisaba marido; con ante persona de D[oña] Grasianna Vivero Peredo; asi mismo Condesa de d[ic]ho Valle paresco [sic] ante Vsa. como me lo proseda de d[e]r[ech]o; Digo que el dia siete de este presente mes como a las nueve oras de la noche despues de aber acaesido el temblor de tierra con la ocasion de registrar una sala desta [sic] casa de mi morada D[o]n Joseph Hur[ta]do de Mendoza mi Yjo para aver el castigo que pudiera aber ocasionado d[ic]ho temblor en la cual estaba puesto con dos luces ensendidas la sanctisima ymagen de un crucifijo de la estatura de un ombre con sla que a selebrado los santos desagravios d[ic]ha mi esposa en la capilla del S[eño]r. San Joseph de españoles del combento de N[uest]ro. P[adr]e. S[eño]r. San Fran[cis]co.; para acortarle la cruz en que esta puesto se llevo a mi casa, i abiendo visto d[ic]ho mi Yjo el estra [f. 3v] go de la mencionada sala llebado de afecto i devocion paso a besarle la llaga de su sacrosanto costado a la espresada imagen i sintiendo umedad en los labios bolvio

con rreflejo a besarlo sintiendo lo mismo que antes; i advirtiendolo que el rostro lo tenia a mudado asimilado a un [sic] cuerpo difunto i las mejillas sumidas que ni uno ni otro a bisto asta entonses ni tiene al presente absorto del caso paso a darnos notisia al cuarto donde nos allabamos i con ella pasamos luego con otras personas de mi familia a ver tal prodijio que biendolo asi ninguno dudo ni en la mutasion de su santisimo rostro ni en la umedad de su sacrosanto costado i para maior sertidumbre de lo mencionado ise [sic] llamar a Joseph Ruiz Cabal E[scriba]no. RI. quien con esto vino luego al punto i abiendo echo exactas diligencias sobre lo expresado allo ser cierta la transmutación del rostro i allar ser la humedad referida en llaga al costado [...]"

[f. 4r] Cuando llego don Joseph Ruiz Cabal y cerciorarse de la humedad en el costado se utilizó un lienzo nuevo para limpiarlo y en el quedaron unas señales pequeñas del color de sangre. Después de quedar seco el costado, momentos después se volvió a humedecer, por segunda, tercera y cuarta vez. El otro testigo es el señor D[on]. Manuel de Ribas.

[f. 4r] Entonces se le preguntó a la condesa si había ungido a la escultura con alguna sustancia que pudiera derretirse al calor de las velas, a lo que respondió que no. Ruiz Cabal decidió entonces revisar otras de las llagas y descubrió que estaban secas, a pesar de haberseles aplicado la llama de la vela por tres o cuatro veces y por gran rato.

[f. 4r-4v] A las once de la noche, en presencia de los referidos y otras personas, la condesa prorrumpió señalando que el rostro había vuelto a tener la tez como antes.

[f. 4v] "[...] como todo consta del testimo[nio]. que de mi pedimento me dio el mencionado E[scriba]no. que con la solemnidad, juramento nesesario presentando en dos fojas utiles vajo de su signo y firma i asi mismo el lienzo que se aplico a la llaga del E[scriba]no. costado rubricado de dicho lino. para que conste de su identidad. i porque a mas de d[ic]ho testimo[nio]. nesesito de que Lucas Anto[nio]. Valerio bajo de juramento declare según su arte si el colorido, i umedad que bio en el costado de d[ic]ha s[antí]ma. imagen provino de las materias de que es compuesta la llaga o desta causa como asi mismo si es sierto co-mo [sic] lo es la mutasion del rostro que tubo de lo que antes tenia por aber manejado d[ic]ho [e]scultor mucho tiempo la referida imagen y se me resiva informasion con citacion al Promotor fiscal al tenor del testimonio i de lo aqui spresado [sic] para que [f. 5r] las d[e]mas dilijencias que sobre este asunto sean nesesarias en conformidad de las

disposiciones consiliares Bulas apostolicas i d[e]r[ech]o. canonico se me entreguen oriinales para poder pedir lo conbeniente por tanto a Vsa. suplico que biendo por presentado d[ic]ho testimo[nio]. i lienso se sirva de determinar lo [que] pido en que resivire vien i merced en justisia Va”.

Firmado
El Conde del Valle

Firmado
Lic[enciado]. Villar

[f. 5r] 1er testigo. Ante el S[eño]r. Provisor y Vicario general de este Arzobispado. “D[on]. Pedro Marsial Veron y ser español vesino de la jurisdiccion de Zempoala de estado soltero y administrándose de las Haziendas del d[ic]ho señor conde de quien fue resivido juramento [...]”. Tenia la edad de treinta y uno.

[f. 6r] “[...] le vio con dos luses y que estaban unas mugeres resando delante de d[ic]ha. s[antisi]ma. ymagen y habiendo aplicado la vista reconosio hallarse d[ic]ha. s[antisi]ma. ymagen muy demudada de como la havia visto otras vezes, sumidas las quixadas, y el color como el de un defunto lo que le causo gran pabor al que declara, como assi mismo el haver reconosido que de la sacratissima llaga de su santissimo costado paresia brotaba sangre como quagada y renegrida, lo que le causo temor, y empeso a temblar el que declara [...]”.

La imagen estaba recostada, pero después de lo sucedido se decidió levantarla y trasladarla a otra sala "la sala de la acistencia de la señora condeza".

Firmado
Francisco Rodrigues Navarijo
Ante mi

Firmado
Pedro Marcial Beron

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

[f. 7r] "En la Ciudad de Mexico en d[ic]ho dia mes año ante d[ic]ho señor Provisor y Vicario general [f. 7v] d[ic]ho señor conde estando en este estado presento unos manteles al parecer de lienzo de Castilla que mirados en partes del tamaño como de dos varas i media. disciendo que son los mismos conque despues de todas las diligencias que le ejecutaron como consta al testimonio presentado se limpio la Ymagen del Señor de los Desagravios y en d[ic]hos manteles parecen varias manchas i algunas cruces del color de las propias manchas cuio color no se distingue; Y para q[ue] los testigos que se haian de

examinar declarasen sobre su ydentidad su señoria los retuvo en su poder reservando para su tiempo nombrar medicos pintores i demas peritos para reconocimiento de d[ic]has manchas y para que conste lo mando poner por diligencia y lo firmo de que doi fee".

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 7v-8v.

2o testigo. Ante el S[eño]r. Provisor y Vicario general de este Arzobispado. S[eño]r. D[o]n. Manuel de Rivas Clerigo Presbitero de este Arzovispado de [gn] Menciona que estaban en la casa Joseph de Villanueva Zervantes y Don Manuel, su hermano. El testigo se excusa de opinar sobre la transfiguración por su "cortedad de vista", lo que le impidió apreciarla a pesar de estar frente a ella. Tenia se[s]enta años.

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi

Firmado

Ba[chiller]. D[on]. Manuel de Rivas Rodriguez

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

3er testigo. Rr. D[o]n Joseph de Peredo, clérigo presbítero de este Arzobispado. De edad de treinta y siete años. [f. 8v] "[...] aviendolo llamado como a las ocho oras y media de la noche el señor Conde del Valle de Orizaba para que especulase al S[an]to., Xpto de los Desagravios que se hallava en la casa de d[ic]ho señor Conde por tener la llaga de su Santísimo Costado mojada de manera que las gotas que destilavan parecian ser sangre no tan obscura en que concurriendo el secretario Caval aplicaron los dedos el testigo i secretario, en que parecia ser sangre o mixtura de sudor i sang [f. 9r] re lo que palparon i aviendo limpiado d[ic]ho humor con el liencecito que se le mostro que dice sea el mesmo quedo estampado en varias partes aunque pequeñas; como tambien aver limpiado el parpado del ojo yzquierdo dos o tres gotas pequeñas de humor blanco que vido el testigo; y por lo que mira a la mutacion de la ymagen le avia visto antes muchas vezes es cierto averse demudado palido el color como de difunto sumidas la megillas; y al cavo de dos

oras y media poco mas o menos vido como se le llenavan a d[ic]ha sanctisima ymagen el rostro y que le bolvieron los coloridos como antes estava i no save ni vio que huviera causa que pudiese producir el humor que vido i palpo y mas q[ue]do. [...]"

Firmado

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

B[achille]r. Joseph Peredo de Texeda

Ante mi

Joseph Ygnacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 9r-10v.

4o. testigo. Maria Luisa de Velasco "doncella mestiza al parecer", de edad de diecinueve años. Se encontraba al momento del temblor rezando el rosario en una habitación que estaba a tres mas de donde estaba el crucifijo. No firmó porque dijo no saber hacerlo "y lo firmo su señoria de que doi fee".

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la 10v-11v.

5o. testigo. D[on]. Manuel de la Peña Flores, citado por Pedro [Marsial] Beron y Maria Luisa. De la edad de veinticinco años.

Firmado

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Manuel de la Peña y Flores

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 11v-13r.

6. testigo. [f. 12r] "Lucas Antonio Balerio que dixo ser yndio ladino de oficio escultor de quien su señoria por ante mi el notario le recivio juramento [...]"

[f. 12r] "Dixo, que haviendole llamado d[ic]ho señor Conde despues de que paso el temblor estando la demas gente de la Cassa en la piesa de la Cassa en que se hallaba d[ic]ha Santa Ymagen, vio el rostro de su Magestad descolorido, y sumidas las mexillas, como no estaba antes, ni aora despues, en las muchas ocasiones que lo ha visto haviendolo manexado muchos años, lo que le causo gran admirasion y que llegando a la llaga de el costado, vio y toco para certificarse que tres dedos mas abajo tenia umedad pegagoza, y que estaba de color mas subido que antesedentemente y que [f. 12v] haviendo aplicado a d[ic]ha umedad un algodonsito por sersiorarse vido que aunque no se tiño se umedesio un poco quedandose parte de el pegado, que despues quito, y que esto segun su arte es cossa estraña, y que no pudo proseder de umedad de la madera, ni menos de los coloridos de la en-Carnasion [sic], ni menos del carmin lamina con que se forma la sangre en la escultura y que haviendole registrado las demas llagas de d[ic]ho Santisimo Señor las hallo secas y como estaban antes. Y preguntando si d[ic]ha umedad save que pudiese prozeder de algunos balsamos flores frescas u otra causa natural, que no save halla estado ungado, ni tenido cossas umedas de donde pudiese probenir, y que casso que hubiera sido agua u otra umedad segun su arte no pudiera haver causado los efectos que ban referidos; y que bio limpiar con un pañito, que se le demostro, y dixo ser el mismo, y que haviendole demostrado los manteles dixo ser los mismos [f. 13r] conque al tiempo de llegar vio a la señora Condeza limpiar la Santa Ymagen la noche siguiente [...]"

Declaro tener treinta y cuatro años y no firmo porque dijo no saber hacerlo.

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 13r-14r.

7o. testigo. [f. 13r] "D[on]. Gaspar Lopez español vezino de esta ciudad de estado soltero, dueño de tienda de cacaguateria frente de la Yg[leci]a. del convento de San Fran[cis]co. [...]"

De edad de treinta y cinco años.

Firmado

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Gaspar Lopez

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 14r-14v.

8o. testigo. [f. 14r] "D[on]. Joseph de Beza español vezino de esta ciudad de estado soltero, sitado por Don Pedro de Veron [...]".

De veintitrés años

Firmado

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Joseph Mar. de Veza y Saldibar

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 14v-15v.

9o. testigo. [f. 15r] "dijo llamarse Pedro de [Soas Navar] ser español i tener quarenta i cinco años ser soltero y que es fiel de las carnicerías [...]".

Firmado

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Pedro de [Svenebo]

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

[f. 15v] A PARTIR DE ESTE TESTIGO Y EL DÍA 16 DE NOV. LAS DECLARACIONES SE TOMARON EN LA CASA DEL CONDE DE ORIZABA.

El testimonio abarca de la f. 15v-16v.

10. testigo. [f. 16r] "Rafaela Peres ser yndia ladina Casique y Principal criada entre español que habla y entiende la lengua Castellana vesina de esta ciudad de estado soltera que sirve de Chichigua y esta sitada por Maria Luisa de Velasco [...]".

[f. 16r] "y que se remite asi mismo al testimonio presentado por dicho señor Conde por haver visto executar todas las dilixencias en el conthenidas, y que no save hallan [sic] Unjido al Divino Señor con Ungentos, Balsamos u otras cosas de donde pudiese provenir la humedad que se adviertio en su sacratisimo costado ni menos haverle puesto en el flores del tiempo [...]".

De veintisiete años. No firmo porque dijo no saber.

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 16v-17r.

11o. testigo. [f. 16v] "Rossa Maria Mexía Mulata libre vesina de esta ciudad, soltera que dijo ser de mas de treinta años que sirve a la señora Condesa [...]".

[f. 16v] "y que assi mesmo, se remita al testimonio dado por el secretario Cabal a cuyas Dilixencias se hallo presente y que save que en tiempo alguno no han unjido con Aromas o Balsamos al Divino Señor ni menos que halla [sic] thenido en su Santisimo Costado de cosa alguna que le halla [sic] podido humedeser, pues lo mas que ha visto en el an sido flores de Buche Y que vido la noche subsequente labarle de la Santisima Ymagen con unos manteles mojados con agua clara [...]".

No firmo porque dijo no saber.

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 17r-18r.

12o. testigo. [f. 17r] "Don Joseph, Hurtado de Mendoza casado con Doña Franc[isc]a. Gracia de Villa Hueba [...]".

Hijo de los condes, de edad de veintiocho años

Firmado

Joseph Hurtado de Mendoza

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 18r-19v.

13o. testigo. [. 18r] "Doña Maria Grasiana de Viuero y Peredo Condessa del Valle Orizaba [...]".

[f. 18v] "y habiendole preguntado si a unjido al Referido Señor, o puestole flores del tiempo o cosas de donde pudiese provenirle expresado en dicho escrito dijo no haver unjido a su Magestad, ni puestole flores del tiempo xamas en la santissima llaga de su santissimo costado porque las que se le ponen y se le an puesto an sido de Buche y que ygnora le haya sobrevenido en dies y seis años que a que maneja a su Majestad haverse mojado ecepto la questa limpiado con un paño mojado en Agua Clara con el qual se le a enjugado [sic] aquella Humedad, que le puede haver quedado [...]".

Declaro tener cuarenta y seis años.

Firmado

[S]a Condesa del Valle

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 19v-20v.

14o. testigo. [f. 19v] "Grasiana Maria de Velasco española vesina de esta ciudad de estado Donsella que vive en la Casa del Señor Conde del Valle".

[f. 19v] Menciona que ella beso al cristo en la llaga como a las diez horas de la mañana y que dicha parte se encontraba seca.

[f. 20r] "Dixo que le pidio la Señora Condesa unos manteles, para labar la Santissima ymagen y que los dio la testigo limpios que los tenia en su poder labados sin mancha alguna solo si, quemados, y que estos despues que labaron dicha Santissima Ymagen se los entregaron a la testigo quien los guardo en una caxa enbuelto, de vaxo de llave y los tubo hasta que se los pidio Doña Cayetana de Saldibar y Castilla, que se los entrego y al estenderlos vido la testigo estaban manchados en varias partes, al pareser de sangre deslabasada [sic] [...]".

Declaro tener veintisiete años.

Firmado

Graciana Maria de Belasco

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 20v-21r.

15o. testigo. [f. 20v] "Doña Nicolasa Hurtado de Mendoza vesina de esta ciudad, viuda del señor contador Don Joseph de [Ozaeta] y O[r]o, Contador ofisial Real que fue de la Real Caxa que vive en la casa del señor Conde [...]".

Declaro tener treinta y tres años.

Firmado

D[oña]. Nicolasa Urtado i Mendoza

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 21r-21v.

16o. testigo. [f. 21r] "Doña Cayetana de Saldivar española vesina de esta ciudad de estado Doncella que vive en la casa del Señor Conde del Valle, de edad de quareta y tres años [...]".

[f.21r] "Dixo que vido al señor de los Santos Desagravios que parecia defunto que le causo gran orror, y que vido que haviendole quitado una flor de Buche que tenia en la llaga de su santissimo costado que paresia la Humedad que tenia Vaxo de la S[anti]sima Sangre mui suvida de color y que haviendo visto esto se salio y no vide otra cosa [...]".

Firmado

Da. Cayetana de Zaldivar y Castilla

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 21v-22r.

17o. testigo. [f. 21v] "Doña Maria de Saldivar y Castilla de estado Donsella española vesina de esta ciudad que vive en la Cassa del señor Conde del Valle y que es de edad de veinte y siete años".

Firmado

Maria Teresa de Zaldivar y Castilla

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 22r-22v.

18o. testigo. [f. 22r] "Doña Maria de Saldivar y Castilla española vesina de esta ciudad viuda de Don Yldephonso de [Ura] que vive en la casa del Señor Conde del Valle [...]".

Declaro tener cincuenta años.

Firmado

D[oñ]a. Ma. de Saldivar y Castilla

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 22v-23r.

19o. testigo. [f. 22v] "Doña Anna de Vera española vesina de esta ciudad de estado Doncella que vive en la casa del dicho señor Conde del Valle de Orizava que es de edad de veinte años [...]".

[f. 23r] "y que advirtio haver havierto la boca dicha Santissima Ymagen mas de lo que la tenia [...]".

Firmado

D[oñ]a. Anna de Vera y Saldibar

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 23r-23v.

20o. testigo. [f. 23r] "Doña Petra Josepha Martines ser española vesina de esta ciudad, de esta[do] Doncella que vive en la Casa del Señor Conde del Valle y que es de edad, de veinte y seis años [...]".

Firmado

Petra Josepha Martines

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 23v-24r.

21er. testigo. [f. 23v] "Maria Theresa de Lion [sic] española vesina de esta ciudad de estado Doncella, que vive en la Casa del Señor Conde del Valle de Orizaba [...]".

Firmado

Maria Theresa de Leon

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 24r-24v.

22o. testigo. [f. 24r] "Bernardina Barragan española vesina de esta ciudad casada con Antonio Garcia ofisial de Barbero que vive en la Casa del Señor Conde del Valle de Orizava [...]".

Declaró tener cuarenta y dos años.

Firmado

Bernardina Baragan [sic]

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 24v-25r.

23er. testigo. [f. 24v] "el Señor Conde del Valle de Orizava a quien doy fee, conosco de quien estando presente le resivi juramento [...]".

[f. 24v] "Dixo ser el propio escrito y testimonio presentado, y la firma de dicho escrito suya y todo lo conthenido en el ser cierto y verdad por haverlo visto y pasado en su presensia y quanto de ello se verifica y añade que la noche subsequente a la del temblor, labo la señora [f. 25r] Condesa su esposa la Ymagen del Santo Christo de los Santos Desagravios con una esquina de unos manteles mojada en Agua Clara y exprimida que

los vido limpios sin mancha alguna y que acavada de labar dicha Ymagen enjugaron [sic] con lo restante de los manteles dicha Santisima Imagen los quales se guardaron en parte desente [...].

Firmado

El Conde del Valle

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 25r-25v.

24o. testigo. [f. 25r] "Don Joseph, Bentura de Villanueva y Cervantes vesino de esta ciudad casado con Doña Franca. Barriento que vive en la calle de San Fran[cis]co. [...]."

Declaró tener veintiún años.

Firmado

Joseph Benttura Villanueva Cerbantes

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 25v-26r.

25o. testigo. [f. 25v] "Bachiller Don Manuel de Villanueva y Cervantes clerigo de Menores Ordenes Domisiliario de este Arzobispado que vive en la calle de San Fran[cisco]., en la casa de Don Joseph Bentura de Villanueva y Cervantes [...]."

Declaró tener veinte años.

Firmado

B[achille]r. Ma. Villanueva Cerbantes

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 26r-26v.

26o. testigo. [f. 26r] "Fran[cis]ca. de Villanueva y Cervantes vesina de esta ciudad casada con Don Joseph Hurtado Urtado [sic] de Mendoza [...]."

Declaró tener veinticinco años.

Firmado

D[oñ]a. Fran[cis]ca. Ignacia de Villa Nueva i Cerbantes

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

El testimonio abarca de la f. 26v-27r.

27o. testigo. [f. 26v] "Miguel Geronimo de Diza mulato libre vesino de esta ciudad casado con Doña Petra Antonia Lorensa, que sirve al liz[encia]do. Don Manuel de Rivas Presbítero de este Arzobispado en donde vive [...]"

Declaró tener treinta y un años.

Firmado

Miguel de Deza

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro

[f. 27r] "Mex[i]co. y Nov 21 de 1731.

Oidos estos autos con la Ynform[aci]on., y diligencias antecedentes procederse a ebaquar lo prevenido en el proveido en ellos el dia dies del corriente, en orden a el reconosim[ien]to. de las manchas, o señales q[ue] se hallan, en los manteles q[ue] expresa para lo que se nombraron a los Doces, D[octo]r. Juan Guerrero y D[octo]r. Salvador Rosales medicos de esta corte, y a los m[aes]tros. Joseph de Ibarra, y Juan Martinez, q[ue] lo son del Arte de Pintura; y [f. 27v] a los del de ensambladores, D[on]. Juan de Roxas y Salvador de Ocampo, para q[ue] recomiendo d[ic]has marchas o señales baxo de juram[en]to. q[ue] hagan, declaren segun la facultad q[ue] profesan los primeros, y Axta [sic] q[ue] manexan los demas, si puedan haver provenido d[ic]has. manchas, o señales de alguna causa natural; y f[ec]has sus declaraciones se traigan para en su vista prover lo q[ue] convenga = asi lo proveio el S[eñor]. D[on]. D[octo]r. Fran[cis]co. Rodriguez Navarajo, M[ae]stro. escuela desta [sic] Santa Ig[lesi]a. Metrop[olitan]a. Concilario y Cathedratico Juvilado de Codigo en la Real Universidad, ordinario del Sto. Oficio de la

Inquison. Jues Provisor y Vicario General deste Arzobispado ley lo firmo= emm-
Juan=fr=vale=

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi Juan Fran[cis]co de Aguedo

Not. Mayor de los Reinos".

[f. 27v] "En la ciudad de Mex[i]co. en veintidos dias de el mes de noviembre de mil setecientos i treinta y un años Ante el señor Provisor y Vicario General de este Arzobispado parecieron en virtud del decreto que antecede para efecto del reconocimiento de el pañito y manteles con que se limpio la Santisima Y [f. 28r] magen del Sto. Xpto de los Sanctos Desagravios; el D[o]cto[r]. D[o]n. Juan Guerrero medico en esta corte y los maestros Joseph de Ybarra y Fran[cis]co. Martinez pintores examinados y D[o]n. Ju[an]. de Roxas y Salvador de Ocampo maestros de ensambladura de quienes su señoría por ante mi el notario les recivio juramento que lo hisieron por Dios N[uest]ro. Señor y la señal de la S[an]ta, Cruz en forma i segun d[e]hr[ech]o. so [sic] cuio cargo prometieron decir verdad en lo que supieren y fueren preguntados y siendoles demostrados d[ic]ho pañito y manteles para efecto de que reconocieren las manchas que en uno y otro se hallan y preguntados de que podrian avarse ocasionado y si la pintura podria ocasionarlas dixeron ser necesario expecular la santisima Ymagen y su santisima llaga de su santisimo costado para poder declarar segun su arte que visto por d[ic]ho. señor Provisor y Vicario Gel., dijo que por ante el presente notario se pase a la capilla de Señor San Joseph del Convento de N. P. S. S[a]n. Fran[cis]co., de esta Corte con los contenidos arriba para la ynspeccion que d[ic]hos. maestros piden y que f[ec]ha. parescan a declarar ante d[ic]ho señor Provisor y Vicario General y para que conste de esta respuesta y man [f. 28v] dato se manda poner por diligencia que firmo de que doi fee=

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro".

[f. 28v] "Yo Joseph Ygnacio de Pereda Notario receptor de los del numero de esta Curia, y juzgado eclesiastico de justicia de este Arzobispado doi fe y testimonio de verdad en quanto deba, pueda, y el d[e]r[ech]o. me permite, como el dia jueves que se que vaan veinte y tres del mes de Nov[iemb]re. estando, en la capilla de españoles del Patriarcha el S[eño]r. S[a]n. Joseph que se halla en el Convento grande de N. serafico Pe. San Francisco de esta ciudad para dar cumplimiento a lo mandado en la diligencia q[ue] antezede, por el S[eño]r. Prov[iso]r. y Vicario Gen[era]l. de este d[ic]ho. Arzobispado los maestros Fran[cis]co Martinez, y Joseph de Yvarra maestros del Arte de la Pintura, y D[o]n. Juan de Roxas, y D[o]n. Salvador de Ocampo maestros de ensambladores; y habiendo baxado [f. 29r] A una Ymagen de Christo de la estatura al pareser de un hombre, fixado en una cruz, embutida de hueso, y madera al pareser de tapinseran, con cantoneras, e inri de plata de un altar, que se halla en d[ic]ha. capilla entre la puerta del costado, y el choro a el lado del evangelio, que se dize ser el mismo contenido en estos. autos, y puestolo sobre la meza de d[ic]ho. Altar, y sobre otra recostado, procedieron a d[ic]hos maestros a executar la ynspección mandada hazer, y para ello hizieron varias diligencias, registrando sus santissimas llagas, limpiandolas, con varios lienzos de Castilla mojados en agua clara, que para d[ic]ho. efecto imbio [sic] la señora Condeza del Valle de Orizaba, golpeando, y registrando todo el santissimo cuerpo de d[ic]ho. Sto. crusifixo, y otras dilijencias conduzentes a sus artes y fenecida d[ic]ha. ynspeccon. dixeron estar, prontos a parecer, ante d[ic]ho. S[eño]r. Prov[is]or. a hacer la declaracion que en dicha diligencia se prebiene: Y para que conste doi el presente en la ciud[ad]. de Mexico en d[ic]ho. dia veinte y tres de Nov[iemb]re. de mil settess. treinta y uno. siendo testigos D[o]n. Miguel de Orduña Theniente de Alguazil mayor, Pasqual de Abrego y Bernabe Jaem, sacristanes de d[ic]ha. capilla presentes.

En fee de ello lo firme.

Joseph Ignacio de Pereda

Notto. Ro".

[f. 30r] "Dezimos Jospheh de Ybarra y Fran[cisco]. Martinez que haviendo sido llamados de orden de el S[eño]r. Provisor, y Vicario Gen[era]l. de este Arzobispado, el dia veinte, y dos de Noviembre de este año de 1731. Con los medicos, y ensambladores, para la inspeccion de la Imagen de Xpto, que se venera en la Capilla de S[eño]r. S[a]n. Joseph, sita en el combento de N[uestro]. P[adr]e. S[a]n. Fran[cisco]. de esta Ciudad de Mex[ico].,

y juntos en cassa de d[ic]ho. S[eño]r. Provisor, con otras personas, para la informacion q[ue] se pretende resevir [sic] de lo acaesido con esta S[an]ta. imagen; se nos mostraron unos manteles de Altar, con q[ue] le limp[or]jaron todo el cuerpo, y un pedaso de lienzo nuebo mediano, con que le limpiaron la llaga de el costado a d[ic]ha. S[an]ta. imagen; y reconocido con el mayor cuydado, uno y otro; advertimos q[ue] el lienzo pequeño tiene unas manchas cortas q[ue] registradas a ver si podian ser algun barniz, resina, u otro balsamo q[ue] suelen poner a las imagenes de Xpto: para mejor informe, determinamos el dia siguiente reconocer la estatua de el mismo S[eño]r. Crusificado, como se ejecuto delante de los Sres. Condes de el Valle de Orisaba, y otras personas, presente D[o]n. Joseph Pereda Notario receptor, y reconocida, labando, y limpiando las llagas, y otras partes de el cuerpo de el S[eño]r. para ver si resultaban las mismas manchas de los paños arriba referidos se vio no salia en los paños mas q[ue] el humor del carmin con q[ue] se finje la sangre, y en las demas partes algo de el polbo q[ue] naturalmente recibe qualquiera cosa q[ue] esta patente; con q[ue] por la experiencia q[ue] tenemos (como la tendra qualquiera inteligente) es imposible q[ue] de la encarnacion pudieran resultar las manchas q[ue] se [f. 30v] ven, asi en el paño pequeño arriba referido, como en los manteles, y mas cuando hasiendo entera refleja, en las manchas, y en otras q[ue] en forma de cruz se rejistran en el espacio de los manteles, [-falta-]mos humedesarlos con agua natural, dejando caer algunas gotas sueltas, y enjugando [sic] un canto de ellos de modo q[ue] se ejecutara esta diligencia como mero accidente, para venir en pleno conocimiento de la verdad) quedaron solo las manchas de lo enjugado, y ningunas señales de las gotas de agua, manteniendose las crusecitas en su perfeccion de una color zerosa, o una palidez clara, que no distinguimos con q[ue] licor, resina, o balsamo pudieron estamparse: de lo qual reconosemos q[ue] las manchas q[ue] quedaron de la agua natural, con q[ue] hisimos la experiencia, son de diverso color q[ue] la de las cruses. =La madera tampoco parese poder expeler cosa alguna de humedad, por ser muy antigua, y por eso estar muy seca, y no tener nudo, ni rajadura, ni cosa por donde naturalmte. [sic] saliera el humor grueso q[ue] se admira en el paño pequeño; este es n[uest]ro. sentir, salbando otro mas asertado, lo q[ue] a n[uest]ro. leal saber, y entender declaramos, como tambien el q[ue] para este reconocimto. [sic] no hemos sido instados, ni movidos de interes, o respecto. Todo lo qual, a mayor abundamiento juramos en forma. Mexico. diez de Diziembre, de el año de mil setecientos, y treinta, y uno.

Firmado

Joseph de Ybarra
Fran[cisco]. Martinez".

[f. 30v] "En la ciudad de Mexico a veinte dias del mes de disiembre de mil setecientos y treinta y un años [f. 31r] ante el Señor Provisor y Vicario Gral. de este Arzobispado paresieron presentes, los maestros de Pintura, Don Joseph, de Ybarra, y Don Fran[cisco]. Martines, maestros examinados en dicho arte, para efecto de haser la declaracion mando de haser, sobre la exprecion hecha en la Ymagen de Christo Crusificado de los Santos Desagravios de quien su señoria dicho Señor Provisor por ante mi el Notario les resivio juramento que lo hisieron por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Santa Cruz en forma y segun derecho so cuyo cargo prometieron desir verdad en lo que supieren y fuesen preguntados y siendolo haviendoseles demostrado la declaracion que parese de la foxa antesedente firmada de sus nombres, que lo conthenido en ella es lo que declaran si son suyas las firmas que al pie de dicha Declaracion paresen y si se verifican con todo lo conthenido en ellas= Dixeron que la declaracion que tienen exhibida y que se les a administrado es suya y la que hasen en que se verifican y que las firmas, que estan al pie de d[ic]ha. Declaracion son las propias que acostumbran hechar y que no tienen que añadir, quitar ni tildar cosa alguna de lo conthenido en d[ic]ha. Declaracion por ser lo conthenido en ella lo que a todo su leal saver y entender Pueden desir so cargo del juramento hecho en que la firmaron y ratificaron y firmaron con d[ic]ho. S[eño]r. Provisor de que oy fee [enmdo.=isioniu]=Ve=

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Firmado

Joseph de Ybarra
Fran[cisco]. Martinez

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda
Notro, Ro".

[f. 31r] "En la ciudad de Mex[i]co. en cinco dias del mes [f. 31v] de Henero de mill setecientos i treinta i dos años en virtud de lo determinado el dia veinte i dos del proximo mes de noviembre, de este d[ic]ho. año ante el S[eño]r. Provisor parecio el D[octo]r. D[o]n. Juan Guerrero medico de esta corte para efecto de hacer declaracion sobre lo determinado d[ic]ho. dia veinteydos de noviembre i estando presente; su señoria por ante

mi el presente notario le recivio juramento que lo hizo por Dios N[uest]ro. S[eñor]., y la señal de la Sancta Cruz; en forma i segun D[octo]r.o. so cuió cargo prometio decir verdad en lo que supiere y fuere preguntado y siendolo sobre el reconocimiento que tiene hecho del pañito con que limpiaron la llaga del Santissimo Costado del Santo Xpto de los Desagravios, y los manteles con que lavaron su Santissimo cuerpo= Dijo que tiene visto un pedazo de lienzo que al parecer es de bretaña nueva en el qual reconocio unas manchas cuió color se inclina a pardo, mas que a negro, que quedaron estampadas en d[ic]ho. lienzo, quando limpiaron la llaga del Sacratissimo Costado del Sanctissimo Xpto de los desagravios, el día que dicen aver sudado su divina magestad; y siendo preguntado si d[ic]has manchas son de sangre o de sudor; dijo que a todo su leal saver i entender que ni son sudor, ni de sangre d[ic]has. manchas, porque atendiendo a la esencia de sangre, que segun Diemer brocc [sic], y los Anatomicos, no es otra cosa que un liquor, o zumo vermejo rutilante, hecho del chilo [sic] para la Nutricion del Cuerpo, i como en d[ic]has manchas falte este color, que aun que es accidente es inseparable de el sangre natural i loable, razon porque le parece no serlo [f. 32r] fuera de estos quando se vicia el sangre cantidad; aun toda via guarda el d[ic]ho. color vermejo, i rutilante; i solo lo pierde quando adquiere algun vicio, en la qualidad, que entonces toma el color y qualidad del humor con quien se mezcla, como es negro en el que abunda la melancolia, amarillo en quien la obra, y blanco en quien la flegma, y asi ablando en lo natural, i arreglandose el testigo o declarante a la Anathomia i sus principios le parece no ser sangre por las razones dichas, i faltarle a d[ic]has manchas el sobre d[ic]ho. color, que entiende, deviera ser mucho mas rubicundo, y rutilante siendo sangre de N[uest]ro. Señor Xpto, en quien todo esta en suma perfeccion sin exceso de qualidades ni primeras, ni segundas esto es en q[ue]to., a sangre, en quanto a que no sea sudor, lo dice la propia naturaleza del que no es otra cosa que humor zeroso, que refiere la especie de agua, i como en las d[ic]has. manchas, de que ha procurado con toda exaccion hacer inspeccion, no parece tal relacion de agua como es patente, porque el color es como lleva d[ic]ho. y no refiere color aquoso, como el de los manteles que mojaron para limpiar el cuerpo Sanctissimo de la Divina magestad, en los quales manteles se veen varias manchas i algunas en forma de Cruz (que de estas no habla el declarante por no pertenecerle) el qual color de d[ic]has manchas es el que Communmente queda en el sudor por lo aquoso de el, como se podra veer en qualquiera lienzo que se mojare, i siendo asi que el Sanctissimo Cuerpo de el Señor estaba limpio, i en lugar mui decente, no se puede discurrir que pudiera confundirse o mezclarse el

ynfinito sudor de su Divina Magestad con algun polvo sutil del qual pudiera resultar semejante color; y que tambien advirtio en d[ic]hos manteles unas manchas, que aunque estas le parecen al que declara ser de sangre, faltan [f. 32v] doles el color rubicado, [el – rayado-] es porque en pasando tiempo i dandole algun aire pierde el color d[ic]ho.; lo qual no se deve entender de las manchas que estan en el lienzo nuevo porque estas absolutamente no parecen ni dan yndicio de sangre, y porque en lienzo nuevo i no percutido, que bulgarmente dicen como el de los manteles, se conserva mas qualquiera mancha de sangre; y que lo que lleva dicho y declarado es su sentir salvo [-meliori-], no es su animo oponerse en materia de tanta gravedad como la presente, ni menos dudar de la omnipotencia Divina que con solo querer hace quanto puede, y que esto es solo decir lo que puede en el sentido medico y que es la verdad so cargo del juramento que f[ec]ho. tiene en que se firmo y ratifico y lo firmo con d[ic]ho. Señor Provisor de que doi fee=[emdo., [-rayado-] c-co Hen=ro=dos=y viere=todo Ve., testado quiere=no ve.,]

Firmado

Francisco Rodrigues Navarajo

Ante mi

Joseph Ignacio de Pereda

Notro, Ro".

En la Ciudad de Mexico en cinco dias del mes de Enero de mill setecientos i treinta i dos años ante el señor Provisor y Vicario Gl. de este Arzobispado Parecio D[o]n. Juan de Roxas maestro de ensamblador Nombrado por d[ic]ho. señor Provisor Para el reconocimiento mandado hacer de la Santissima Ymagen del Sancto Xpto. de los Sanctos desagravios de q[ui]e[n] su Señoria por ante mi el Presente Notario le Recivio Juramento, que lo hizo Por Dios Nro. Señor y la Señal de la Sancta Cruz en forma Y segun d[e]r[ech]o., so cuio cargo prometio Decir Verdad en lo que supiere y fue [f. 33r] re preguntado y siendolo por d[ic]ho. S[eñ]or. Provisor sobre el asunto; Y lo que reconocio en la Ynspeccion hecha en d[ic]ha. Sanctissima Ymagen de los desagravios; Y si la reconocio; Y hallo algun motivo o Causa de donde pudiera Provenir la humedad acaecida en la llaga de el Santissimo Costado de dha. S[an]ta. Ymagen= Dixo haver reconocido toda la Sanctissima Ymagen del Señor de los desagravios; Y que lo allo tan seco, Y sin hallar motivo alguno para lo acaecido, Pues no tiene en toda su fabrica d[ic]ha. echura oquedad alguna en que pudiera mantener humedad, Y Por lo mui antigua que es la

S[antisi]ma. Ymagen; no pudiera aunque huvieran sido las maderas verdes; Pues Caso que asi fueran no Pudiera escupir o brotar la humedad fuera de el Varniz, Pues mas Natural fuera Consumirse en la misma madera; Y lo que en su sentir no pudo Proceder la humedad que se advirtio en la Sanctissima llaga, de la hechura o maderas; Y que la tiene por cosa estraña Y no procedida de humedad de las referidas maderas, Pues fuera imposible [sic] se mantuviera en una hechura tan antigua Y tan seca; humedad alguna; Y que no tiene otra cosa que decir mas q. lo que lleva dho. que es a todo su leal saver i entender, Y la verdad so cargo del Juramento que lleva f[ec]ho. en que se afirmo i ratifico siendole leida esta su declaracion declaro ser de hedad de cinquenta i ocho años Y lo firmo Con d[ic]ho. Señor Provisor de q[ue]. doi fee= emdo.= el= Ve.

[firmado y rubricado] Dor. Navarajo

[firmado y rubricado] Juan de Roxas

Ante mi

Joseph Ygnacio de Pereda

Notto. Ror.

En la Ciudad de Mex[i]co. en siete dias del mes de [f. 33v] mill [sic] setecientos i treinta i dos años Ante el Sr. Provisor i Vicario G[enera]l., de este Arzobispado, Para efecto de hacer la declaracion en virtud de lo mandado en el auto Proveido el dia veinte i uno del mes de Noviembre del año Proximo Pasado Parecio el D[octo]r. D[o]n. Salvador del Rosal medico de esta Coorte [sic] de q[ui]e[n]. su Señoria le recivio Juramento que lo hizo Por Dios N[uest]ro. Señor i la señal de la Sancta Cruz en forma i segun derecho so cuio cargo Prometio decir verdad en los que supiere y fuere Preguntado, Y siendolo sobre la inspeccion que tiene echa de el Pañito y manteles conque limpiaron la Sanctissima llaga del Sanctissimo Costado de el Santo Xpto. de los desagravios Dixo que aviendo reconocido d[ic]hos. Pañito y manteles; Y echo varias diligencias, Y aviendo conferido distintas veces Con el D[octo]r. D[o]n. Juan Guerrero sobre este asunto que se remite y refiere a lo Contenido en la Declaracion de d[ic]ho. D[octo]r. D[o]n. Juan Guerrero Por Ser su Sentir lo Conenido en ella Y que no tiene que añadir ni quitar por ser lo que a todo se leal saver Y entender Puede Decir Y por ser lo que entre los dos tenian Comunicado Y que es la verdad so cargo de el Juramento que f[ec]ho. tiene en que se afirmo i ratifico Y lo firmo Con d[ic]ho. S[eñor]r. Provisor de ello doi fee=

[firmado y rubricado] Dor. Navarajo

[firmado y rubricado] [Br.] Salvador del Rosal

Ante mi

Joseph Ygnacio de Pereda

Notto. Ror.

[No se an llevado / derechos algunos / de todas estas Dili / gencias asi lo / juro a Dios i la / Sancta Cruz. Rubrica de Pereda - Al margen izquierdo-]

Mex[i]co. y Henero 7 de 1732.

Vistos estos autos [corran a la de] [f. 34r] con el Promotor Fiscal de este Arzobispado para que en su vista pida lo combeniente: asi lo proveyo el señor D. D. Franco. Rodriguez Navarajo Juez Provisor y Vicario Gen[era]l. de este Arzob[is]p[a]do. [Vcy] lo rubrico_
[Rubricado]

Ante mi

Juan Franco. de [Figueredo]

Notto. Mayor y [?] offl.

"El promotor fiscal de este Arzobispado en vista de estos autos f[ec]hos. al pedim[en]to. del S[eño]r. Conde del Valle de Orizaba, sobre averiguar el milagroso sudor y transformasion q[ue] se experimento en una Ymagen de N[uest]ro. S[eño]r. Crucificado q[ue] se venera en la Capilla de S[a]n. Joseph de los Naturales de el Comv[en]to. de S[a]n. Fran[cisco]. de esta ciudad la noche del día siete de noviembre del año proximo passado= Dice que con crecido numero de testigos, y los mas [-concertantes-] q[ue] de exepcion se halla plenamente justificado que [por -rayado-] la llaga del Sagrado Costado de d[ic]ha. Sacratissima Ymagen se reconosio bastante [-de-] humeda, sin percibir de donde podia sobrevenir tan estraña humedad, de tal suerte q[ue] todos la hubieron por milagrosa, cuias disposiciones juntas con la certificaon. puesta por principio de estos authos y el reconocim[ien]to. de la Ymagen Santissima q[ue] hicieron los maestros de ensamblador, no dejan razon de dudas sobre las constancias de el hecho.-----

Y la dificultad consiste en calificar si aquellas humedades ya sean de sudor ya de sangre, u otra especie, sea milagrozo, porque estos prodigios; no son contra la naturaleza, sino

conformes a ella; y por esso se han visto semejantes en piedras, simulachros, y otros sujetos, que solo por no ser muy frecuentes se dicen prodigiosos, y asi refieren los authores q[ue] entre los Ydolatras se han visto sudar y manar sangre las estatuas de Marte, Juno, Neptuno [f. 34v] y otras, que como instrumentos del demonio, no podian tener virtud milagrosa, pero sin embargo, atendido el instrum[en]to. en que se experimento el sudor debe estimarse por milagroso, y sobrenatural, porque aunq[ue] la naturalesa suela producir agua, no lo hace, ni puede en aquellas cosas que carecen de repetitiva y sensitiva facultad, por ser el calor el que [-falta-] a estos efectos, y careciendo de el, qualquier materia arida q[ue] seca, se atribuye a cosa milagrosa el que produzca agua, sudor, u otro accidente humedo, y por esso, para la canonisazion de muchos [-rayado-] santos ha influido como milagrozo, el haber sudado, o emanado sangre sus cuerpos, o Ymagenes, y en la escriptura sacrada [sic] se refiere que el Santo Moyses hiriendo la piedra en el Decierto, hizo q[ue] brotase agua para saciar la sed, y murmuraon. del Pueblo, lo q[ue] manifesta. que estos efectos, como obrados sobre las leyes de la naturalesa, deben atribuirse a milagros, principalm[en]te. concurriendo la opinion de muchos, de los q[ue] se hallaron presentes al prodijio, como sucede en el casso de que se trata en estos authos, por cuias razones y otra muchas q[ue] el promotor omite, no dudara en responder y convenir en q[ue] Ve.] declara por milagroso este hecho, pero como quiera q[ue] el Santo Concilio de Trento en el Cap. 1 de la secc 25 de [Venerat Sant.] disponga que no se admitan nuevos milgros, y reliquias sino es precediendo reconocimiento y aproba[ci]on. del Ordinario y con Consejo e theologos, para q[ue] en esta materia se proceda con el [seguro] conveniente, y con arreglanto. a d[ic]ha. disposicion conciliar; se servira Ve. de remitir estos authos a dos theologos q[ue] fueren de su arbitrio, para q[ue] expresen su dictamen, y en su vista determinar lo q[ue] hubiere por mas conveniente q[ue] sera como siempre lo mejor. Mex[i]co. y Marzo 28 de 1732=entre reng.=Santos=Ve.

Firmado

[Ita, y D[octo]r. Eguiara]

D[on]. A Flores".

[f. 34v] "Mex[i]co]. y Marzo 29 de1732

Vista la respuesta fiscal antecedente, porque con los autos que expresa y llebense assi al S[eño]r. D[octo]r. y M[ae]stro. Don Bartholome Phelipe de Yta y Parra, Canonigo Magistral de esta Santa Yga. Metrop[ólita]na., como al D[octo]r. D[on]. Juan Joseph de Eguiara, y

Eguren, Presby[te]ro. Cat[é]drático. propietario de Vispera de theologia en la real Unibersidad de esta Corte pra. que en vista de su Contexto digan lo que les paresca combeniente y f[ec]ho le probera lo que Combenga, asi lo probeyo el S[eño]r. D[on]. Fran[cis]co Rodrigues Navarijo M[aest]ro. escuela dicha Santa Yg[lesia] Metrop[olita]na. Concilario y Cat[edrati]co. Jubilado de Codigo [f. 35r] en d[ic]ha. RI. Unibersidad Ordinario del Santo oficio de la Inqq[uisici]on. desta nueba España, Prov[iso]r. y Vicario Gen[era]l. deste Arzobispado, [ay lo Ju*]=

Antte mi

Juan Fran[cis]co de Aguedo

Noto. Mayor del R".

La declaración abarca de la f. 36r-36v.

Referido al respecto el citado Bartholome Phelipe de Yta y Parra, señaló que dadas las circunstancias de no quedar prueba de la transmutación del rostro, ni de haber sido probado que las manchas de los paños sean sangre no puede declararse a favor de una imagen milagrosa.

Firmado

Do[cto]r. Y M[aest]ro. Bartholome
de Ytta y Parra

La declaración abarca de la f. 37r-39r.

Referido al respecto el citado S[eño]r. D[on]. Juan Joseph de Eguiara, señaló que a transmutación del rostro y la humedad percibida en su costado de la imagen se tratan de un milagro de segundo grado, entiéndase: [f. 37v] "*secundumquid tales*, son aquellos efectos, cuia sustancia no exede las fuerzas de naturaleza, pero las exede el modo con q[ue] se obran."

[f. 38v-39r] Cita en varias ocasiones y en relación a la transmutación y humedad percibidas al tratadista "ms. Pignateli", diversos tomos. f. 38 y 39.

Firmado

Do[cto]r. Juan Joseph de Eguiara

[f. 40r] "Mexico y julio 28 de 1732

Sin embargo de lo pedido por el promotor fiscal de este Arzobispado remitanze estos autos a los Doctores D[on].Juan Joseph de la Mota y, Don Joachin de Benavides y a los padres Fransisco Xavier de Solihaga y fray Joseph de Her[i e] para que nos informen, y con lo que dixeren se traigan para determinar lo conveniente el S[eñor]. Doctor Don Fransisco Rodrigues Navarijo Maestro escuela Dignidad de esta Santa Iglesia Metro [f. 40v] politana Provisor y Vicario general de este Arzobispado así lo proveio mando y rubrico".

Sin firma.

La declaración abarca de la f. 41r-45r.

[f. 41r] "debiendose entender entre los milagros de segundo grado, segun la graduacion, que con Santo Thomas 1 part quart los art 8 y lib 3 contra gentes cap 100 hacen muchos theologos y canonistas: o en tercer grado segun la graduacion que hacen otros theologos en Lezana tom 4 consult 1 no. 198 y se contiene en las relaciones, y procesos para la Canonizacion de S. Andres Corcin S. Carlos Borromeo, y Santa Teresa de Jesus: [...]".

La propuesta del theologo es que los hechos fueron milagrosos por haber transmutado la sustancia de la madera, en primer lugar por haber cambiado la morfología del rostro y después por haber cambiado la pigmentación del mismo. Igual sucede con la humedad percibida en el costado, donde dadas las circunstancias de antigüedad de la escultura era imposible que manara una sustancia de esta índole.

El autor alega que no puede descartarse la fiabilidad de las pruebas contenidas en los lienzos presentados por el hecho de que el sudor no sea claro y la sangre tan roja, para ello alude al caso mismo de la herida en el costado de Cristo la cual entremezcló su sangre con agua, tal y como queda sentado en el evangelio de San Juan.

Firmado

Fran[cis]co Xav[ie]r. Solihaga".

La declaración abarca de la f. 46r-47r.

[f. 46v] "(por no ser necessario para el milagro que fuesse sangre natural con todas sus passiones y propiedades, que los d[ic]hos medicos subscribiendo el segiendo al dictamen del primero, negaron intervenir el liquor que tiño el lienzo que se les demostro)".

[f. 47r] "y contrayendolo a las circunstancias de el presente negocio; soy de sentir que para honrra y gloria de Dios N[uestro]. S[eñor]. maior celo y veneracion de esta santissima

Imagen, aliento y vivesa de nuestra fee Catholica, y nuevos estímulos a la Christiana piedad y devoción de toda esta Corte podría declarar la madura integridad de V[uestra]. S[eñoría]. aver intervenido milagro y ser efecto sobrenatural el humor que emana de la S[an]ta. Imagen, y el accidente de mudar semblante y colores, salvo el mejor y mas acertado juicio de V S. a que me someto rendido. Mexico y Septiembre 22 de 1732 años.

Firmado

S[eño]r. D[on].Juan Joseph
de la Mota".

La declaración abarca de la f. 48r-52r.

[f. 51v] "por lo que soi de sentir deverse declarar aver aprobado el [f. 52r] Señor Conde del Valle bien y cumplidamente su intención y en su consecuencia por milagroso el echo de las humedades y transmutación de la Ymagen de N[uest]ro. Señor Jesuchristo Cruzificado y poderse promulgar para exitar la devoción de los fieles y que procuren reformando sus costumbres conformarse con la Ymagen de el hijo de Dios como lo aconseja el Apostol ad Romanos Cap 8 *Nam quos paerscivit, et praedestinavit conformes fieri imaginis Filii soi* que es lo mismo que les predico el señor en el exodo Cap 25 provocando su imitación, *Inspice, et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est* pues executandolo assi retrataran en su almas la Ymagen celestial de su Salvador, como les persuadio Sn Pablo ad Corinthios Cap 15 *Igitur, sicut portavimus imaginem terreni, portemus et imaginem coelestis*. Este es mi sentir salvo el mas asertado y maduro y prudente de V[uestra]. Sa. a que me sujeto. Mexico y Novimbre 6 de 1732 a.

Firmado

D[oct]or. Joachin Ortiz de Benabides".

La declaración abarca de la f. 53r-56v.

[f. 53v] "una y otra obra, a mi parecer fueron milagrosas, y asi puede V. S. declararlas por milagro de el segundo genero o clase [...]"

[f. 56r] "Ni contra esto tiene fuerza la declaración de los medicos, que dize no ser sangre, ni sudor natural lo que se estampo en el lienzo: porque bien se compadece, que no sea sangre, ni sudor natural, y que sea milagrozo sea el licor que fuere, o sea solamente humedad: y assi mismo esta bien llamarlo sudor, aunque no sea natural, como se exhale de el cuerpo, por los poros [...]"

Firmado

[Sr] Joseph de Herige".

[f. 57r] "Auto (al margen)

En la ciudad de Mexico a dose dias del mes de Abril de mil setec[iento]s. treinta y quatro años, el Señor Don Francisco Rodrigues Navarijo [...] [f. 58r] declaraba y declaro, como Señor Ordinario de este d[ic]ho. Arzobispado, por Milagro de la segunda especie, o clase, asi la referida transfiguracion de d[ic]ha. S[anti]s[i]ma. Ymagen de Nues[tro] Redemptor, y S[eñ]or. Cruzificado, como el extraordinario sudor q[ue] broto llaga de su Ssmo. costado. Y para que los fieles deen el mui devido y catholico culto y venerasion a Ymagen tan milagrosa, y se alienten a desagrabiar a Su Original N[uest]ro. Soberano y Divino Dios, y Señor, de las Ofensas q[ue] le hubieren causado por su fragilidad, y miseria, y se exerciten en la memoria de su Dolorosissima Passion y Muerte, medio de nuestra redempcion y salud eterna, y teniendo, como se deve tener mui presente el tiempo y ocasion q[ue] esta S[anti]s[i]ma. Ymagen executó su milagrosa transfiguracion, y sudores, pues fue quando la Divina Justicia amagó a esta ciudad con el referido temblor de tierra los rigores de su indignasion, a ntro. olvido, de las obligasnes. Catholicas, q[ue] todos los fieles puntualmte. devemos practicar, con [f. 58v] cedia y concedio licencia, para q[ue] estos milagros se publiquen solamente en el pulpito de la expresada capilla, el dia viernes proximo venidero en que N[uest]ra. Me. la S[an]ta. Yg[lesi]a. celebra los Amarguissimos Dolores de Nuestra Señora por uno de los Notarios de esta Curia, quien para ello lea en voces altas e inteligibles el contexto de este auto declaratorio; q[ue] en dicha publicacion mandaba y mandó no se observe mas solemnidad que aquella q[ue] condujere al culto de d[ic]ha. S[anti]s[i]ma. Ymagen y asi mismo concedi licencia para q[ue] en el sitado altar donde se venera se ponga un tarja q[ue] por mayor contenga ambos milagros y su declarasion; y finalmente mandó q[ue] por ningun pretexto, causa, ni motivo se saque la d[ic]ha. S[anti]s[i]ma. IYmagen de el nicho del expresado altar en q[ue] colocada se venera, colocándose asi mismo a sus pies el lienzo en que consta estampado su Ssmo. sudor, para q[ue] tenga el devido culto, y se cuiden las irreverencias que de lo contrario puedan resultar [...]"

Firmado

Francisco Rodrigues Navarijo

Ante mi

19. Información sobre el milagro del Cristo de los Desagravios. México, noviembre de 1731- febrero de 1732.

Juan Francisco de Aguedo

Not[ario]. Mayor del R".

*Escritura de propiedad de la imagen de Nra. Sra. del Socorro, sin firmas.*¹

[f. 211r] "En la Ciud[ad]. de Mexico en Veinte y Uno de Junio de mill setecientos y treinta y dos años ante mi el ssno. y testigos paresieron el Mayordomo Diputados y demas Personas de que se compone la hermandad de el Arte de Pintura cuyos nombres se expre [f. 211v] saran en sus firmas, Y Juntos y congregados por si y en nombre de los demas que ejersieren estos cargos en lo de adelante por quienes prestan Voz y Causion en devida forma de d[e]r[ech]ô. para que esten y pasen por lo que yrâ expresado en este Ynstrumto. de que doy fee y de conoserles, Y Dijeron: que por quanto tienen y poseen por suya propria [sic] Una Ymajen de talla Con el titulo de nuestra S[e]ño]ra. de el socorro que fue echa de mano de el Lizenciado Don Joseph Fernandez de Leon Presvitero Defunto el qual la dio y entregô a D[o]n. Pedro Deza como uno de los Diputados de los de la Messa de la Cofradia Grande Y este hizo Gracia y Donasion de dicha Ymajen a lâ Cofradia pequena de los Maestros de d[ic]ho. Arte de la Pintura quienes la rezivieron y tienen en el Combento de Religiosas de San Juan de la penitencia de esta d[ic]ha. Ciud[ad]. en donde con efecto se halla. Y es assi que en el transcurso de el tiempo Caducô se acavo y extinguió la dicha Cofradia grande, y solo quedo y permanece hasta la presente el ramo que llaman de Nuestra Señora de el socorro, que tiene de antigüedad Zerca de setenta años cuya Ymajen rezivieron desnuda sin Altar ni otra Cossa alguna de adorno, hasta que a costa y expenzas de todos se han echo bestuarios a dicha Ymajen fabricandole su Altar, Costeandole Peana, Lampara, y demas adorno que por menor Consta en el libro de aumento en donde se refiere lo que ês y en [f. 214r] que tiempo se ha echo y d[ic]ha. Ymajen la llevô a su cassa D[o]n. Xptobal de Villalpando, Maestro que fue de d[ic]ho. Arte de Pintor, siendo Diputado, Y atendiendola con algunas Ymperfecciones la desbarato en el todo formandole de nuebo la Caveza y manos y assi mesmo su armazon, de tal manera, que solo permanezzen las manos biejas que se hallan en Un Caxoncito que estâ en d[ic]ho. Combento con quien dicha cofradia no tenia ninguna obligasion ni fuerza sino que las elecciones que se han ofresido en todo este tiempo las mâs han sido con asistencia de escrivano como Consta por el libro de Juntas y en las fuciones que han tenido han dado a las religiosas Cantoras Cinco, O seis pesos, y a los

¹ AGNot., Notario Toribio Fernández de Cosgaya, Notaría No. 137, vol. 843, fs 211r-216r.

Sacristanes les han pagado el trabajo que han tenido en poner el Altar y Sera y adorno lo qual ha llevado el mayordomo que ha sido actual de cada Año, y todas las dichas funciones han pagado y pagan los d[ic]hos. Maestros de Pintor por mano de el Diputado, Como assi mesmo Costean las Misas y sermon de el dia de los Dolores segun se percive del libro de quantas a que en todo se remiten. Y respecto de que aunque hasta la presente han estado en quieta y pacifica posesion de todo lo mencionado, para que en el benidero tiempo no aya ninguna duda y quede establecido el modo con que se ha de correr assi de parte de el d[ic]ho. Combento, como de los Otorgantes, asi presentes Como Venideros, han tenido a bien el selebrar esta escritura por la qual y en la mexor via y [f. 214v] forma que aya lugar en derecho y mas firme sea sierto y Savedores de sus defenzas derechos y acciones y de lo que en este casso devan executar, Otorgan el que Confesando como Confiesan ser suya propia la d[ic]ha. Santissima Ymajen de nuestra señora del Socorro Zita en su Altar que esta en el dicho Combento de San Juan de la Penitencia, Y que fue havida y adquirida de la manera arriba expresada, y de haver echo a su costa el dicho Altar Vidriera Peana Lampara Vestuario y demas Desencia en que al presente se halla, se obligan a continuar en todo y por todo d[ic]has. fiestas, y â no Ynnobar en cossa alguna de todo aquello que han executado manteniendo Como Mantendran dicha Santa Ymajen en d[ic]ho. Combento sin Mudarla a parte alguna en la forma y manera que hasta ahora se ha mantenido, Añadiendo Como Añaden por [nueba] condision el que d[ic]ho. Combento no ha de poder Criar Agregar ni Yntrodusir otra hermandad en todo ni en parte a lâ que assi tienen de d[ic]ha. Santissima Ymajen de N[uest]râ. S[e]ño[r]a. del Socorro, sino es que con el transcurso de el tiempo, padiesiendo d[ic]ho. Arte de la pintura tales atrasos y menoscabos por su total Pobreza se bean Ymposibilitados de fomentar dicha Hermandad que entonzes, o lo Largara [sic] en el todo, ô podran d[ic]has. señoras religiosas buscar Personas que les ayuden con el titulo de Agregasion. [sic] Como assi mesmo el que no [f. 215r] se ha de poder sacar la d[ic]ha. Ymajen del Nicho donde esta Colocada, mas que para ponerla en el Altar mayor de la Yglesia de d[ic]ho. Combento en los Dias que se Ubiere de selebrar alguna fiesta suya. Como tambien el que si alguna Ô algunas de d[ic]has. Religiosas quisieren en el discurso del año selebrar alguna fiesta a honrra de d[ic]ha. sanctissima Ymajen aya de ser y sea d[ic]ha. distinta de aquella que solemniza la dicha hermandad de los Pintores y en diversos dias de aquellos en que tienen constumbre [sic] de hazer las suyas para que de esta suerte se ebiten questiones y concurrencias que las orijinan. Con cuyas Calidades y

condiciones se celebran esta Escritura por la qual se obligan a llevar apuro [sic] y debido efecto todo lo en ella contenido sin Ynobar en Cosa alguna, que obserbaran [Azeptazon. = -Al margen izquierdo-] bien y llanamente sin [sic] pleito alguno. Y estando en la Reja de la Contaduria de dicho Sagrado combento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia, Presentes las Reverendas Madres Abbadeza, de Consejo, Vicaria, Diferidoras, [sic] Mayordoma y Contadora, Como assi mesmo la Religiosa a cuyo Cuidado esta al presente el Adorno de dicha Santissima Ymagen. Cuyos Nombres se expresarán en sus firmas Juntas y Congregadas a son de Campana Como lo Obserban para tratar y Conferir las cosas de el Sevicio de Dios Nuestro Señor, Prô y Util, de su Causion en devida forma de derecho, y a quienes assi mesmo doy fee conosco havien [f. 215v] do Oydo y entendido el thenor y forma de esta êscriptura otorgan que la aseptan segun y como en ella se contiene Y Declaran el que dicha Santissima Ymagen de Nuestra Señora de el socorro que esta en dicha su Yglecia de San Juan de la Penitencia, Es, les pertenece y toca a lâ dicha Hermandad de el Arte de Pintores Havida y adquirida en la forma arriba expresada, Y se obligan y a d[ic]ho. su combento a que Guardaran en todo y por todo, presissa y puntualmente todas las Calidades y condissiones que se han Observado, y que de nuevo se asientan ê [Yndividuan] en esta Escritura, A Cuya Guarda firmeza y cumplimiento cada qual de los otorgantes por lo que les toca obligaron, el d[ic]ho. Combento sus propios bienes y Rentas, y la dicha hermandad todos los suyos avidos y por aver Con sumision especial a los Juezes y Prelados que de esta Causa puedan y devan Conoser Conforme a derecho para que los Compelan y apremien Como por sentencia pasada en cosa Jugada Y para ello renunciaron las leyes y privilejios de su favor y defenza con la General de el d[e]r[ech]ô. Y assi lo otorgaron y firmaron siendo testigos Don Joseph Antonio de la Fuente, Don Antonio Gonzales de Recuencos, Y Joseph Leonardo Ro [f. 216r] driguez Nuñez, todos Vecinos de esta dicha Ciudad presentes=".

*Recibo por cuatro lienzos para el coro de la Catedral de Puebla.*¹

[f. 412v] "Rvo. de 326 ps. fho. [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico en Veintte y quatro dias de el mes de Octubre de mill Settecientos treinta Y dos años antte mi el Sno. Y testigos. Don Joseph de Ybarra Maestro del Artte de Pintor vezino de esta Ciudad que doy fee conosco Otorga, haver Recivido del Señor Doctor Don Gaspar Antonio Mendez de Cisneros Prevendado de la Sta. Yglecia Cathedral de la Ciudad de la Puebla de los Angeles Y thesorero de su fabrica material [de ella - sobre el margen-] la Cantidad de tres [f. 413r] cientos Veinte y seis pesos de Oro Commun en rs., por otros tantos que han tenido de Costo, los quatro Lienzos, de á tres Varas y media Cada uno de alto, y dos y media de ancho, en que estan Representadas las Imagenes, del Smo. Sacramto., de Jesus niño, de la Santisima Virgen de la concepcion; y de la asumpcion, con Varios Sanctos Canonigos en ademan de adorarlas; Con declaracion que en dha. Cantidad se incluye el Costo de los quatro Lienzos aparejados y sus conducciones [sic], de esta, a aquella Ciudad, Yncluyendose en esta mesma Cantidad; la que en Otro Recivo del costo de los dos Primeros Lienzos, de los quatro en este Contenidos, tiene otorgado, el dho. D. Joseph de Ybarra quien como entregado de dha. Cantidad a su Voluntad, Renuncia la exepcion de Pecunia leyes de la entrega Prueba Y demas del Casso, Y le Ottorga Rvo. y Cartta de pago en toda forma, y con los Requizitos en dro. nessesarios, Para que se le Passe en quenta en la que diere y fuere de su Cargo= Y lo firmó Siendo testigos Joseph Flores [Bernar]dino Garnica Y Antonio de Marchena Vess. de Mexico=

[Rubricado] Joseph de Ibarra

Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2588, fs. 412v-413r. Comentado por Mina Ramírez Montes, "Noticias sobre tres pintores de la época colonial", *Anales del IIE*, Núm. 54, México: UNAM, 1984, pp. 231-240.

Noticia sobre ciclo de la Pasión pintado por Ibarra para el claustro de Betlemitas, Gazeta de México, núm. 61, diciembre de 1732.¹

“El 28 el convento de religiosos betlemitas celebró con gran solemnidad su fiesta titular, cantaron la misa los RR. PP. MM. jesuitas del Colegio de San Andrés, y predicó el R.P.M. Pedro de Echavarri, catedrático de vísperas de teología en el Máximo de San Pedro y San Pablo, y se estrenó una muy amplia y capaz enfermería de cuarenta y cinco varas de longitud, y ocho y media de latitud, y en ella se pusieron veinte camas, en que se les acude (como en las demás) a los pobres convalecientes con indecible caridad, aseo y conato: estrenóse también el pulido y agraciado claustro, que hoy es una de las primeras piezas de esta corte, así por estar fabricado según el orden compósito, que es el más hermoso, como por contener en su centro una agraciada fuente con un obelisco, alemanico, de que proceden sus corrientes, y en toda su circunferencia la Pasión del Señor, historiada según la V. Agreda, en corpulentos lienzos del valiente pincel del célebre *Ybarra*, ceñidos de admirables marcos, tallados y dorados con todo esmero y a todo costo, teniendo toda esta obra el de más de veinte y cinco mil pesos, todo debido a la singular aplicación y sumo desvelo del R.P. Fray Tomás de San Cipriano, vice prefecto general y actual prelado de este convento, cuyo primer destino fue para recogimiento voluntario de mujeres, y no habiendo tenido efecto lo donó a esta sagrada religión el Ilmo. y Excmo. Señor M. D. Fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México, de que tomó posesión el año de 1675, habiéndose antes mantenido los religiosos nueve meses en el Hospital del Amor de Dios.”

¹ *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, introducción y edición de Francisco González de Cossío, 3 vols., México, SEP, 1949-1950, vol. 2, p. 75.

23. Recibo por 250 pesos para el aceite de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro. México, 19 de febrero de 1733.

*Recibo a Pedro López Calderón por 250 pesos, a imponerse a réditos para el aceite de la lámpara de Nra. Sra. del Socorro.*¹

[f. 39v] "Rvo. de 250 ps. fho. en papel del Sello Quarto doy fee [Al margen izquierdo]
En la Ciud. de Mexco. en Dies y nueve de febrero de mill Setecientos treinta y tres as.
Ante mi el Sno. y testigos Don Joseph de Yvarra Mro. del Arte de Pintor Vezino de esta
Ciud. Y Mayordomo de la hermandad de Nra. Sra. del Socorro Cita en su altar en la
Yglecia del Sagrado Convento de [Sas.] Religiosas de Sn. Juan de la Penitencia Otorga
que en mi Presencia y de los testigos Ynfra escritos Recive de Dn. Pedro Lopes
Calderon tercero exterior de N. P. Sn. Augn. Vno. de esta dha. Ciud. Mro. de dho. Arte de
Pintor y diputado que de dha. Hermandad La Cantidad de Doscientos y cinquenta ps. de
oro Comun Los que le Pasaron de poder Y mano de dho. Dn. Pedro a poder y mano del
Otorgte. Realmte. Y con efecto Contados a toda su satisfacion [sic] de que doy fee y de
Conoserle y dha. Cantidad es la misma q Parava en su Poder Perteneciente a dha.
Hermandad. Para Ponerse a Reditos y con ellos Costear el Aseyte de la Lampara de dha.
La Ymagen de N. Sra. del Socorro y [f. 40r] como entregado de dhos. Doscientos y
Cinquenta pesos le otorga Recivo y carta de pago en toda forma y Con los Requisitos en
drô. Nesesarios y es declarasion q Con dha. Cantidad esta Pagado por ser la misma q
Parava En Poder de dho. Don Pedro q de ella [no tema] Echo Ynstrumto. alguno dandolo
en Virtud del Preste. Por libre de sus vienes y alvaceas de dha. dependencia Para q En
ningun tiempo se le pida Y asi lo Otorgo y firmo siendo testigos Joseph Flores Nicolas de
Barcenas y Antto, Marchena Vess. de esta Ciud.-
[Rubricado] Joseph de Ibarra
Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r.

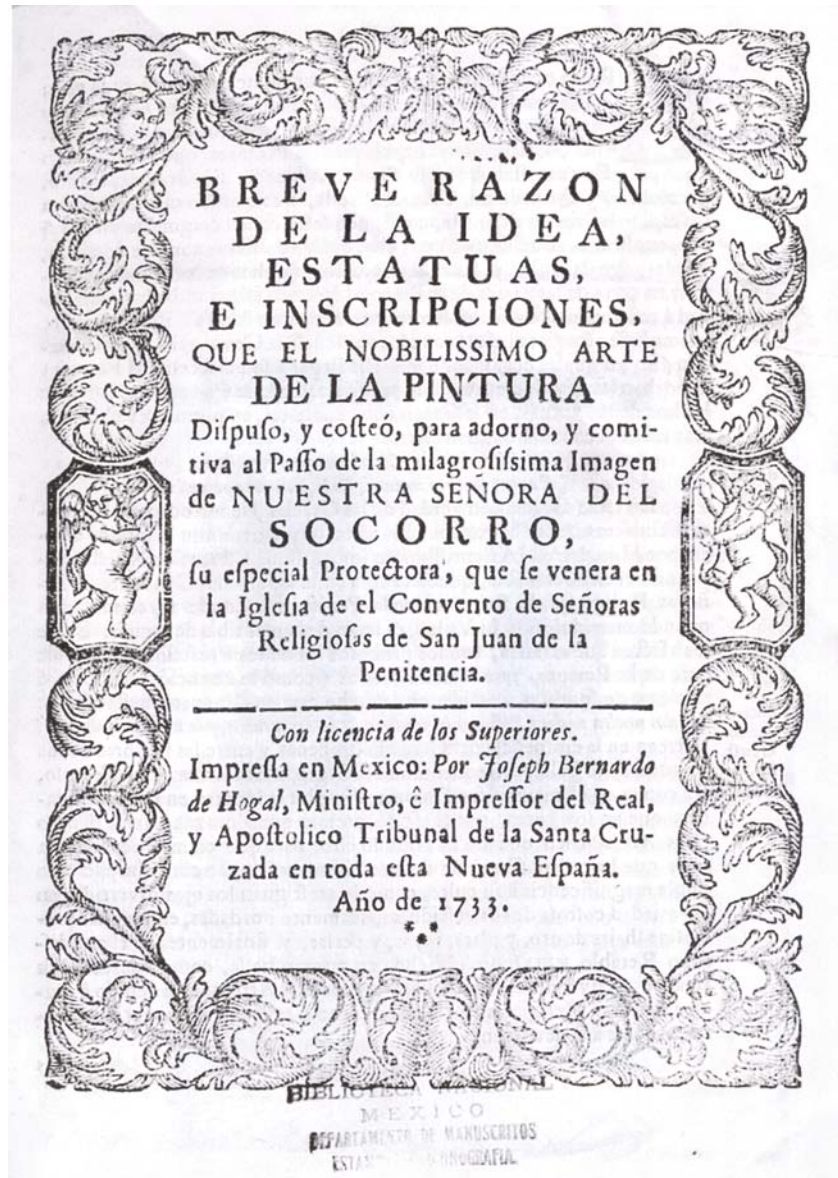
*Noticia sobre la procesión de la Virgen del Socorro del Martes Santo de 1733.*¹

El Martes Santo 31. salió de la Iglesia del Monasterio de San Juan de la Penitencia, de Religiosas Franciscas Vrbanistas, el devoto Passo de *Nuestra Señora del Socorro*, Protectora de los Pintores Mexicanos, á cuyas expensas se estrenaron este día para que acompañassen a la Señora, siete Angeles, representando los Principes, cuyas ayrosas, y galanas Estatuas, también son el dechado de la primorosa escultura, como el vervi gracia de la liberal opulencia.

¹ *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, introducción y edición de Francisco González de Cossío, 3 vols., México, SEP, 1949-1950, vol. 2, p. 92, núm. 64, marzo de 1733.

25. [Cayetano Cabrera Quintero], *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones...*, México, 1733.

[Cayetano Cabrera Quintero], *Descripción de los nuevos ángeles acompañantes de la Virgen del Socorro costeados por los pintores y estrenados en 1733.*¹



¹ [Cayetano Cabrera Quintero], *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones, que el nobilísimo arte de la pintura dispuso, y costeó, para adorno, y comitiva al paso de la milagrosissima imagen de Nuestra Señora del Socorro, su especial Protectora, que se venera en la Iglesia de el Convento de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia*, México: Joseph Bernardo de Hogal, 1733, BN, FR, Borradores de Cabrera, Ms. 26, fs. 1r-6v.

2.

Mas no contenta la Pintura, con el domestico adorno de esta Imagen, quiso, vna vez que sale, publicar por las calles su elmero. Desea de que el Páño, con que se oblitenta à la veneracion el Martes Santo, no fuese tan vistoso, como devoto; y así, ideó vna Comitiva digna de tal Reyna, ajustando al leprenario de sus Dolores, el que aun entre los Angeles, es de Principes; valiése de su hermana menor, la Escultura, mimitrarlole como à tal, almeñtos del Mayorazgo del Dibuxo; con cuya direccion, practicó en siete iguales Estatuas el primor, con que el agujon del Eicopio cogie, y escoge la hermostura de muchos cuerpos para vno: *Szazará* è Maxim. *Tyr. singulis corporibus, qua in his pulchra sunt mirè arte colligunt, & ex iam distincte, ut si unam imaginem efficiunt. Logróle tan al paladar de la mas auitera inteligencia, que resolvió, no aver para el acierto en la Estatuaria, mas Italia que la aplicacion, ni mas Napoles que el estudio: y con razon; que no es tan leve la felicidad del acierto, que efrive solo en el ayre de aquellos Payes. Apuró los primores al Natural, en la firmez de vara, y medida, (que es la altura de las Estatuas) cuyas vestiduras por la mayor propiedad, y ayre de los Paños, se sobrepuñeron de lienzo, con arte tan extraordinaria, que al libre manoseo, que permitia fresco el Aparcio; amittieron las contrariedades de lo seguro, y delicado: adornáse galantemente, con sobrepuñes de joyas, galones, y otros adornos, no menos delicados, que vistosos, à emulos de la imitacion. No es menos pulida la fabrica de sus Pedestales, à que no obstu la proporcion de vna vara de su latitud, y media de su diametro, para que con lecciones de la Plastica, y à beneficio de vivas pastas, se fingiesen de lapis Lazuli, con tanta propiedad, aun en las venillas, y puntas, (que son al caso, oro molido) que pleytes solo, con la realidad el tamaño: bianquea solo en el Frontis de el Pedestal vna Tarjeta, capaz à la Inscricpcion Latina, en que se exprefia el nombre, oficio, è instrumento de la dolorosa Passion, acomodado à cada vno de los siete Angelicos Principes, en este orden: **BIBLIOTECA NACIONAL. MEXICO.***

SAN MARTELLINO.

A Bria su galana Estatura el camino, con tal ayre en su movimiento, que hazia con vno, lo que hazia con dos rostros Jano: via à donde iba, sin dexar de ver à lbs que guiaba: el peculiar oficio de el re Sagrado Principe, que exprefia la Raiz Hebrea, aun en su nombre, es el de guiar, y alumbrar à los hombres, conduciendolos al camino de la verdad: razon, porque lo contrahia el pincel con vn Pharo; aplicóse el de la Passion, que levantaba en vna mano, deshejando con la otra sus ropas, à mas de desembarazar el camino, y se le fixó en su Tarja esta **INSCRIPCION.**

MARIE Dolorem
Nemo post hac pingere speret.
Impos pangendi, nisi in corde
Apeliza Facultas,
A 2

Ejus

IX

Racia es de la gracia, prender por su inclinacion à cada vno; pues como à qualquiera arrastre la fuya: *Trabit sua quemque volucrias* se le introduce en ella para asiro. A nada le inclinar, ò debieran inclinarse mas los Pintores, que à la que en la Pintura, llamaron su *Charis*, ò *Venus*, los Griegos; Plinio, hermoluta; y Quintiliano, *Gracia*: aquella, que quando mas desvelados sus especulativos en desmita, consiguen solo, con el enigma de vn *No se que*, explicarla. Fue singular por ella, y digno de el renombre de vno, Apelles; igualmente, y quizà le excedian, muchos de los famosos Griegos, en otras de las partes de la Pintura; pero en esta fincaba la superioridad à todos ellos; satisfecho de que por mas, que aun su mismo Maestro, acumulase estudios al. Artes en especial los de la Geometria, y Arithmetica (sin los quales negaba que pudiese llegar à su perfeccion la Pintura) quedaban las fuyas acreditandole por su frialdad, de Pamphilo. Falta balle la alma de la Pintura, en la Gracia; que como tal, en pluma del Frefnoy, mas se le debe al Cielo, que al Arte:

Trabit sua quemque volucrias,
(*Rarum hominis munus, Celo, non arte petendum.*)

En esta (Gracia con verdad de las Gracias) se introduxo à la devota inclinacion de los Mexicanos Pintores, la que tiene aun la Divina Gracia por Hija, MARIA Santissima en su bellissima Estatu de Nuestra Señora de el SOCORRO, que se venera en la Iglesia del Convento de Señoras Religiosas de San Juan della Penitencia, donde agraciado, aun quando mas adolorido su Vulto, es iman de la mas ubia devocion. En este los afectos que arrastra, son los primeros los de los Profesores del noble Arte de la Pintura, que acostumbrados (como lo conoció Ciceron) à explorar en sombras, y eminencias mucho que no alcanzan nuestros ojos: *Quam multa vident Pictores in umbris, & in eminentia, que nos non videmus!* saltrean en la eminencia del Calvario sus penas, y entre las sombras de sus angustias, su belleza; frequentando la Sagrada Academia de su Templo, si à copiar en el corazon sus Dolores, à implorar socorro en sus necesidades; que no son pocas, por el escalo premio que alcanzan en este tiempo estas Artes. Bien que no ha obitado esto, para que en mas de ochenta años que he que poseen este devoto Simulacro, ayan contribuydo con noble magnificencia à su culto, como lo acreditan los ojos, divertidos en la variedad costosa de sus vestiduras, ricamente bordadas, en muchas preciosas alhajas de oro, y plata, joyas, y perlas, y finalmente, en el pulcherrimo Retabio, y cristalino Nicho, en que tan bella, como aderezada su Imagen (cuyo elmero confessi, y agradece la Arte, averlo debido à muchas Señoras Religiosas de este Convento) reflexa, al fin, entre vidrieras, ardores à la devocion.

Frefnoy de Arce
Graph.

Ciceró
Acade.
Quest.
lib. 2.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

Más

Eius pictura vt cumque penas, penaa adit;
 Angelos advocat Operarios,
 Ab horum pennis peniculis ductura.
 Arcana prorsus Mariani Spiritus compassio
 Angelicos exposcit penicillos:
 Ab Angelis doloris copiam.
 Quos, vel patendi expertes dolor afflixit.
 Dolorem maximum
 Melius iste pingit, quem pungit.
 Qui Angelorum etiam Principes terigit.
 Cuius vt vitam ~~Spiritus~~ cecos educeat
 Inductis vmbrib, primam avertit pingentibus, *Lacrimis*;
 Hoc aperiturus lychao
 Quid MARIA adhaerens, senerit, Crucis Ligno.
 Como si esto no lo entendieran todos los que entienden, se im-
 pientaba la devocion, deseosa de que lo entendieran todos. Razon por que
 practicando la fuerza, quien se la haze por agradar, encerraba con nume-
 ros, en la libertad de la siguiente Sylva, el que, aunque Poema, libró el
 Arte de las prisiones de los numeros:
 De MARIA el dolor sin semejante
 Nadie espere pintar de aqui adelante:
 Pues la pintura, á quien se le concede
 Solo en su Corazon pintarlo puede,
 é inutil alcanzarlo, aun con escaldas
 á subir á pintarlo pretende alas.
 A los Angeles llama por Apelas,
 y de sus alas haze los pinacles.
 El penar que escondia
 en su saigado Espiritu MARIA
 Angeles, y no mas, podrán pintarlo:
 aquellos solamente han de copiarlo
 que en sus penas terribles
 finieron su dolor siendo impassibles:
 el que mayor dolor á herir apunta
 mejor pinta el que mas siente su punta.
 Bien Rey de los Dolores se retoca
 el que á Angelicos Principes les toca;
 cuya via dolorosa,
 para que en noche vmbrosa
 Saebod enseñe al ciego Caminante
 preña en Pharol la luz lleva delante,

2.

De la sombra indicidos los capaces,
 á los que con el pinto da las luces,
 buicando con Pharol, quanto en el dia
 varonil á la Cruz susirio MARIA.

SAN YERONIMO.

S Egnis no menos hermosa la Estatua de este Sagrado Principe, cuyo cargo exprellado tambien en su nombre, es levantar el corazon humano hasta hazer de él agradable oferta al Altissimo. Aplicósele el de MARIA Santissima aravelado de los siete cuchillos de su dolor; el qual ofrecia reverente á Dios, como víctima la mas agradable; y en su Cartela la siguiente

INSCRIPCION.

Nundios, ~~prorsus~~ sgis
 Cui offerre Deo corda cordi est.
 Gemmas, si, que gemat, corda, perquiris.
 Reliquas ergo abice,
 Marium cor, pretiosior em inveneras.
 Hoc vnum dolenti in MARIE mari margaritarum.
 Nec aliud illichrymas Aurora vivificat.
 Verius dicam: in filicem obdurat.
 Pretiosius gemas; quia Herculeum omnino & adamantinum;
 Spiritum á Deo iri haud rimcas
 Sapidus ipsi est, quo tribulatus.
 Melior gemma, quam doloris gladius terebrabit.
 Sanior, quam víctima mucro pertransit.
 Pauca at: dolorum Hydra gladius ille,
 Recidens, haud recitius
 Septem in Caspia mucronum excrevit.
 Suavior Deo, hinc chordis apratur cordis cithara,
 Hisque dum torquetur, dulcior em longè chorum cor agit.
 Traducida á nuctro vulgare de esta fuerit:
 Ferris hazes, ~~prorsus~~ si en ricos donos
 á Dios ofrecer tratas corazones;
 Si á los que lloran en bulcar te empiesas
 No corazones, perlas si, buzeas:
 dexa las otras; pues te da en la mano
 la mas preciosa el Corazon Mariano.
 Esta, á quien el Oriente el dolor quite
 de MARIA en el mar es Margarita,
 ni otra, hermosa Aurora
 vivifica en supecho, quando llora,

De

elma

ò en pedernal, que herido incendios crece;
(para decir verdad) empedernese;
à la piedra aventaja mas brillante;
por que es, como el de Alcides, de **Diamante**.
de que Dios lo desprecie estas seguro,
no ya por ~~es~~ **coro de perla**, puro,
como porque à su gusto delicado
es mas sabroso el mas arribulado;
aquella perla, à su Joyel, mas quadra
à quien la espada del dolor taladra.
Y aquella ofrenda, qual mejor preciere,
que al Sacrificio, mas la espada bicere.
Poco esta ponderada!
por que **Hydrax** ~~de los~~ **que** aquella espada
No cortada, cortandò con sus brillos
creció en siete cabezas de cuchillos.
De est.^s cuerdas, ò filos, (pena gr.^{ve}l)
se encuerda à Dios la Cithara mas suave,
y quando mas con ellas se atormenta
mas dulce, coro el corazon alienta.

SAN ENVAQUENADO
El caracter de este Angelico Principe, es vna caritativa atencion à
los pobres, y desuados, empleando su amor en vestirlos, y enrique-
cerlos, con los mas apreciabes Theorosos del Cielo. Acomodóle
la blanca Vestidura de Christo, que maiz ba el fino carmin de su San-
gre, doblabale con descuido cuidadoso, hasta formar de vna, y otra san-
grienta mancha, algunas flores; para satisfacer à las que le suelen pintar à
este Principe. Era su

INSCRIPCION.

Exue veste Deum, ~~Exue veste~~
Nova hec Fabula fiat in obvia Theatro,
Vt qui & pauperes vestis, Deum nudas.
Quem Personam sumpsit Amoris
Tunc dexterius nudus, cum exuis.
Et qui nos, ni Deum nudares, operires?
Picturam se exhibet,
Quam, quin fueret se vitia, acu pinxit:
Pecorum floribus intextam,
Quz è lacteis **MARIE** manibus candicans
Sanguineas in rosis purpurascat. **Flo-**

Floridus oppidò Nazaretus
Etiam si sanguine emat flores smat.
At timete, Judæ!
Haccè candidat purpura Innocentia:
Quz albam tinxerat vestem, vos maculâf.

Clara assi:

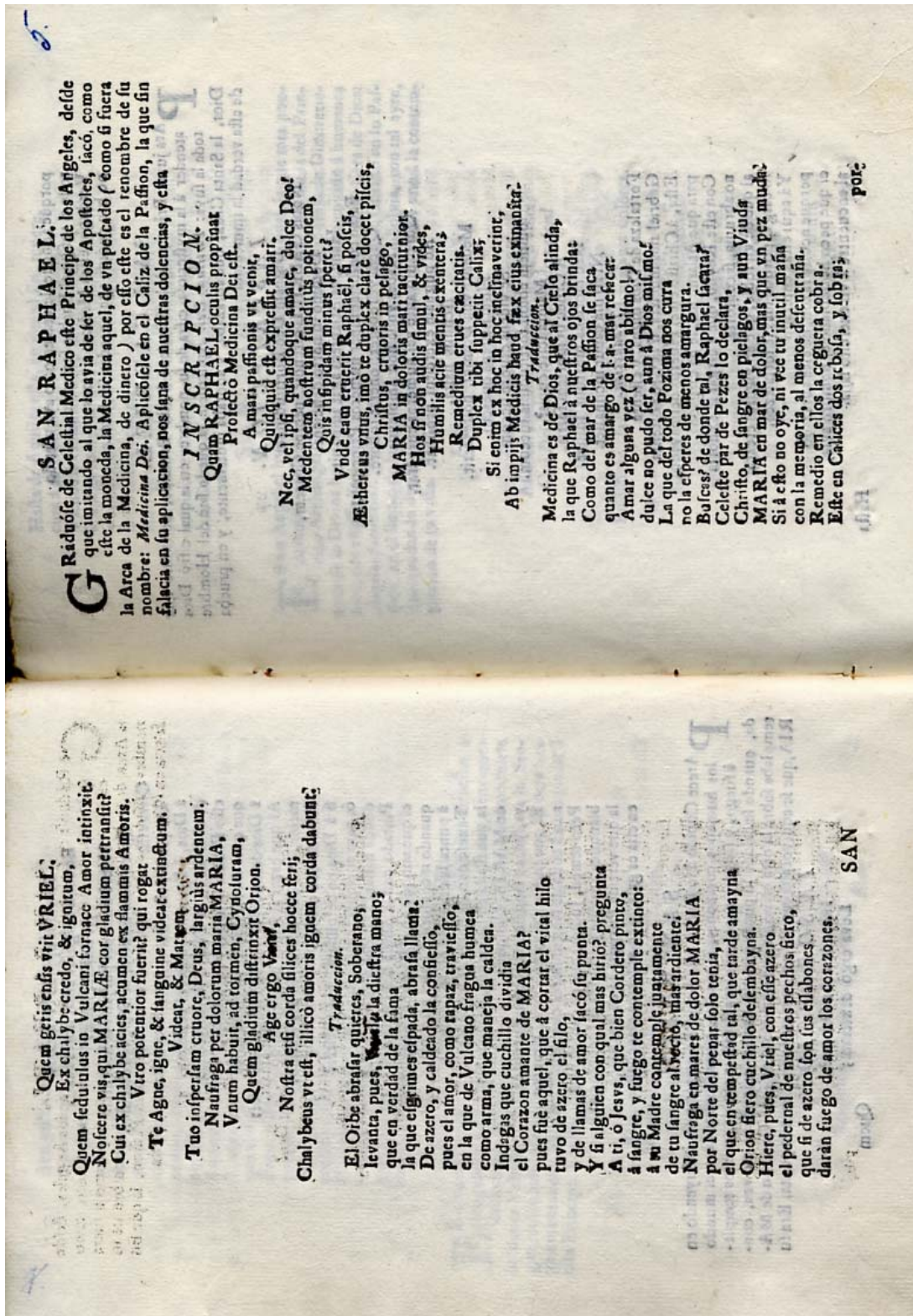
Tu que al pobre has vestido
à Dios, ~~à Dios~~, quita el vestido:
de el Obe en el Teatro impertinente
esto Fabula se haga, y represente,
que qual Autor de esta tragedia triste
à Dios desuado, el que aun los pobres viste:
Al que hazer al Amor ha pretendido
mejor, con desuadarlo, lo has vestido.
Pero de que manera
si à Dios no desnudara, nos visitara?
ò, para enriquecer menesterosos,
dónde hallara vestidos mas preciosos?
Pintado con la Ahuja nos ofensa
el que aunque no costó punta sangrienta,
quando inconfut! Tunica arrebuja,
à punta la crueldad pinó de ahuja:
Texefe con las flores de las penas
la que si allá en las manos, ò Azuzenas
de MARIA, blanca
ya, ya, en sangrientas Rosas, purpurâ:
El que en flor Nazateno vive, y muere
aun à costa de sangre flores quiere.
Pero temed, Judios; que en confidencia
blanquâ, aunque purpura la Innocencia:
la que vertida Purpura os ensancha
en ella es gala, y en volotros mancha.

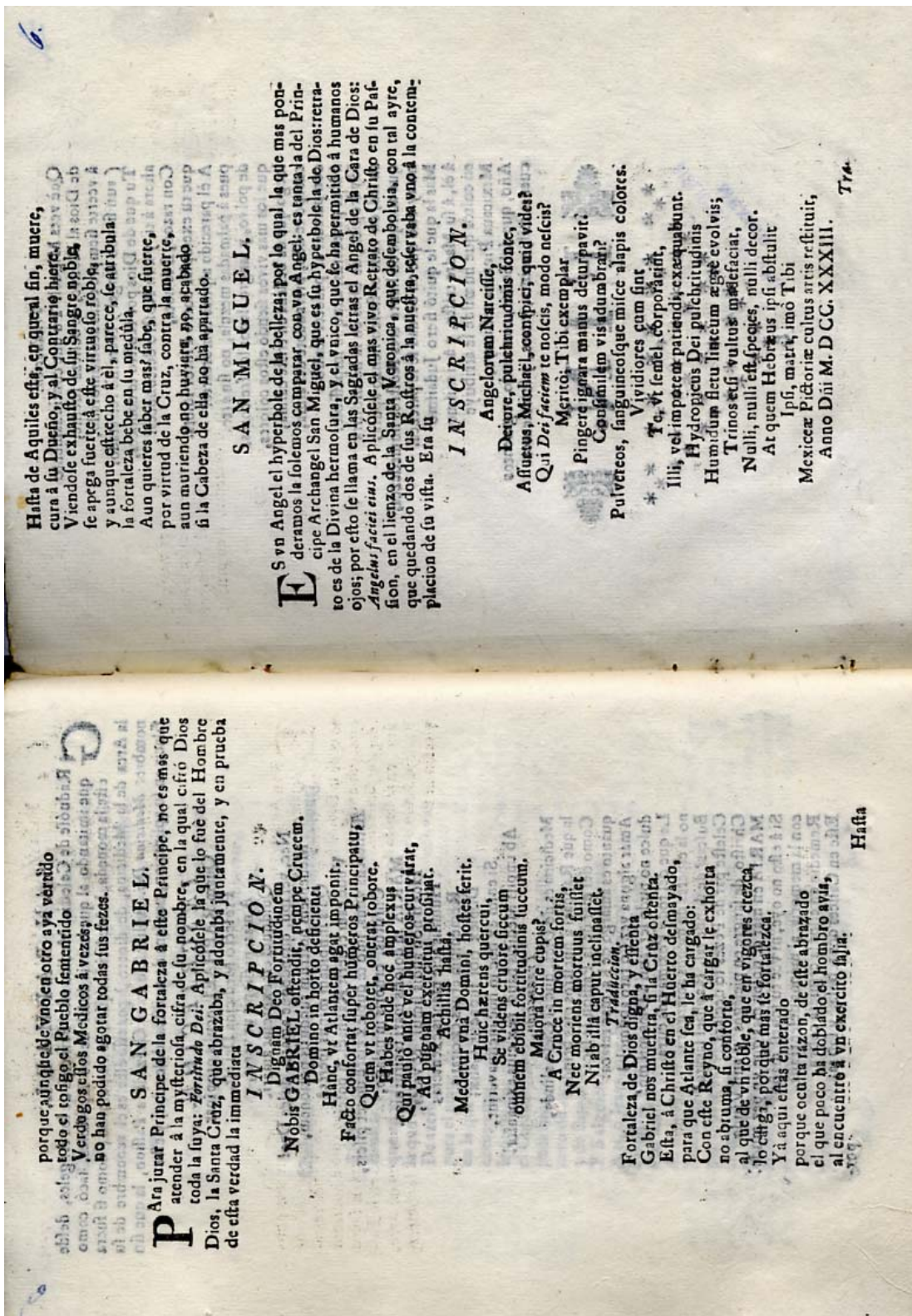
SAN VARIVADO

Prece Cupido à lo Divino este Angel Principe, pues influyendo en
los humanos corazones, incendios, quiere conquistar el mundo
à fuego, y frigate, maneja vna flameante espada, menos templa-
da, quando se caldea su punta en vvas llamas: compunida con vna, con-
templaba sobre la otra mano, la que atravesó el amante Corazon de MA-
RIA, que le equivocaba con la suya, rematado en llamas su punta. Era su

INSCRIPCION.

Incedere vis Oibem?
Leva ergò dexteram;
Quem





porque aunque de vno en otro aya verido todo el fongio el Pueblo fementido Verdgos estos Medicos á vezes no han podido egotar todas sus fezes.

SAN GABRIEL.
 Ara jurat Principe de la fortaleza á este Principe, no es mas que atender á la mysteriosa cifra de su nombre, en la qual cifró Dios toda la suya: *Fortitudo Dei*: Aplicósele la que lo fue del Hombre Dios, la Santa Cruz, que abrazaba, y adoraba juntamente, y en prueba de esta verdad la inmaciata

INSCRIPCION.
 Dignam Deo Fortitudinem
 Nobis GABRIEL offendit, nempe Crucem.
 Domino in hoito deficienti

Hanc, vt Atlantem egat imponit.
 Facto confortat super humeros Principatus
 Quem vt roboret, onerat robore.
 Qui paulo ante vel humeros curvabat,
 Ad pugnam exercitui prohibet.
 Achillis hasta.
 Medetur vna Domini, hostes ferit.
 Huic hactens quercui,
 Se videns cruore siccum
 Obvium exhibit fortitudinis luccum.

Maiora Teire cupis?
 A Cruce in mortem fortis,
 Nec moriens mortuus fuisse
 Ni ab illa caput inclinasset.

Traduccion.
 Fortaleza de Dios digna, y eslehta
 Gabriel nos muestra, si la Cruz ostenta.
 Esta, á Christo en el Huerto delmayado,
 para que Atlante sea, le ha cargado:
 Con este Reyno, que á cargar se exhorta
 no ayuma, si consorte,
 al que de vn robe, que en vigores crezca
 lo cingit, por que mas te fortaleza.
 Ya equi estas enterado
 porque oculta razon, de este abrazado
 el que poco ha doblado el hombre avia,
 al encuentro á vn exercito laja.

Hasta

Hasta de Aquiles este, en qual fin, muere, cura á su Duesño, y al Contrario huerro. Viendose exhausto de su Sangre noble, y apegó fuerte á este virtuoso robe, y aunque estrecho á el, parece, se atribula la fortaleza bebe en su medulla. Aun quieres saber mas sabe, que fuerte, por virtud de la Cruz, contra la muerte, aun muriendo no huystes, y, scabido si la Cabeza de ella, no ha apartado.

SAN MIGUEL.

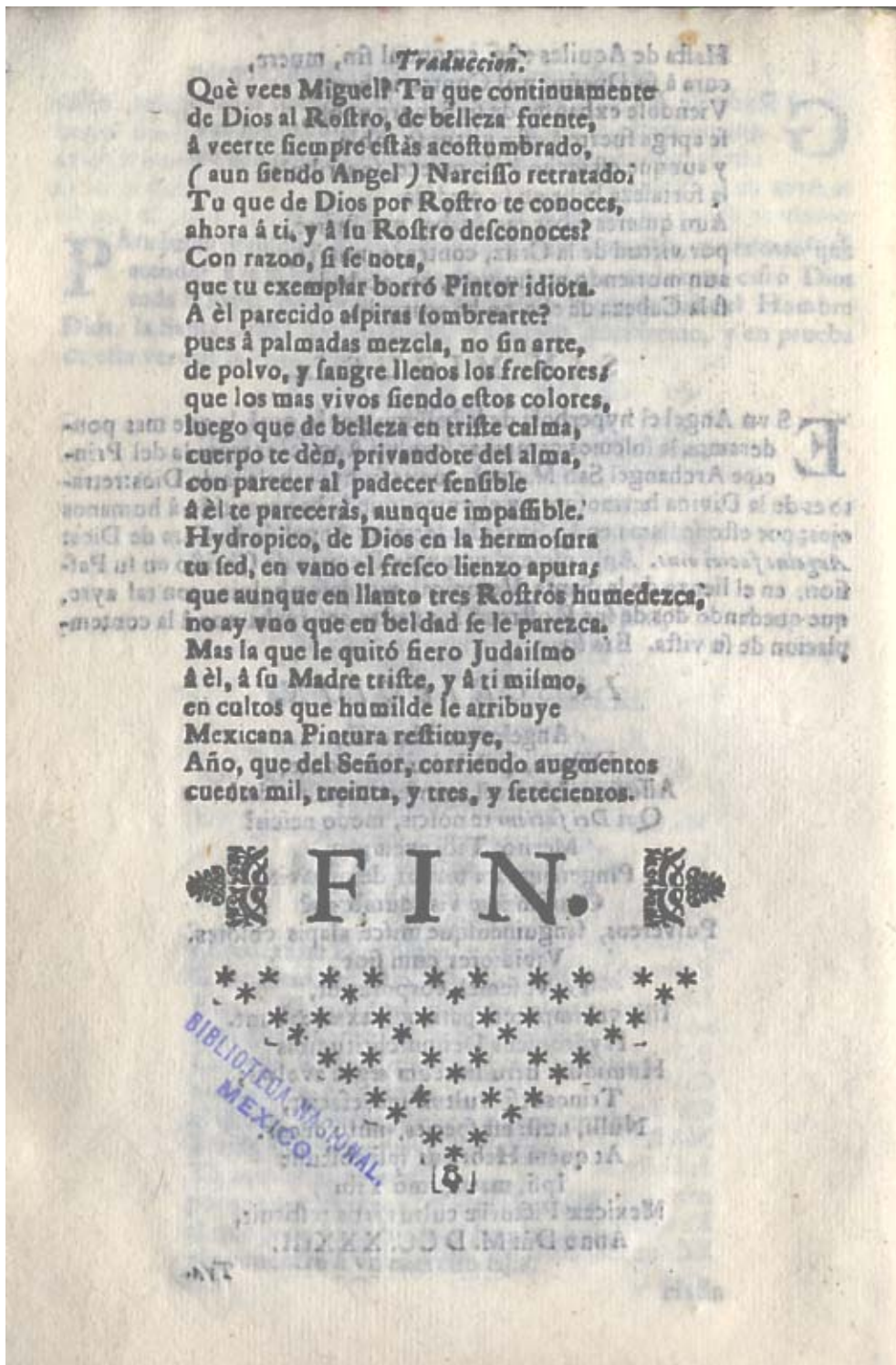
E vn Angel el hyperbole de la belleza; por lo qual, le que mas ponderamos la solenos comparar con vn Angel: es tanta la del Principe Archangel San Miguel, que es su hyperbole la de Dios: retrato es de la Divina hermolura, y el vnico, que se ha permitido á humanos ojos; por esto se llama en las Sagradas letras el Angel de la Cara de Dios: *Angelus factus eius*. Aplicósele el mas vivo Retrato de Christo en su Passion, en el lienzo de la Santa Veronica, que desembolsa, con tal ayre, que quedando dos de sus rostros á la nuestre, reservaba vno á la contemplacion de su vista. Era su

INSCRIPCION.

Angelorum Narcissus,
 Deiore, pulchritudinis fonte,
 Astuetus, Michael, conspicit, quid videret?
 Qui Dei factum te noscitis, modo nescitis?
 Merito: Tibi exemplar
 Pingere ignara manus deturpavit.
 Conspicibilem vis adumbravit?
 Pulvercos, sanguincoque muce alapis colorcs.

** * * * **
 Vividiores cum sint
 Te, vt scedel, corporasset,
 Illi, vel impotent patienti exaquabunt.
 Hydroticus Dei pulchritudinis
 Humidum fletu linteum seget evolvis;
 Trinos est vultus inofficiat,
 Nulli, nulli est spesque, nulli decor.
 At quem Hebraeus ipse abfultit
 Ipsi, matre imò Tibi
 Mexicæ Pictorie cultus artis restituit;
 Anno Dni M. D. CC. XXXIII.

174



Matrimonio de Juan Gil Patricio Morlete y María Josepha Careaga en casa de José de Ibarra, 1733.¹

[f. 24v]

Juan Gil Patricio

Morlete = con Ma

ria Josepha de Careaga = el dia

sinco se velaron

en esta dha. Sta. Ygla.

con licena. del Sr.

Dr. Mota---

Dr. Mota [Rubricado][Al margen izquierdo]

En quatro de Jullio del año del Sr. de mill setecs., y treinta, y tres a. aviendo prescedido las tres proclamas con licena. del Sr. Dr. Dn. Juan Joseph de la Mota cura mas antiguo de esta Sta., Ygla. Yo el Ldo. Dn. Manuel Joseph Nolasco de Errera estando en la Casa del Maestro Dn. Joseph de Ybarra en la calle de la Palma haviendo hecho la amonestacion conciliar de que no rresulto canonico impedimento casse por palabras de presente, que hisieron valido matrmonio a Juan Gil Patricio Morlete = con Maria Josepha de Careaga siendo testigs. que se hallaron presentes el Dr. Dn. Juan de Mercado, y el Ldo. Dn. Joseph Rodrigues de Molina-----

Dor. D. Juan Joseph de la Mota [Rubricado]

Man. Joseph Nolasco de Herera [Rubricado]

¹ AHAM, Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano, Méx., Matrimonios de españoles, rollo: 16, f. 24v.

*Escritura de venta a beneficio de la Congregación del Socorro de baldío de Manuel de Arellano en San Juan de la Penitencia.*¹

[f. 350r] "Venta de Un Sitio fho. En papl. del sello q doy fee [Al margen izquierdo]
En la Ciudad de Mexico, en Cinco de Noviembre de mill settecientos treintta y tres, ante mi el Ssno. y testigos: Dn. Josphe de Ybarra Mrô. del Artte de Pintor Mayordomo Diputado de la Hemandadde Nrâ. Sa. del Socorro, sitta en su Altar en la Iglecia del Sagrado Convto. de Religiosas de Sn. Ju. de la Penitencia: Dixo, Que por quanto dha. hermandad tiene y posseé por suio propio un sitio de tierra heriazto, detras de dho. Conventto que se Compone de quarentta y Ocho bs. de fondo, onze de frente, el qual con el Valor de doze laminas de la Saga. Passion, dexó Manuel de Arellano Mrô. de dho. Artte, para que [con - rayado-] se Vendieran y su Importte se gasttase en labrar en dho. Sitio Unos quartos y su Venta fuesse para el Azeyte de la Lampara de dha. Sta. Ymagen, dexando al Cuidado del Mayordomo que fuera, la Cobranza y administracion de todo, Segun Consta Y se percibe Por la Clausula tercera del Testamento que dho Arellano Ottorgó y devaxo de Cuia disposicion fallecio, su fha. en esta Ciudad a los treze de noviembre del año passado de mill settecientos y Veinte y dos ante Juan Diaz de Rivera ssno. RI. que Yo el Presente doy fee [f. 350v] doy fee [sic] haver visto leido y de conocer a el Ottorgante, a quien se lo devolvi, habiendo Ocurrido a los Veinte y tres de Octubre proximo passado ante el Coronel Dn. Fran. Antto. Sanchez de Tagle Caballero del Orden de Santiago. Rexidor y Alcalde Ordi. de estta Ciudad, y Oficio de Fran. Dionisyo Rodrigz. Ssno. RI. y Pubo. con escripto Pidiendo se le diesse testimonio de dha. Clausula, con Cabeza y Otorgamiento de dho. testamento para que le sirviesse de Titulo de dho. sitio, y poder disponer de el, por tener Vendida Ya dichas Laminas, y asegurada la Rentta de dho. azeyte y haverse quedado el dho. sitio sin haverse Podido Labrar, Y tratar de Venderlo y hecho la diligencia, Se Ofrecieron á Comprarlo. Dn. Manuel de la Trinidad y Zarate y Dña. Josepha Nicolassa su lexma. Muxer Vezinos de esta Ciudad, Ofreciendo por dho. sitio la Cantidad de treinta ps. que estaban promptos a exivir otorgandoselos por parte de dha. hermad.

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 350r-351v. El documento fue referido por Mina Ramírez Montes. Catálogo de documentos de arte 15. Archivo de Notarías de la Ciudad de México, México: UNAM / IIE, 1990, p. 34; así como por Rosa María Uribe. "Aproximación al estudio de los pintores Arellano", en Cecilia Gutiérrez Arriola y María Consuelo Maquívar. (Coords.) *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: IIE / UNAM, 2004, pp. 229.

excriptura de Venta en toda forma, que Visto por dho. Dn. Joseph de Ybarra, como tal Mayordomo diputado y con beneplacito de todos los que Componen la Meza de dha. hermandad, por quienes presta Voz y Causion en devida forma, Y como tal, Otorga que Vende en Venta Real de oy para Siempre Y con efecto y Para los dhos. Dn. Manl. de la Trinidad y Zarate y Dña. Josepha Nicolassa su muger, para los susodhos. y quien su drô. representare en qualquiera manera, el referido sitio con todo lo que le toca y pertenece, de fecho y de drô., y segun y como lo tubo y possejó el dho. Manl. de Arellano devaxo de los linderos que lo Ciñen y Comprehenden, en el dho. precio de treinta ps. que Ya tiene Recibidos, y de que a mayor abundamiento y en nombre de dha. hermd. se da por entregado a su Voluntad, sobre que Renuncia la exepcn. de pecunia leyes del no entrego su prueba Y demas del Casso y declara que dha. Cantidad es el Justo precio Y valor de dho. sitio y que no Vale mas, y Casso que mas Valga, de su demasia Y mas Valor haze gracia y Donacion a dhos. Compradores pura, mera, perfecta e irrevocable, que el derecho llama Inter vivos, Valedera para siempre, con las Insinua [f. 351r] ciones y Renunciaciones de Leyes ness. y las fechas en Cortes de Alcala de Henares que hablan en Razon de las cosas que se Compran O Venden por mas o menos de la mitad de su Justo precio y valor, y el Remedio de los quatro años en ellas declarados para poder pedir Resision [sic] del Contracto Y Restitucion al Justo precio, declarando assi mismo que dho. sitio se halla libre de Censo hypoteca u Otra enagenacion especial ni general, que por tal se lo asegura y por Constarle asi a los Compradores, y ser tan Corto el Valor de dho. sitio se Omitio el Sacar testimonio de Cabildo: Y se desistte y apartta y a la parte de dha. hermandad del drô. accion, propiedad Y señorío que dho. sitio ha tenido y lo Cede Renuncia Y transfiere en dhos. Compradores, a quienes lo tiene entregado, con el testimonio de dha. Clausula Y un tanto de esta escriptura para que les sirvan de titulos y dispongan de dho. sitio a su Voluntad, dandoles poder para que Judicial, O extrajudicialmente tomen possession, y en el Interin se Constituye por su Inquilino, para le acudir con ella Cada que se le Pida, Y como Real Vendedor obliga los bienes y rentas de dha. hermandad a la [ecu]sion Seguridad Y saneamiento de estta Venta, en tal manera que le sera siertta y Segura en todo tiempo y no Saldrá tercero de mexor drô. y si les saliere o pleito se les pusiere luego que sea requerido tomara la Voz y defensa por dha. hermandad y lo seguira hasta poner en quietta y pacifica possession a dhos. Compradores Y si sanearselo no pudiere les Volvera los dhos. treinta ps., con mas las costas daños perjuicios Y menoscabos que se les huvieren seguido Y recrecido, diferido su monto en su

Juramento Simple sin Obra prueba de que les Reelevan= Dio Poder a los Juezes y Justicias de su Magestad de qualesquier partte que sean en especial a los de sta Ciudad Cortte y Real Auda. de ella con Renunciacion del Suio Domicilio Y Vezindad leyes Convenerit las demas de su favor Y defensa con la General del drô. para que le Compelan Y apremien como por Sentencia Pasada en cosa Jugada- Y presenttes [f. 351v] los dhos. Dn. Manuel de la Trinidad y Zarate y Doña Josepha Nicolassa Su muger, Ottorgan que aceptan esta estta [sic] escriptura de Venta fecha a su favor, y Reciven Comprado el dho. sitio dandose de el y sus titulos por entregados a su Voluntad Sobre que Renuncian las leyes de este casso de que doy fee y de Conocer a dhos. Compradores; E cuio testimonio asi lo otorgaron Y lo firmó dho. Ybarra, y por los dhos. que dixeron no saber escribir, Uno de los testigos que lo fueron Joseph Flores Dn. Pedro Cepeda y Antto. de Marchena Vesinos de esta Ciudad=

[Rubricado] Joseph de Ibarra

Por to. Antto. Marchena

Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

Noticia de la Gazeta sobre la declaración oficial del milagro del Cristo de los Desagravios, abril de 1734.¹

El 16. hizo publico vn Notario en el Pulpito de la Capilla del Señor San Joseph, sita en el Convento Grande de N. P. San Francisco, vn Auto del Señor Provisor y Vicario General de este Arzobispado, fecho en el día doze de este mismo mes, por el qual, arreglado al Concilio, pareceres de Hombres doctos, y pios, despues del Examen de Testigos, declaró aver sido MILAGROSO el sudor de la Imagen de Talla de Christo Crucificado, que se venera en su Altar de la sobredicha Capilla; y quando esto acaeció se hallaba en vn Salón de la Casa del Señor Conde del Valle de Orizaba, y á el mismo tiempo ordena, no se saque del Nicho, y Vidrios, que le guarnecen, y que alli se reserve con toda veneración el LIENZO, conque le enjugaron aquella memorable noche, que fue la del día siete de Noviembre de mil setecientos treinta y uno, como se dixo pag. 362, vol. I. A esta celebridad se le cantó en Altar Missa, y *Te Deum*, y luego se repicó generalmente; y á estos costos, y aplausos ha concurrido la devocion, y liberalidad del mismo Señor Conde, y de la Señora Condesa, quienes no omiten gasto conducente á estos cultos.

¹ *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, introducción y edición de Francisco González de Cossío, 3 vols., México, SEP, 1949-1950, vol. 2, p. 171., núm. 77, abril de 1734.

*Obligación de pago firmada por Joseph de Ibarra y cancelación de deuda.*¹

[f. 94v] "Obligon. de 750 p. fho. en papel del sello Segdo, doy fee. [Al margen izquierdo] En la Ciudad de Mexico a diez y ocho de Abril de Settecientos y treinta y Cinco Años Dn. Joseph de Ybarra Mrô. Pintor y Vezino de esta Ciudad que doy fee conosco Ottorga que debe y se obliga de dar y Pagar á Da. Catha [f. 95r] rina Paes de [Carmona -rayado-] La Cadena de esta misma Vesindad, Setecientos y Cinquenta ps. de Oro comun en reales, los mismos que por hazerle bien y buena le Presto á principio de Henero de este año la fha. [sic] y porque no esta presente dha. Cantidad, Confiessa la deuda y se dá por entregado de ella a su Voluntad sobre que renuncia la exepcion del Dolo, non numerata pecunia Prueba del recivo y el Poder dezir ó alegar cosa en contrario Y la paga sera (a la dha. Da. Catharina o quien su derecho representare) dentro del Plazo de quatro años, contados desde dho. dia Primero de hen. de este año; que hara bien y llanamente sin Pleito alguno y si lo huviere con las costas y Salarios de su Cobranza, a razon de dos ps. de Oro de minas que gane en cada un dia la Persona que á ella fuere de los que se ocupare en idas estadas y bueltas hasta la Real y efectiva paga porque se le pueda executar como por la Suerte principal, diferida su liquidacion en el Juramto. simple de la Parte acreedora y cobrador sin otra prueba de que los reeleve: [sic] A cuio Cumplimto. se obliga con su Persona y bienes. Y Dio Poderio a las Justicias de su Magd. de qualqr. parte, Especialmte. de esta Ciudad, Corte y Real Auda. que en ella recide, con la submision y Renunciacion de leyes nessesarias, para que no siendo a su favor le compelan como por sentencia passada en cosa Juzgada: Y asi lo Otorgó Y firmó siendo testigos Dn. Pedro de Sepeda. Joseph Flores y Antt. Marchena Vezinos de Mexico.

[Rubricado] Joseph de Ibarra

Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

[En Conformidad de Rvos. dados por Da. Catha. Paes de la Cadena y formados de D. Franco. de Zevallos Junta qda. esta Escripra. Pagada de los 750 ps. y Chancelada deja y ¿Grieenndo?. 7 p. q Contega ¿se esta lasa? Mexco. y Sepe. 30 de 1738 Muñoz. -Al margen izquierdo-]

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2591, fs. 94v-95r.

*Noticia del estreno del Salón General de actos del Colegio de San Ildefonso, con las pinturas de Ibarra, el 22 de marzo de 1740.*¹

...Los días 19. y 22. se estrenó perfectamente concluido el sumptuoso, sublime, elevado lienzo principal del celebre Real Colegio de San Ildefonso, que mira al Aquilon, y está tan diestramente trazado, que abrazando en su medio la alta, eminente Portada, Escudo de Armas Reales, Balcon é Imagen de su Titular, corre iguales distancias por uno, y otro lado; en el diestro está la Capilla, y en el siniestro el General: cada pieza de quarenta varas, y cubierta de cinco bobedas, que encima tienen dilatados, grandes Salones, parte de la vivienda de los Colegiales.

La Capilla (con todos sus atavios de Retablos, Ornamentos, asientos, y demás) se dedicó el 19. y el General de los Actos (cuyos asientos altos, y bajos son de preciosas maderas; su Cathedra la mejor, que oy se conoce y su adorno, iguales, proporcionados lienzos de Retratos de algunos de los innumerables, que de este Colegio han salido para ocupar las primeras Dignidades en lo Ecclesiastico, y Secular) se estrenó el 22. con Acto de todo el día dedicado á nuestro Exmo. Sr. Arzobispo Virrey, quien, para mayor lucimiento de esta función assistió, y replicó, mostrando especial complacencia al ver finalizada en el tiempo de su gobierno parte de este insigne edificio, que con toda eficacia continúa la actividad de su actual Rector, que le comenzó, R. P. Mró. Christobal de Escobar y Llamas, Cathedratico que fue de Theologia en el Colegio de San Pedro y San Pablo...

¹ *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, introducción y edición de Francisco González de Cossío, 3 vols., México, SEP, 1949-1950, vol. 3, p. 228-229, *Mercurio de México*, núm. 148, marzo de 1740, 1741 y 1742.

*Ibarra es testigo en la venta de una casa de Pedro de Arrieta
por su viuda Melchora de Robles para pagar una deuda.¹*

[f. s/n r] "Venta de Casas f[ec]ha. Para el comprador con dia despues de su otorgam[ien]to. en papel del sello Seg[un]do. y de testimonio de ellas de Alcabala Doy fee. [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mex[ico]. en quatro de Maio de mill set[e]z[ientos]. y quarenta años ante mi el es[criba]no. y t[esti]gos. D[oñ]a. Melchora de Robles Vezina de ella Viuda de D[o]n. Pedro de Arrieta M[aestr]rô. de Arquitectura vezino q[ue] fue de esta corte su Alvazea tenedora de bienes unica y universal heredera que por tal le Ynstituio y nombro en virtud de el Poder para testar que hizo otorgo y vajo de cuia disposicion fallasio su fecha en esta d[ic]ha. ciudad a los treze de Diz[iembre]. de el año pasado de mill setez[iento]s. treinta y ocho y por ante Phelipe Muñoz de Castro es[criba]no. real que Yo el Ynfra escripto doy fee haver visto Leydo y Debuelto a d[ic]ha. D[oñ]a. Melchora de Robles quien Dixo q[ue] por quanto entre otros quedaron por vienes de d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta su Marido unas casas Altas prinicipales con dos Accesorias [f. s/n v] las quales son en esta d[ic]ha. ciudad en la Calle q[ue] viene de la Cruz que nombran de el factor para el Puente que llaman de la Misericordia á mano Yzquierda y en la quadra q[ue] haze esquina y da buelta para la Yglecia de el comv[en]to. de la Concepcion las quales Lindan por una parte con casas de Antonio de Pedraza y por la otra con las q[ue] fueron de Mig[ue]l. Casado cuias casas desuso deslindadas las hubo y compro d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta de D[o]n. J[ose]ph. de [Villa] Alta Enriquez familiar y notario de [Secruestos] que fue del tribunal de la S[an]ta. Ynquisicion de esta nueva españa [sic] vezino de esta corte por escriptura su fecha en ella a los treze de Maio de el año pasado de mill setez[iento]s. diez y seis por ante J[ose]ph. de Anaya y Bonillo es[criba]no. real y antes lo fueron de D[oñ]a. Juana de Acevedo y Godoy viuda de el D[oc]tor. D[o]n. J[ose]ph. de Vega y [R]io Abogado que fue de esta real Auda. y que se le adjudicaron por su Dote y arras en los vienes que quedaron de d[ic]ho. Doctor a quien se le remataron por los de Juan Alaveres Nuñez y D[oñ]a. Felisiana Navarro su muger y el susod[ic]ho. las [l]abro en solar q[ue] compro a los herederos del Lizdo. Juan de Fuentes Abogado q[ue] fue de esta d[ic]ha. real Auda. y

¹ AGNot., Notario Antonio Basilio de Anselmo y Salinas, Notaría No. 643, vol. 4423, fs s/n. Este documento es mencionado por María Concepción Amerlinck. "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en *Boletín de Monumentos Históricos del INAH*, México: INAH, 1981, Núm. 6, p. 29.

antes lo fue de de el B[achille]r. Tomas de Belasco Presv[ite]ro. y Baltasar de [Mauleon] como se persive de los titulos de d[ic]has. casas entre los quales a foxas ochenta y seis de ellos se halla una tasacion fecha por Antonio Megia y Nicolas Sanches M[aest]rôs. de Arquitectura a pedim[en]to. de d[ic]ho. D[o]n. J[ose]ph. de Villa Alta Enrriquez en la q[ue] habiendo apreciado d[ic]has. casas y medido su Area q[ue] es el Citio en q[ue] estan fabricadas hallaron ser este de diez y seis varas y media de frente de Norte á Sur y de fondo de oriente a Poniente treinta y dos varas y media su Data de d[ic]ha. tasacion a los treze de octubre de el año de mil seiscientos noventa y ocho a la qual y a d[ic]hos. titulos me remito; Y por q[ue] d[ic]ha. D[o]ña. Melchora de Robles tiene ajustado el vender las d[ic]has. casas a D[o]n. Matheo de los Rios Vez. y del Comercio de esta corte en el precio y en la forma q[ue] avajo se hara mencion para poderlo executar con la solemnidad y formalidad necesaria saco testim[onio]. que se le dio por Gabriel de Mendieta [f. s/n r] Gabriel de Mendieta y Revollo Escr[bano]. maior del Cavildo Justicia [rexi ientto] de esta Muy N. C. Doy la que habiendo bisto y buscado los libros de los censos nuevamte. formados desde el Año de mil seiscientos Noventa y dos que paran en el oficio de do. Cavdo. donde se registran y Abona razon a los que se Ymponen sobre Cassas y hazdas. hasta oy Y fallo [sic] y parese por ellos averse registrado que se aya Ympuesto p[or]. razon de los poseedores que se exprêsan, sobre unas cassas con lo que le pertenesce que son en esta Ciud[ad]., en la calle que Va del com[ven]to. de S[an]to. Dom[ing]o. al de N[uest]râ. Señora de la Consep[ci]on. y confrontan con el de S[a]n. Lorenzo linda por una parte con Cassas de Antonio Pedroza y por la otra con las que fueron de Miguel Casao, que las que las referidas quedaron por Vienes de Pedro de Arrieta Maestro q[ue] fue de Arquitectura que las huvo y compro de D[o]n. Joseph Villaalta [sic] Enrriquez que las huvo y compro de D[o]ña. Juana de Asevedo, y Godoy Viuda de el Dr. Josseph de Vegas y Rio avogado que fue de esta Re. Audia. que se le adjudicaron p[or]. su dote arras en los Bienes que quedaron de d[ic]ho. D[octo]r., a quien se le remataron, por los de Juan Alvares Nuñes y D[o]ña. Felisiana Navarro su muger. Y el susod[ic]ho. las labro en solar que compro a los herederos del Ldo. Ju. de Fuentes Avogdo. que fue de la R. Auda. y antes fue del B[achille]r. Thomas Velasco Presv[ite]ro. y Balthasar de Maulon; el senzo y hipoteca siguiente-----

En la Ciud[ad]. de Mex[i]co. â Diez y ocho Dias del mes de Henero de mil setessientos [...] y cinco a[ños].: Por parte de la capellania de Misas q[ue] mando fundar Pedro, Ârostegui se registro una escripa. de censo contra D[o]ña. Juana de Arevalo y Godoy

Viuda del D[octo]r. D[o]n. Joseph de Vega y Vio [sic], Avogado que fue de esta RI. Auda. de sien p[eso]s. de oro comun de senso y tributo redimible en cada un año, por Dos mil p[eso]s. del d[ic]ho. oro de principal que Ympuso y Cargo sobre todos sus Vienes avidos y por aver y expesial y señaladamte, sobre Unas Cassas principales con sus âsesorias á la linde, que son en esta ciud[ad]. en la calle que va del comb[en]to. de S[an]to. Dom[ingo]. a el de N[uest]ra. S[e]ño[r]â. de la Consep[ci]on. Y confrontan con el de S[a]n. Lorenzo. Linda p[or]. una parte con cassas de Antonio de Pedroza y por la otra casas que fueron de Miguel Casao las quales se le aplicaron a la susod[ic]ha., por su dote y arras en los vienes que dejo el d[ic]ho. D[octo]r. D[o]n. Joseph de la Vega y Vio [sic], y se ôbligo a guardar y cumplir el thenor y condisiones de la d[ic]ha. escripa. su f[ec]ha. en esta Ciudad a Dies y Siete este [f. s/n v] Libro 8 p. 166 [Al margen izquierdo] Presente mes y año, ante Juan Dias de Rivera S[criba]no. Re[a]l. y Publico= Gabriel de Mendieta Revollo-----

En la Ciud[ad]. de Mexico a siete de Henero de mil setesientos treinta y nueve a. por parte de D[o]n. Matheo de los Rios se registro una escripa. contra Pedro de Arrieta Maestro de Arquitectura en que se obligo a pagarle quatro sientos ocho p[eso]s. quatro tomines y medio por otros tanttos que por hazerle bien le prestto su p-aga en esta Manera dosientos p[eso]s. y dos tomines el dia nuebe de febrero del año proximo Venidero de mil setesientos treinta y Nueve Y los otros dosientos quatro p[eso]s. dos tomines y medio el dia nueve de junio de d[ic]ho. año proximo futuro para cuia Seguridad hipoteca Una casa alta principal con dos asesorias en [e]sta ciud[ad]., en la Cuadra que comienza con la Capilla de N[uest]râ. S[e]ño[r]â. de los Dolores y haze esquina y confroonta [sic] con la Yglecia de S[a]n. Lorenzo las quales lindan por el Sur, Norte y Poniente con Cassas del Padre D[o]n. Santiago de la Sierra para no las Vender ni enagenar âsta que este pagada d[ic]ha. Cantid[ad]. pena que sea nulla su f[ec]ha. de d[ic]ha. escriptura en esta Ciud[ad]. â Nueve de Diz[iemb]re. del año proximo passado de setesientos treinta y ocho ante Antonio Basilio de Anzelmo y Salinas escribano real= Gabriel de Mendieta Revollo-----

Y No fallo ni parese por los d[ic]hos. Libros a que me refiero averse registrado que se aya Ympuesto otro ningun censo que actualm[en]te. este p[or]. redimir por razon de los poseedores [sic] que Van Expresados sobre d[ic]has. cassas. Y para que conste Depedimento de la parte; Que Declar estar Ympuesttos y Cargados â senso redimible sobre ellas Dosientos pesos de principal, a favor del B[achille]r. D[o]n. Miguel Covian, Presvitero, Doy el presente en Mexico â sinco de Abril de mill setesienttos quareta años. [Rubricado] Gabriel de Mendieta Revollo".

[Sigue un documento que trata sobre la notificación a Santiago de la Sierra, sobre la venta de la casa cuya dueña era Melchora de Robles]

[f. s/n v] "Otra a el B[achille]r. D[o]n. Joseph de Collado Presv[itero]. = [Al margen izquierdo]

En la ciudad de Mex[ico]. d[ic]ho. día mes y a. Yo el es[criba]no. presente el B[achille]r. D[o]n. J[oseph] Buena Ventura de el Collado Presvitero Domisiliario de este Arzovdo. y como Capellan Propietario que me expreso ser de la Capellania de Mizas que mando fundar Pedro de Arostegui Con la Dote de Dos mill p[eso]s. de prinsipal Ympuestos a censo redimible sobre las casas que se contienen en el testimonio de Cavilao [sic] de la foxa antesedente y que quedaron por Vienes de D[o]n. Pedro de Arrieta M[ae]strô. de Arquitectura Vezino q[ue] fue de esta C[iuda]d. ya Defunto con cuio testimnio cite a d[ic]ho. . B[achille]r. y le hize saver la venta que de d[ic]has. casas se pretende hazer por D[omi]ña. Melchora de Robles V[i]uda de d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta y como su Alvacea tenedora de Vienes hunica y Universal heredera a favor y para D[o]n. Matheo de Rios vez. y del comercio de esta Corte en precio de tres mill y dos cientos p[eso]s. los dos mill de ellos que ha de reconocer y se quedan sobre d[ic]has. casas en favor de d[ic]ha. capellania los doscientos que tambien estan colocados en ellas como pertenesientes a el P[adre]. D[o]n. Santiago de la Zierra Presv[itero]. Morador de la casa de el Oratorio del S[añ]o[r]. S[an]. Phelipe Neri de esta Ciudad y los un mill restantes de Contado para que si la quisiere por el tanto la tome y de no pre[cisar] su consentimto para d[ic]ha. venta en cuia Ynteligencia puesto Dixo al B[achille]r. que en virtud de el D[e]r[ech]ô. q[ue] le asiste se da por citado y la con [?] ente con tal de q[ue] se le paguen los reditos q[ue] se le devieren y de q[ue] el comprador le otorgue reconocim[en]to. para la paga de los demas q[ue] corrieren desde el dia de la venta en adelante y esto respondio de q[ue] doy fee y de conoserle y lo firmo tes[ti]go. F[r]an[cis]co. Garcia Vez. de [esta]

[Rubricado] B[achille]r. Joseph -rayado- Buenabentta. de el Collado, y Cabrera

Ante my

Antt. Bas., de Ansmo. y Salinas s[criba]no Re[al].

[f. s/n r] Rebollo es[criba]no. Maior de el Cavildo Justicia y Regim[ien]to. de esta Nov[ilisi]ma. Ciud[ad]. su Data en ella a los cinco de Abril proximo pasado para en su Virtud hazer Constatar los gravamenes que sobre si reportan d[ic]has. casas y se citen los Ynteressados en ellos para acerles Saver d[ic]ha. venta precio y circunstancias de ella y segun el se halla estar Ympuestos a censo redimible el prinsipal de dos mill p[eso]s. sobre d[ic]has. casas en favor de la capellania de Mizas que mando fundar Pedro de Arostegui y de que oy es capellan Propietario el B[achille]r. D[o]n. J[ose]ph. Buena Ventura de el Collado Presvro. Selador de la S[an]ta. Yglecia Cathedral de esta Corte, otros doscientos p[eso]s. tambien Ympuestos a censo redimible que es la misma Cantidad en q[ue] se le vendio el solar ó sitio en que se fabricaron d[ic]has. casas por el citado Juan Alvares Nuñez comprador de el y su causante el B[achille]r. Juan de Fuentes Presvitero segun consta de la escritura, su fecha en esta Ciudad a los diez y nueve de Julio de mill seiscientos quarenta y nueve años por ante Juan de Monzon es[criba]no. real de cuios doscientos p[eso]s. es Dueño e Ynteresado el P[adre]. D[o]n Santiago de la Sierra Presvitero Morador de la casa del Oratorio de S[a]n. Phelipe Neri de esta Ciudad a quien y a d[ic]ho. B[achille]r. D[o]n. J[ose]ph. del Coiado [sic] Yo el es[criba]no. cite para el efecto de esta venta la que tienen Consentida como consta de sus respuestas q[ue] se hallan asentadas a continuacion de d[ic]ho. testimonio donde tambien se persive estar registrada la Ypoteca q[ue] de d[ic]has. casas le hizo d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta a d[ic]ho. D[o]n. Matheo de los Rios para el seguro de quatrocientos ocho p[eso]s. quatro tom[ine]s. y medio de que le hera Deudor por escritura ante mi otorgada a los nueve de Diz[iembre]. de el año apasado de Setez[iento]s. treinta y ocho y no consta ni pareze poor d[ic]ho. Testim[onio]. que d[ic]has. casas esten afctas ni gravadas a otro ningun censo ni Ypoteca esprial ni Gral. tasito ni exprezo mas q[ue] los q[ue] van referidos y asi lo confieza y ddeclara d[ic]ha. D[o]ña. Melchora quien me ha exhivido d[ic]ho. Testim[onio]. [f. s/n v] para que con d[ic]has. citaciones a su continuacio hechas lo ponga todo en este registro y los saque Yncerto al principio de las copias que diere de esta escritura y ella mediante d[ic]ha. D[o]ña. Melchora de Robles por si y en nombre de sus herederos y subcesores y como tal Alvacea tenedora de Vienes Unica y Universal heredera de d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta su Marido y en la mexor Via y forma q[ue] por d[e]r[ech]ô. lugar aya sus herederos y subcesores y quien mas su causa y d[e]r[ech]ô. represente en qualquiera manera las d[ic]has. casas altas prinsipales con sus dos Accesorias y devajo de los Linderos exprezados q[ue] la síenen [sic] y comprehenden con todo lo demas que

les toca y perteneze de fecho y de D[e]r[ech]o. sus entradas, Salidas, Usos, Constumbres [sic], D[e]r[ech]ôs. y servidumbres sin recervacion de cosa alguna sino segun y como las ha tenido y poseido tubieron y poseieron la Otorgte. d[ic]ho. su Marido y demas sus Causantes y se la vende en precio y quantia de tres mill y doscientos p[eso]s. los dos mill y doscientos de ellos q[ue] estan se quedan y ha de reconocer Ympuestos a Censo redimible en favor de la Citada Capellania y del expresado P[adre]. D[o]n. Santiago de la Sierra a quien y a d[ic]ho. Capellan les ha de pagar desde oy dia de la fecha en adelante los reditos correspondientes a d[ic]hos. sus prinsipales a razon de un cinco por ciento y otorgarles reconosim[ien]to. en forma; Y los un mill restantes que d[ic]ho. Comprador .ha exhivido en rrs. efectibos y de Contado á d[ic]ha. D[o]ña. Melchora quien de d[ic]ha. Cantidad se da por Contenta y entregada a su Voluntad sobre que renuncia la ecepcion [sic] de la nom numerata pecunia Leies de el no entrego prueba de el recivo y las demas del caso como en ellas se contiene Y la susod[ic]ha. delcara que los exprezados tres mill doscientos p[eso]s. que componen d[ic]has. tres partidas de los censos y contado son el Justo valor y precio de d[ic]has. Casas que no valen mas y Caso que lo valgan de la demasia y mas valor en poca o mucha cantidad que sea, haze gracia y donacion a d[ic]ho. comprador [f. s/n r] pura mera perfecta e Yrrelocable que el D[e]r[ech]ô. llama Contrato fecho Ynter vibos Valedero para Sienpre con las Ysignaciones y renunciaciones de Leyes necesarias y que en este caso tratan y las fehcas en cortes de Alcalá de Henares q[ue] ablan sobre las cosas q[ue] se compran ó benden por mas ó menos de la mitad de su Justo Valor y precio y el remedio de los quatro años en ellas declarados que tenia de termino para poder pedir rescion [sic] de el contrato y reduccion de el á su Justo Valor y precio; lo qual mediante se desiste y aparta y a sus herederos y subseores de los D[e]r[ech]os. de accion propiedad Dominio Señorío y otros qualesquiera que a d[ic]has. casas tenian y los sede renuncia y transfiere en d[ic]ho. D[o]n. Matheo de los Rios y en los suos para que dispongan de ellas a su Voluntad como de cosa sua avida y adquirirda con Justo y directo Dominio de Compra y Venta como esta lo es y en señal de tradicion Verdadera le tiene entregados los d[ic]hos. sus titulos en noventa y quatro fox[a]s. Utiles para que en su Virtud y de un tanto de la presente tome y aprehenda [sic] p[ro]cedion [sic] de d[ic]has. casas y lo que les perteneze Judicial o extrajudicialmte. que en el Ynterin se constituie por su Ynquilina tenedora y precarea p[ro]cedora [sic] para acudirle con ella cada que se le pida; Y como real vendedora se obliga á la evicion [sic] seguro y sanexmto. [sic] de esta Venta en tal manera q[ue] a d[ic]has. casas ni a cosa ni parte alguna de lo q[ue]

les toca no les saldra tercero de mexor D[e]r[ech]ô. ni se le pondra pleito ni contradicion [sic], y si le saliere o se le pusiere luego q[ue] le conste y sea requerida tomara la voz y defensa de el tal pleito aunq[ue] sea despues de contextada [sic] la demanda y fecha publicacion de testigos y lo seguira y fenesera por todas Ynstancias y sentencias hasta dexar a d[ic]ho. D[o]n. Matheo en pasifica pocezion de d[ic]has. casas, y si asi no lo hiziere y sanearselo no pudiere le dara y bolvera d[ic]hos. un mill p[eso]s. que en rrs. de contado le ha exhivido como parte de el precio de esta venta con mas las cantidades de d[ic]hos. censos si los hubiere redimido y el Ymporte de los redificios mexoras y reparos que en ellas hubiere hecho utiles y necesarias costas Danos [sic] Ynterezes y menoscabos que se le huvieren seguido y recresido cuio monto de todo lo referido Difiere la otorgante en el Juramto. in litem de d[ic]ho. D[o]n. Matheo y quien por el sea parte Lexitima son otra prueba de q[ue] les releva; Y a la obcer [f. s/n v] vancia firmeza y cumplimto. de esta escritura obliga d[ic]ha. D[oa]ña. Melchora sus vienes los de d[ic]ho. Alvazeasgo y herencia presentes y futuros y los somete al fuero y Jurisdic[i]o[n]. de los Juezes y Justicias de su Mag[esta]d. de qualesquier partes en espezial a los de esta ciudad su Corte y real audiencia renuncia el suio proprio [sic] Domisilio Vezind. Ley si convenexit las demas de su favor y defenza con la G[ene]ral. del d[e]r[ech]o. y asi mismo las Leyes de el emperador Justiniano el auxilio del Veleiano Senatus Consultus toro Madrid y partida y demas de el favor de las Mugeres de cuios efectos le apersevi [sic] Yo el es[criba]no. de q[ue] doy fe y como entendida de ellas las renuncia para no aprovecharse de su remedio en manera alguna para q[ue] a todo lo q[ue] d[ic]ho. es les compelan y apremien como por sentencia pasada en authoridad de cos Jusgada; y es Declaracion q[ue] en quanto a la real Alcavala correspondiente a los d[ic]hos. un mill p[eso]s. de el contado de el precio de esta venta es á cargo y de quenta de d[ic]ha. D[oa]ña. Melchora el pagarla y satisfaserla y por lo q[ue] mira a los demas costos de esta escritura los han de reportar por mitad la susod[ic]ha. y el referido D[o]n. Matheo de los Rios quien estando presente haviendo oydo y entendido el tenor y forma de esta escritura fecha a su favor otorga que la acepta segun y como en ella se contiene y de las casa que en su virtud se le han vendido y de sus titulos se da por contento y entregado a su voluntad sobre que renuncia las Leies del no entrego su prueba y demas del caso como en ellas se contiene y se obliga a reconser los d[ic]hos. dos mill doscientos p[eso]s. que estan y se quedan Ympuestos a censo redimible [f. s/n r] Sobre las d[ic]has. casas en favor de los d[ic]hos. Ynterezados en ellos a quienes y a los q[ue] en su d[e]r[ech]ô. les

subcedieren les dara y pagara sus reditos de cinco por ciento correspondientes a cada uno de d[ic]hos. prinsipales desde oy dia de la Data en adelante mientras no les redimiere y quitare para lo qual les otorgara Ynstrum[en]to. separado de reconosim[ien]to. y tambien se obliga q[ue] hallana [sic] a pagar la mitad de los D[e]r[ech]os. de esta escriptura que asi otorgaron ambos otorgantes q[ue] doy fee y de conoserles y lo firmo d[ic]ho. D[o]n. Matheo y por d[ic]ha. D[o]ña. Melchora que dixo no saver escribir lo hizo a su ruego uno de los t[esti]gôs. que lo fueron D[o]n. Joseph de Yvarra M[aest]rô. de Pintor Parte y Apoderado de la susod[ic]ha. Manuel de Espinosa y Fran[cisco]. Garzia Vezinos de esta Ciud[ad].=

A rruego y por testi[g]o. Joseph de Ibarra
Matheo de los Rios

Ante my Antt. Baslio. de Ansmo. y Salinas".

[f. s/n r] En la ciudad de Mex[ico]. en quatro de Maio de mill setez[iento]s. y quarenta a[ño]s. Ante mi el es[criba]no. y t[esti]gos. D[o]n. Matheo de los Rios Vezino y del comercio de ella que doy fee conosco Dixo que por quanto D[o]n. Pedro de Arrieta M[ast]ro. De Arquitectura vezino que fue de esta ciudad ya Defunto se obligó pagarle la cantidad de quatrocientos ocho p[eso]s. quatro tomines y medio de oro comun en rr[eale]s. que en [f. s/n v] d[ic]ha. especie le presto por hacerle amistad y d[ic]ha. Paga le ofrecio hazer a los plazos que constan de la escriptura que d[ic]ho. Arrieta le otorgó a los nueve de Dize. del año pasado de mill setez[iento]s. treinta y ocho por ante mi el Ynfra escripto es[criba]no. de q[ue] doy fe en lo que al seguro de d[ic]ho. credito Ypoteca por especial y expresa Ypoteca unas casas Altas prinsipales con dos Accesorias que poceia por sus vienes en esta d[ic]ha. Ciud[ad]. en la calle q[ue] viene de la cruz del factor para el puente de la Misericordia como consta de d[ic]ha. escriptura a que me remito; Y respecto a q[ue] D[o]ña. Melchora de Robles Viuda de d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta y como su Alvacea tenedora de Vienes y Unica heredera ha hecho venta real de d[ic]has. casas a el otorgte. en el precio de tres mill doscientos p[eso]s. los dos mill y dozientos que estan y se quedaron Ympuestos sobre ellas a censo redimible a favor de los sujetos a quienes pertenesen y los un mill restantes que d[ic]ho. D[o]n. Matheo exhivio en contado segun se percive de le escriptura que de d[ic]ha. venta se ha otorgado por la d[ic]ha. D[o]ña. Melchora y el referido D[o]n. Matheo oy dia de la fecha y por ante mi de q[ue] tambien doy

fee en esta atencion d[ic]ha. D[oñ]a. Melchora ha hecho real y efectiva paga de los quatrocientos ocho p[eso]s. quatro tom[ine]s. y medio que d[ic]ho. su Marido hera Deudor a d[ic]ho. D[o]n. Matheo en Virtud de la escriptura arriva citada y para q[ue] conste quedar pagado le ha pedido que para su seguro le otorgue recivo chancelacion finiquito y Liveracion Devolviendole d[ic]ha. escriptura; en cuia consecuencia d[ic]ho. D[o]n. Matheo otorga haver recibido de la d[ic]ha. D[oñ]a. Melchora de Robles como tal Alvacea y heredera de d[ic]ho. su Marido los enunciados quatrocientos ocho p[eso]s. quatro tom[ine]s. y medio de su credito y de ellos a maior abundamto. se da por contento y entregado a su voluntad Sobre q[ue] renuncia la ecepcion de la non numerata pecunia Leies del no entrego su prueba y demas del caso como en ellas se Contiene y le otorga recivo carta de pago y finiquito en forma y la da por Libre y a sus vienes y los de d[ic]ho. su Marido de la citada obligaz[i]o[n]. para en razon de d[ic]ha. cantidad no tener como no tiene que pedirles ni demandarles cosa alguna aora ni en tiempos Venideros por estar [f. s/n r] Satisfecho Yntegramte. y esto mediante da por Libres d[ic]has. casas de la Ypoteca especial que de ellas le hizo para q[ue] el es[criba]no. maior de el cavildo de esta ciud[ad]. tilde y anote en los Libros de su cargo la partida que tenia puesta de d[ic]ha. Ypoteca y consiguientemte. da por rota y chancelada la citada escriptura de obligan. para q[ue] no valga ni haya fee Judicial ni extrajudicialmte. cuia copia le debuelve y consiente que a su pie y al margen de su original se ponga razón por mi el presente es[criba]no. de quedar chancelada en virtud de este Ynstrum[en]to. que asi otorgo y firmo siendo t[esti]gos. Don J[ose]ph de Yvarra M[aest]ro. de Pintor Man. de Espinoza y Fran[cis]co. Garcia Vezs. de esta Ciud[ad].=

[Rubricado] Matheo de los Rios

Ante my Antt. Baslio. De Ansmo. Y Salinas”.

*Testamento de Melchora de Robles nombrando albacea a Ibarra, 1740.*¹

[f. 14v] "Testam[en]to. F[ec]ho. pa. la p[resen]te. dia de su f[ec]ha. en tres foxas la primera del sello q[ui]nto. por [Pobre] y el [Yntermedio], papel comun, doy fee.

En el Nombre de Dios n[uest]ro. señor -sobre el renglón- todo poderoso amem -a cuyo honor y gloria sea notorio como Yo Da. Melchora de Robles, Hija de Geronimo de Robles, y de Juana de Torres mis p[adr]es. ya Difuntos, Vessa. y originaria de esta Ciudad, estando enferma en Cama de los accidentes que Dios nuestro Señor, ha sido servido darme en mi entero juicio, y cumplida memoria creyendo como real y verdaderamente creo el alticimo Mysterio de la Sancticima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espiritu Sancto, tres Personas distintas y una Esencia Divina y todos los demas Misterios y Sacramentos que tiene, creê y confiesa nuestra Sancta Madre Yglecia, Catholica Romana, vajo cuya fee y creencia he vibido y protexto vibir hasta morir como Catholica, y fiel christiana que soy, eligiendo por mis Abogados a la Serenicima Reyna de los Angeles Maria Sancticima concebida en gracia y gloria en el primero instante de Su Ser pa[ra]. Madre de Dios y Abogada de los Pecadores, a Su Sancticimo esposo el Patriarcha señor S[a]n. Joseph, a los Sanctos de mi nombre y devocion y Angel de mi Guarda para q intercedan en el Tribunal de nuestro S[eñ]or. Jesuchristo, y alcansen me perdone mis pecados, y ponga mi Alma en carrera de Salvacion: temiendo la muerte [paercia] a todo Vibiente, y en prevencion a las cosas tocantes al descargo de mi conciencia, y como mas aya lugar en Derecho; otorgo q hago y ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente----- [f. 15r] Lo primero Encomiendo mi Alma Dios nuestro S[eñ]or. q la criò y redimio con el infinito precio de la Sangre pacion y muerte de nuestro S[eñ]or. Jesuchristo, y el Cuerpo mando a la tierra de q fue formado, el q fallenido se sepulte en la Yglecia, parte y Lugar que a mi Albacea pareciere a cuya dispocion lo dexo con lo demas tocante a mi Funeral Entierro-----

2a. Mando a las Mandas forsosas y acostumbradas a dos reales a cada Una, con q las excluio, y aparto de el Derecho que podian tener a mis Bienes, y ôtros dos reales para ayuda a la Canonizacion de S[a]n. Phelipe de Jesus, y Beatificaciones de los Venerables

¹ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs 14v-16r.

Sierbos de Dios Gregorio Lopez y de Sebastian de Aparicio, mando se paguen de mis cortos bienes por mi Albacea-----

3a. Declaro q fui casada y velada con D[on]. Pedro de Arrieta Maestro q fue de Architectura, ya Difunto, y al tiempo q contrahimos Matrimonio ninguno de los dos teniamos Caudal alguno y durante El, no tubimos Hijos algunos, declarolo assi para que conste-----

4a. Ytem declaro que el dicho mi Marido en el Poder para testar que a mi favor otorgô y vajo cuya disposicion fallecio me dejô por su unica Albacea Testamentaria, Thenedora de bienes y heredera, y aunq[ue] en virtud de d[ic]ho. Poder y comunicaciones q me hizo otorguê su testamento ante D[o]n. Phelipe Muños de Castro Escribano de su Magestad y, e hecho varias dilligencias de pagar algunas cantidades que debia, y recaudar ôtras que le deben, no he podido conceguirlo, y para ello le he dado Poder vastante a D[on]. Joseph de Ybarra, Maestro de el Arte de Pintor en esta Ciudad, que en su virtud y de mi consentimiento, hâ corrido con todas las dichas dependencias, y ha hecho algunas compociones, y combenios; es mi Voluntad aprovar y ratificar dicho testamento y el Poder que a el Expresado D[on]. Joseph de Ybarra le [f. 15v] hê dado para que en su virtud prosiga a la recaudacion de dichas dependencias, [sic] y acabe de pagar y sattisfacer lo que se aya quedado a deber por el dicho mi Marido, y por mi que todo con los corticimos bienes q[ue] oy tengo le consta a el dicho D[o]n. Joseph de Ybarra-----

Y para cumplir y pagar este mi testamento, nombro de mi Albacea, testamentario fidei comisario y thenedor de Bienes a el d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra, y le doy el Poder y facultad que por derecho se requiere para que entre en todos ellos, los venda, recaude, y rematte en âlmoneda o fuera de Ella aunque sea pasado el termino de el Derecho que de el mas q necesitare le prorrogo y alargoen debida forma-----

Y en el remaniente [sic] que quedare de mis cortos bienes, y en todos mis Derechos y acciones que en qualquier manera me toquen y pertenescan, instituyo dejo, y nombro por mi Unico y Universal Heredero a un Niño que hê criado en mi Casa y compaña nombrado Joachin Joseph de Arrieta que sera de edad poco mas de dose años para que lo que fuere lo aya, gose, y herede con la bendicion de Dios nuestro señor y la mia, en atencion a no tener como no tengo herederos forsosos âscendientes; ni descendientes que conforme a Derecho me puedan y deban heredar: respecto a conciderar que lo mas que dejo son dependencias que solo a tiempo largo y dilatado se pueden recaudar, es mi Voluntad que a el dicho D[on]. Joseph de Ybarra no se le obligue, ni compela a cosa

alguna por ninguno de los Juezes, y Justticias de su Magestad, ni a que haga Ymbentarios ni dee quenta sino que a su conciencia christianos y honrrados prosedimienttos se estê y pase en todo y por todo sin que sea motivo para el contrario la menor edad de el dicho Joachin Joseph mi heredero porque en el caso q a este le quede alguna cosa de herencia lo que fuere se ha de mantener en poder de el dicho D[on]. Joseph de Ybarra y a la dispocion de el Susodicho para el alivio y estado que Dios nuestro S[eñor]. fuere Serbido darle al di [f. 16r] cho Joachin Joseph de Arrietta; declaro ser asi mi voluntad y de el descargo de mi conciencia-----

Y por el presente, revoco, anulo, doy por ningunos de ningun valor ni efecto otros qualesquiera Testamentos Codicilos, [sic] Poderes pa[ra]. testar y otras ultimas dispociones que antes de esta aya hecho y otorgado pa[ra]. que no valgan ni hagan fee judicial ni extrajudicialmente, salvo el Testamento que por el dicho mi Marido, hise y otorgue en virt[u]d de su Poder como llebo referido: y el presente que quiero se guarde cumpla y Execute por mi testamento, ultima y postrimera voluntad. En cuyo testimonio asi lo otorgo en la Ciudad de Mexico, a ocho dias de el Mes de Noviembre de mil Settecientos y quarenta años= E Yo el Escribano doy fee que conosco a la Otorgante que a lo que notoriamete parece estando en su entero juicio y cumplida Memoria asi lo otorgô y no firmô porq[ue] dijo no sabe escribir a su ruego lo firmaron los testigos siendolo D[o]n. Joseph Gregorio Vasquez de Tejeda= D[o]n. Manuel de Osorio,= D[o]n. Miguel de Vibero= D[o]n. Francisco Ballejo, y el B[achille]r. Joseph George Zabala, presentes=

A ruego y por testigo

Joseph Gregorio Vasquez

A ruego y por testigo

Manuel Ossorio

A ruego y por testigo

Migu[el]. Fran[cisco]. Bivero

A ruego y por testigo

Francisco Antonio Vallejo

A ruego y por testigo

B[achille]r. Joseph George Zabala

Ante my

Juan Joseph de Nebro".

Contrato de obligación de Gerónimo de Balbás para la realización del Altar mayor de la Catedral de México, en que Ibarra es fiador y se obliga a realizar la pintura de la bóveda.¹

[f. s/n -f. 1r-]

1741

Obligacion fianza y Cali / dades sobre la fabrica del / Altar mr. de la Sta. Yga., Cathedral / desta Corte otorgda., pr. pte. de ella y Dn. / Geronimo de Valvas qn. lo ha de / executar, y los fiadores que dio / Como se expresa.

[f. s/n -f. 3r-]

Sor. Don Fransico Dionisio Rodriguez= Don Geronimo Valbas como Principal, y Don Joseph de Ybarra Don Manuel del Castillo, y Don Salvador Salinas Colarte como sus fiadores Vezinos de esta Ciudad han de otorgar Escritura, en que se han de obligar â favor de esta Sancta Yglesia para la fabrica de el Altar [Villete= -Al margen izquierdo-] mayor, segun el mapa grande que va rubricado por los Señores Deputados [sic], y de Vm., vajo de las condiciones que dho. Principal propusô sin modificarle ninguna. Y las que el Cavildo le propone son las siguientes: Que cada mez se le dan setecientos pesos para paga de oficiales, y el resto al fin de la obra= Que si duplicare oficiales, y la obra que hà de acabar en Treinta mezes, como tiene prometido la hiziere en menos tiempo se le aumentará â proporcion â los Setecientos pesos= Que cada Semana hà de assistir Perzona deputada [sic] por la Yglesia para veer pagar los oficiales= Que cada seis mezes haga un tanto de la obra para reconocer lo gastado en ella= Que el Telar ô Andamio que se hà de poner para armar el Altar en blanco la de quedar para dorar [f. s/n -f. 3v-] lo= Que se le darà para las maderas para la obra del suelo para madera, y formacion de dho. Altar y el fierro que fuere necessario, conforme se fuere haviendo menester â proporcion= Con declarazion que dha. obra queda ajustada en el todo en treinta, y quatro mill pesos en blanco. Cuias cantidad comprehende assi el trabajo de ofiziales como las materias, y el todo de la obra hasta quedar parada en blanco, â que se obliga â executarla en el Termino de treinta mezes, y por su defecto lo ejecutaràn dhos. fiadores, cada uno hasta en la cantidad de Dos mill pesos, con todas las fuerzas,

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja 2, exp. 10.

y firmezas que para su validacion sean necessarias. Contaduria de esta Sancta Yglesia, y Marzo tres de mill setecientos, y quarenta, y uno= Dor. y Mrô. Miguel Antonio del Castillo= Joachin Antonio de Lima Notario Receptor, y de Diezmos_____

[Condiznes. -Al margen izquierdo-] Condiciones que se han de executar en el Altar mayor de esta Sancta Yglesia Metropolitana de Mexico y presenta el Artifice Don Geronimo de Balbas al Yltmo. y Excmo. Señor Dor. Don Juan Antonio de Biza [f. s/n -f. 4r-] rron, y Eguiarreta Arcediano de la Sancta Yglesia Patriarchal de Sevilla Sumiller de Cortina de su Magestad, y de su Consejo Arzobispo de Mexico Virrey Governador de esta Nueva España Presidente de esta Real Audiencia, y Chansilleria____

[f. s/n -f. 7r-] [...] Condicion octava la vobeda que forma [f. s/n -f. 7v-] el principal Camarin ha de ser Liza sin obra de relieve la qual despues de bien ensamblada se hà de pintar el Mysterio de la Sanctissima trinidad por pertenecer â la Assumpcion de Nuestra Señora= Cuia pintura hà de ser de mano de Don Joseph Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reyno=

[f. s/n -f. 13v-] [...] hasta aqui es la obra en blanco= Dor. Moreno= Dor. Ubilla= Dor. Torres= Dor. Codallos= Dor. y Mrô. Elizalde= Geronimo de Balbas= Joseph de Ybarra= Manuel del Castillo= Salvador Salinas_____

[Escripta -Al margen izquierdo-] En la Ciudad de Mexico â quatro de Marzo de mil setecientos, y quarenta, y un años ante mi el Escrivano, y testigos los Señores Dor. Dn. Alonzo Fransisco Moreno, y Castro Dean, Docor. Dn. Joseph de Ubilla, y [Munibe] Chantre Comissario Subdelgado del Apostolico, y Real Tribunal de la Sancta Cruzada, Dor. Don Luis Antonio de Torres Cnonigo Dor. Don Joseph Codallos y Raval Racionero, y Dor. y Mrô. Dn. Joseph de Elizalde Medio racionero Rector de la Real [f. s/n -f. 14r] y Pontificia Universidad de esta Corte, y todos de la Sancta Yglesia Cethedral Metropolitana de esta Corte de la una parte y de la otra Don Geronimo Valbas Don Joseph de Ybarra Maestro de Pintor, Don Manuel del Castillo Maestro de Calderero, y Don Salvador Salinas Colarte Maestro de Platero, y Vezinos de esta Ciudad Dixeron que aviendose determinado la fabrica del Altar maior de la dha. Sancta Yglesia se nombrô â Dho. Don Geronimo como Artifice de ello, por quien se procediô â hacer mapa el que firmô, y manifestô con las condiciones que se contienen en seis foxas escriptas en papel comun, las quales con dho. mapa se admitieron. Y por el Mui Yllustre Venerable Señor Dean y Cavildo de dha. Sancta Yglesia mandô se le propusieran â dho. Don Geronimo las condiciones que iràn mencionadas, y estando dhos. Señores Deputados para dha. Fabrica rubricaron el referido Mapa determinando que lo rubricase

el presente Escrivano como lo hizô. Y para que se [f. s/n -f. 14v-] otorgara el Ynstrumento necessario en orden â lo referido el Sor. Dor. y Mrô. Don Miguel Antonio de el Castillo Prevendado de dha. Sancta Yglesia y Juez Hazedor de ella despachô Villette al presente Escrivano â los tres del corriente incertando en el las Condiciones expressadas por dho. Mui Yllustre, y Venerable Señor. Y por el dho. Sor. Dor. Don Joseph de Elizald se entregaron â el presente Escrivano seis ojas escritas de papel comun expressandole dho. Señor ser las mismas que manifestô dho. Don Geronimo para que se firmen por dhos. Señores, y el referido Don Geronimo con los expressados Don Joseph de Ybarra, Don Manuel del Castillo, y Don Salvador Salinas rubricandose sus foxas por el presente Escrivano, y poniendose con este Ynstrumento con dho. Villette, para que se salgan por principio de las Copias que se dieren de este Ynstrumento. Y en su conformidad dhos. Señores [f. s/n -f. 15r-] y los demas susodhos. firmaron en mi presencia dhas. Condiciones al fin de ellas, y se ponen con dho. Villette en este Ynstrumento para que salgan por principio en las Copias que de el se dieren â que se remiten. Y poniendo en efecto el dho. Ynstrumento como mejor aia lugar en Derecho dhos. Señores, y los referidos Don Geronimo Valbas Don Joseph de Ybarra Don Manuel del Castillo, y Don Salvador Salinas declaran tener vistas, y reconocidas las dhas. Condiciones puestas por dho. Don Geronimo que tienen firmadas, y se contienen en dhas. seis foxas de papel comun, las que se obligan â guardar, y cumplir. Y â dhos. Don Geronimo Don Joseph de Ybarra, Don Manuel del Castillo, y Don Salvador Salinas Yo el Escrivano les lei de *verbo ad verbum* el zitado Villette, y Condiciones en el contenidas, las que aceptaron assimismo. Y en su conformidad el referido Don Geronimo como principal se obliga â hazer la fabrica de dho. Altar con arreglamiento â las dhas. condiciones que pusô, y las [f. s/n -f. 15v-] que se contienen en dho. Villette, que son= Que cada mez se le den setecientos pesos para paga de oficiales, y el resto al fin de la obra= Que si duplicare oficiales, y la obra que ha de acabar en treinta mezes como tiene prometido la hiziere en menos tiempo se le aumentará â proporcion â los Setecientos pesos= Que cada semana hà de asistir Perzona deputada por la Yglesia para veer pagar los Oficiales= Que cada seis mezes se haga un tanteo de la obra para reconocer lo gastado en ella= Que el telar, ô Andamios que se hà de poner para armar el Altar en blanco hà de quedar para dorarlo= Que se le darà para las maderas para la obra de el suelo para madera y formacion de dho. Altar, y el fierro que fuere necessario, conforme se fuere haviendo menester â porporcion= Haciendo la dha. obra con arreglamientos â las condiciones expressadas, y

â el expressado mapa, que queda en poder de dhos. Señores= Con declaracion [f. s/n - f. 16r] que dha. obra queda ajustada en el todo en blanco en treinta, y quatro mill pesos de oro comun, cuja cantidad comprehende assi el Trabajo de oficiales como las maderas y el todo de la obra hasta quedar parada en blanco â que se obliga â executarla en el termino de treinta mezes, que han de contarse desde primero de Abril proximo que viene de este año. Y por defecto de faltar â qualquiera cosa de lo contenido en dhas. condiciones â pagar â dha. Sancta Yglesia lo que deba satisfacer: Y tambien â que si alguno de los dhos. Don Joseph de Ybarra Don Manuel del Castillo, y Don Salvador Salinas ô todos tres, ô dos de ellos fallecieren se ausentaren de este Reyno, ô faltaren â sus creditos â subrogar otros luego en su lugar â satisfaccion de la Parte de dha. Sancta Yglesia, y por su defecto hà de usar de su Derecho la Parte de la misma Sancta Yglesia contra dho. Don Geronimo como le convenga= Y dhos. Don Joseph de Ybarra, Don Manuel del Castillo, y Don Salvador [f. s/n -f. 16v-] Salinas como fiadores que se constituyen de el dho. Don Geronimo en la expressada fabrica con arreglamiento â las dhas. condiciones, y mapa principales, y llanos pagadores que se constituyen haziendo, como hazen de obligacion y deuda agena suia propria, y sin que contra dho. Don Geronimo, ni sus bienes preceda, ni se haga diligencia, ni excursion alguna de fuero, ni de Derecho, cuio beneficio, y remedio, y el *authentica presente Hocita de Fidejussoribus* expressamente renuncian se obligan â que dho. Don Geronimo cumplirà, y harà la fabrica de dho. Altar como va obligado, y por su defecto de la resulta ô resultas que huviere contra el susodho., y que deba pagar satisfarà cada uno hasta en la cantidad de Dos mill pesos de oro comun: Y dhos. Señores obligan â dha. Sancta Yglesia â dar dhos. treinta, y quatro mill pesos por el todo de dha. fabrica como va expressado. Cuija satisfaccion, y paga de lo que va mencionado unas, y otras Partes haràn bien, y llanamente en reales sin contienda de Juizio [f. s/n -f. 17r-] como el cumplimiento de todo lo expressado en esta Ciudad, y si la huviere con las costas, y salarios de su cobranza â razon de dos pesos de oro de Minas que gane en cada un dia la Perzona que â ella fuere de los que se ocupare en idas, estadas, y vueltas hasta la real paga, por cuio monto que difieren en el juramento del Cobrador sin otra prueba de que se relevan les pueda executar como por la suerte principal, y Cantidad liquida porque se despachare. Y al cumplimiento de lo expresado dhos. Señores obligan los bienes y rentas de dha. Sancta Yglesia que conforme â Derecho deban ser obligados, y los dhos. Principal, y fiadores sus Perzonas, y los suos presentes, y futuros, y dan poder bastante â los Señores Juezes, y Prelados que de sus causas deban conocer

especialmente â los de este Arzobispado, su Corte, y Real Audiencia, â cuios fueros, y Jurisdiccion se someten, renuncian el suio proprio Domicilio, y Vezindad, Ley si *convenerit*, las demas de [f. s/n -f. 17v-] de [sic] su favor con la general del Derecho, para que â lo dicho les arreglen, y compelan como por sentencia consentida, y passada en cosa juzgada. Y dhos. Señores con los demas otorgantes, â quienes doi fee que conosco, y de haver rubricado Yo el Escrivano el dho. Mapa, y haver firmado en mi presencia dhos. Señores, y el expressado Principal, y fiadores las dhas. Condiciones, que se me entregaron por dho. Señor Don Joseph de Elizalde de como va expressado, y de haver rubricado Yo el Escrivano las foxas que van zitadas de ellas, y haver quedado en poder de dhos. Señores el zitado Mapa, lo firmaron siendo testigos el Br. Don Juan Roldan, y Aragus [Adagus] Presbytero, Don Juachin [sic] de Lima y Manuel Rodriguez Vezinos de esta Ciudad__ Y al tiempo de firmar, dixeron dhos. Señores Deputados que respecto â que es notorio que Don Geronimo Balbas tiene estipulado con la Sancta Yglesia [f. s/n -f. 18r-] de Valladolid otra obra por medio de su Deputado, y Canonigo el Señor Dor. Don Diego Pereo que se hallô presente en consecuencia de que son compatibles las dos obras, y que Don Geronimo no harà falta â la direccion de una, y otra se le hà de dar permiso de pasar â Valladolid â plantear la expressada obra, y planteada que sea volverà â Mexico â la direccion de la que contiene esta su Escripura, y de tiempo en tiempo passará â Valladolid alternando los tiempos de su residencia en una, y otra Ciudad para no hacer falta â ambas obras: Lo qual el Señor Dean expressô â el Señor Virrey el dia de ayer, consintiô su Exca. con satisfaccion â este arbitrio para que ambas Yglesias sin hacerse mala obra una â otra se sirvan de la Perzona, y asistencia del expresado Don Geronimo, *ut supra*= Dor. Dn. Alonso Fransisco Moreno, y Castro= Joseph de Ubilla= Dor. y Mrô. Dn. Joseph de Elizalde= Dor. Dn. Luis Antonio de Tores= Dor. Joseph Co [f. s/n -f. 18v-] dallos, y Rabal= Manuel del Castillo= Salvador Salinas= Geronimo de Balbas= Joseph de Ybarra= Ante mi Fransisco Dionisio Rodrigz. Escrivano Real y Publico_____

Concuerta con su original, que queda en mi Registro, de donde se sacô esta Copia para la Parte de dha. Sancta Yglesia. Doi fee entre reglones= es= de yerro= Exndo.= Controbetas= Aragus= V.= testado.= no= Nove.

En testimonio de Verdad
[Rubricado] Fran. Dionisio Rodriguez.

34. Acta del cabildo catedralicio relativa a dos propuestas para el dorado del Altar mayor, 18 de septiembre de 1742.

*Acta del cabildo catedralicio relativa a
dos propuestas para el dorado del Altar mayor.¹*

[f. 101r]

En la Ciudad de Mexico en diez y ocho dias del mes de septiembre [f. 101v] de mil setecientos quarenta y dos años el M. I. V. Sr. Dean y Cavildo de esta Sta. Yga. Metropolitana, estando junto, y congregado en su Sala Capitular como lo han de Uso y costumbre, conviene â saver los Ssres. Moreno Dean, Ubilla Arcediano, Luna Chantre, Yta Magistral, Velasco Doctoral, Torres, Castro, Ximenez Penitenciario, Gracia, Gallo, Canonigos, Zorrilla, Urtusaustegui, Fabrega Guardia, Castilla, Cervantes, y Baldibiesso racioneros enteros, y de Media racion invocada la gracia del Espiritu Santo se tubo este Acto en la manera siguiente

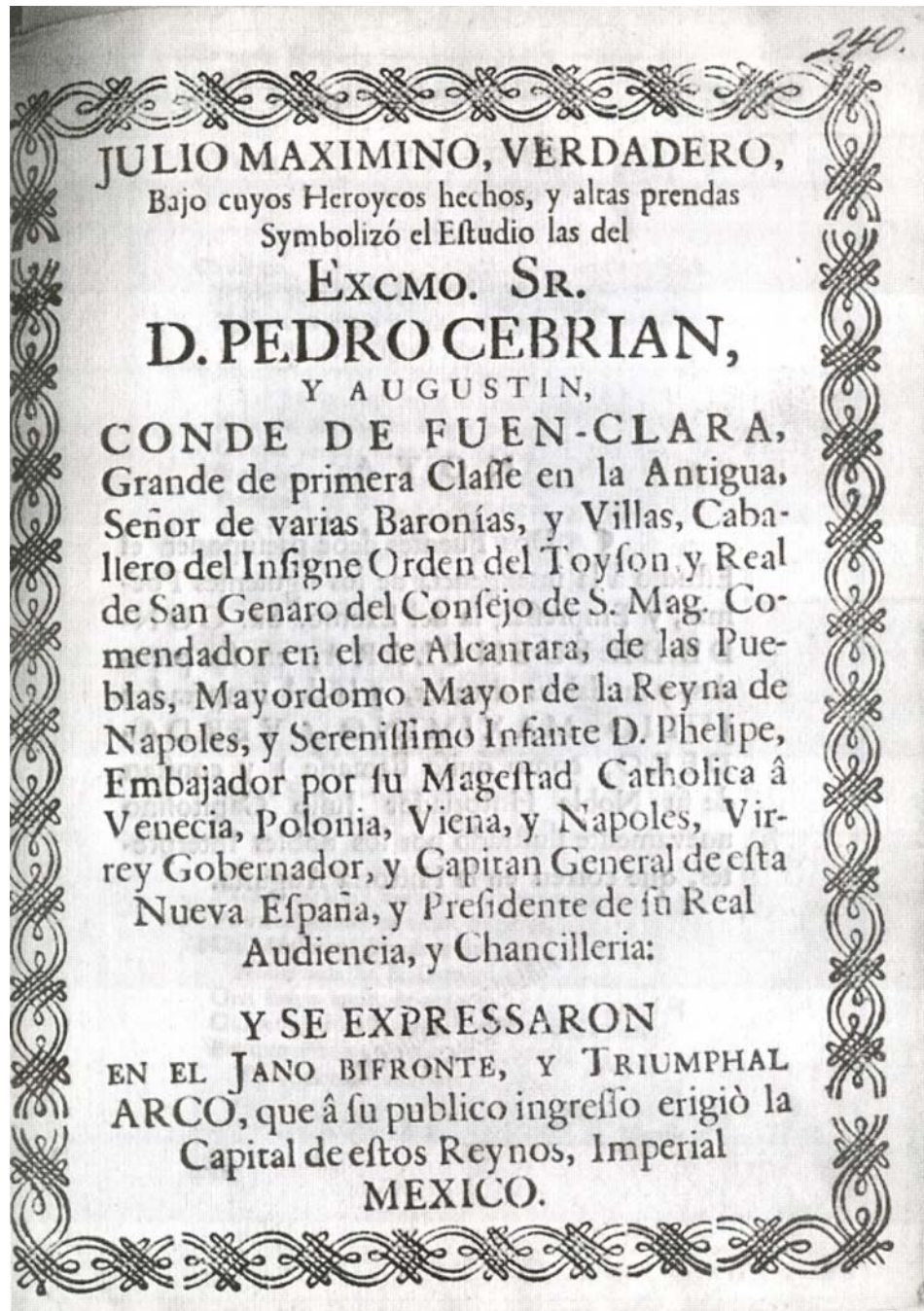
Primeramente Salieron al Altar los Ssres. Navarajo Codallos que dejo su voto para Ssres. Comisarios por los Ssres. Gallo, y Urtusaustegui, y que en el segundo punto del Dorado, se admitan todos los escritos de los Pretendientes, los que se remitan a los Ssres. Diputados qnes. en su vista, y dando parte de todo a su Exa. lltma. expresen su parecer el que se traiga â este Ve. Cavdo. para su ultima determinacion, y Elizalde quien pidio â este Ve. Cavdo. que en punto de Dorado del Altar maior se leiesse, y tubiesse presente la consulta que presentaba y la que me entrego Cerrada.

[f. 102v] [...] [Sobre el Do / rado del Al / tar Maior -Al margen izquierdo-] Luego se procedio al segundo punto de la Cedula para lo que assi mismo propusso dho. Sor. Dean, que haviendosse juntado los Ssres. Diputados del Altar maior â tratar sobre su Dorado, por haverse representado por el Mrô. Dn. Joseph de Ybarra, que era mas Conveniente que lo que faltaba que poner se dorasse abajo, y no puesto, pues era precisso que saliesse mucho mejor, pues se doraria con mas Commodidad, y que para subirlo, y colocarlo en sus lugares, se podria hacer enbolbiendolo en frezadas; y que haviendole preguntado dhos. Ssres. que por quanto haria toda la obra del dorado entendiendosse fino, mui bueno, y de toda satisfaccion, y que despues de varios precios el ultimo en que havia quedado, caso que lo hiciesse, havia sido en treinta y un mil y

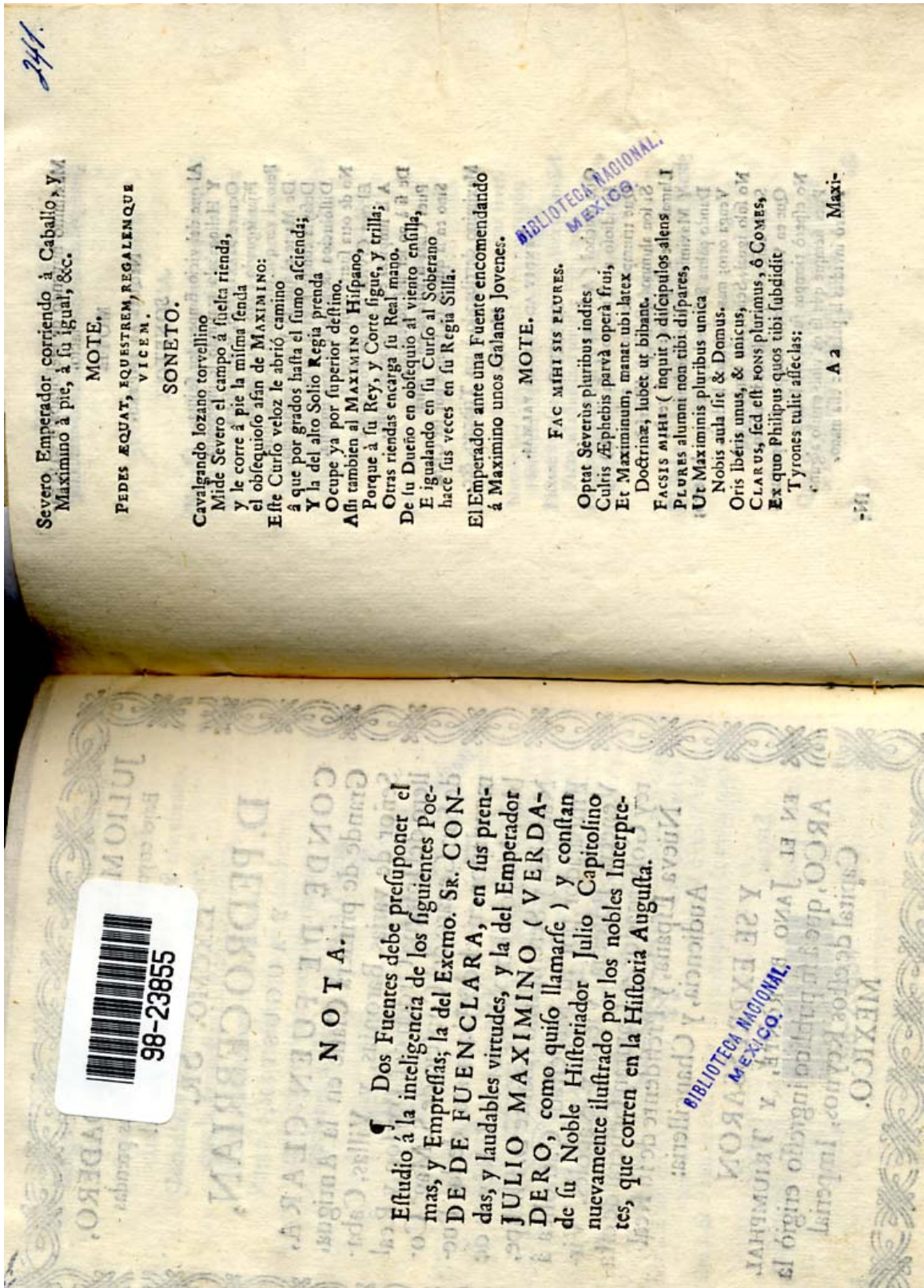
quinientos pesos; que haviendosse oido y [tas] leidosse un escrito de Dn. Franco. Martinez Mrô. de Dorador, y Pintor en que dice que haviendo llegado â su noticia el que el Mrô. Dn. Joseph de Ybarra havia hecho postura al Dorado del Altar Mr. en treinta y un mil y quinientos pesos, con varias condiciones, a todas las quales se allana, y mejora dha. postura, ofreciendo que por los treinta y un mil pesos [sic] hara lo mismo que ofrece el dho. Ybarra, y ademas Dorara las Doce rejas de las Capillas de esta Sta. Yga. con el mismo oro que el Altar maior, de suerte que queden con el parejas, y alega haver siempre dorado quanto se ha ofrecido en esta Sta. Yga. Assi mismo la Consulta presentada por el Sor. Elizalde, en que su Sria. con gran difusion entiende su parecer sobre que es preciso acabar de poner todo el Altar maior en su lugar, y que [abiohttamente] se dore abajo, para la que trae varias razones, y ultimamente construie, que si no es puesto todo ninguno de los Doradores podra hacer juicio perfecto de la obra, y assi no podran debidamente ajustarla, y que Dn. Geronimo quando hizo al principio [f. 103r] la Calculacion de toda la Obra, pusso por el Dorado Veinte y seis mil pesos, por lo que es su parecer que puesto todo, se vean los Maestros, y se ajuste con el que mas varato lo hiciere, dandosse antes de todo quenta â a su Exa. Iltra. el Sor. Arzbpô. como interesado en la fabrica; y que dha. Consulta se agregue â los Autos de la materia: Que haviendosse oido todo y trattadosse la materia difussamente se resolvio por maior numero de votos, el que el dho. escrito de Dn. Franco Martinez se remita a los Ssres. Diputados del Altar maior, para que sus condiciones las vea el Mrô. Dn. Joseph Ybarra, y los demas maestros que salieren haciendo postura al Dorado, que â todos se admitan sus escritos, y Condiciones, y las que se vean por dhos. Ssres. Diputados, y reconocidas, y dado quenta de todo â su Exa. Iltra. por dhos. Ssres. y expressando su sentir, se de quenta de todo â este Ve. Cavildo para su ultima determinacion. El Sor. Yta mando assentar su voto y fue que se arme y ponga todo el Altar primero en blanco, y despues se citen a los Maestros, para que viendolo se proceda al ajuste. tambien se resolvio que el Dorado hagalo quien lo hiciere sea siempre con intervencion y â satisfaccion de Dn. Geronimo.

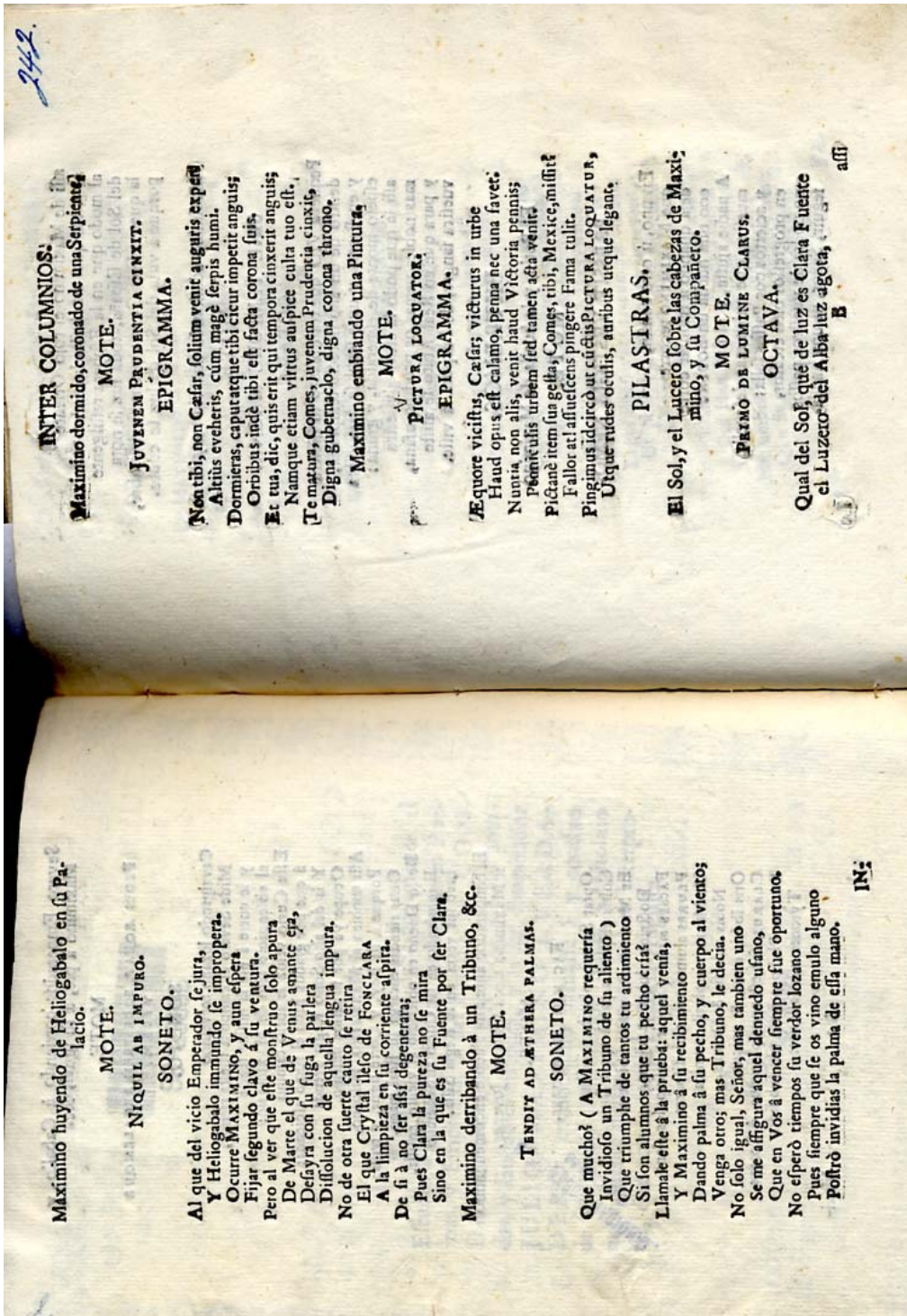
¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 36, fs. 101r, 102v-103r.

[Cayetano Cabrera Quintero], *Julio Maximino, Verdadero [...]*, [México], s.e., 1743.¹



¹BNM, FR, Borradores de Cayetano Cabrera y Quintero, Ms. 31, ff. 240r-245 v.





Maximino huyendo de Heliogabalo en su Palacio.

MOTE.

NIQUIL AB IMPURO.

SONETO.

Al que del vicio Emperador se juró,
Y Heliogabalo inmundo se improperó.
Ocorre MAXIMINO, y aun espera
Fijar segundo clavo á su ventura.
Pero al ver que este monstruo solo apura
De Marte el que de Venus amante era,
Desayra con su fuga la palabra
Disolución de aquella lengua impura.
No de otra suerte cauto se retiró
El que Crystal isleto de FONCLARA
A la limpieza en su corriente aspira.
De sí á no ser así degenerar;
Pues Clara la pureza no se mira
Sino en la que es su Fuente por ser Clara.
Maximino destribando á un Tribuno, &c.

MOTE.

TENDIT AD ÆTHERA PALMAS.

SONETO.

Que mucho (A MAXIMINO requería
Invidioso un Tribuno de su aliento)
Que triunphe de tantos tu ardimiento
Si son alumnos que tu pecho cría?
Llamale este á la prueba: aquel venía,
Y Maximino á su recibimiento
Dando palma á su pecho, y cuerpo al viento;
Venga otro; mas Tribuno, te decia.
No solo igual, Señor, mas tambien uno
Se me affigura aquel denuesto ufano.
Que en Vos á vencer siempre fue oportuno.
No esperó tiempos su verdor lozano
Pues siempre que se os vino emulo alguno
Postro invidias la palma de cisa mano.

IN:

242.

INTER COLUMNIOS.

Maximino dormido, coronado de una Serpiente.

MOTE.

JUVENEM PRUDENTIA CINXIT.

EPIGRAMMA.

Non tibi, non Cæsar, solium venit auguris expati
Altius eveheris, cum magè serpis humi.
Dormieras, caputaque tibi cicur impetit anguis;
Oribus indè tibi est facta corona fuis.
Et tu, dic, quis erit qui tempora cinxerit anguis;
Namque etiam virtus auspice culta tuo est.
Te maxura, Comes, juvenem Prudentia cinxit,
Digna gubernaculo, digna corona throno.
Maximino embiando una Pintura.

MOTE.

PICTURA LOQUATOR.

EPIGRAMMA.

Æquore vicistris, Cæsar; victurus in urbe
Haud opus est calamo, penna nec una favet.
Nuptia non alis, venit haud Victoria pennis;
Pennisulis urbem sed tamen æta venit
Picane item sus gestis, Comes, tibi, Mexice, misist
Fallor at! adfucens pingere Fama tulit.
Pingimus idcirco ut cunctis PICTURA LOQUATUR,
Ut que rudes oculis, auribus urque legant.

PILASTRAS.

El Sol, y el Lucero sobre las cabezas de Maximino, y su Compañero.

MOTE.

PRIMO DE LUMINE CLARUS.

OCTAVA.

Qual del Sol, qué de luz es Clara Fuente
el Lucero del Alba-luz agota,

así

así de Maximino el rojo Oriente
al Otro que mas brilla luces brota:
al modo que en la Esphera resplendente
del Sol de España, toda luz se nota
la que en Fox-CLARA prima se descubre,
porque à vista del Sol de luz se cubre.

Maximino admirando una vid muy fertile.

MOTE.

SINE TEMPORE MAGNA.

OCTAVA.

Pequeña VID que transplañó su diestra
dentro de un año floreció temprana,
y en Parras, y uvas ferul se demuestra
espelo monte de esmeralda, y grana:
así la que podó la estirpe vueitra
mas nobles yemas os produjo ufana,
y para que en Real Abito se aliite
vuestra sangre, de Purpura la viite.

EXTREMOS.

El Botin, y la huella de Maximino

MOTE.

PRESIT VESTIGIA NEMO;

En uno, ú otro confín,
que MAXIMINO recorre
deja quando à triunfar corre
con una huella un BOTIN:

A nadie ajusta, y el fin
muestra, que quien mas descuelle,
y aciertos por Passos sella;
en progresos bien efcasos,
no podrá de vuestros pasos
seguir, Señor, ni una huella.

La Cota de Malla mohosa en Purpura.

MOTE.

DE TEMPORE PURPURA FIET.

De MAXIMINO la Malla
olvidada por mysterio
en presagio de su Imperio
mohosa en Purpura se halla:
Portatil viva muralla
vuestro Pero, que se asoma,
moho no halló, que le comá,
y aunque antiguo se averigua
es porque Purpura antigua
gloriosamente le toma.

PORTADA POSTERIOR

Totius umbra Picturæ

Unus, est Magnus, homo est,
MAXIMINUS Cæsar Augultus:
Picturæ, & umbrae

Utriusque lux, & mens, alter extat,
Magnus maior, æquus Maioribus,
Maximis fama, & nomine,

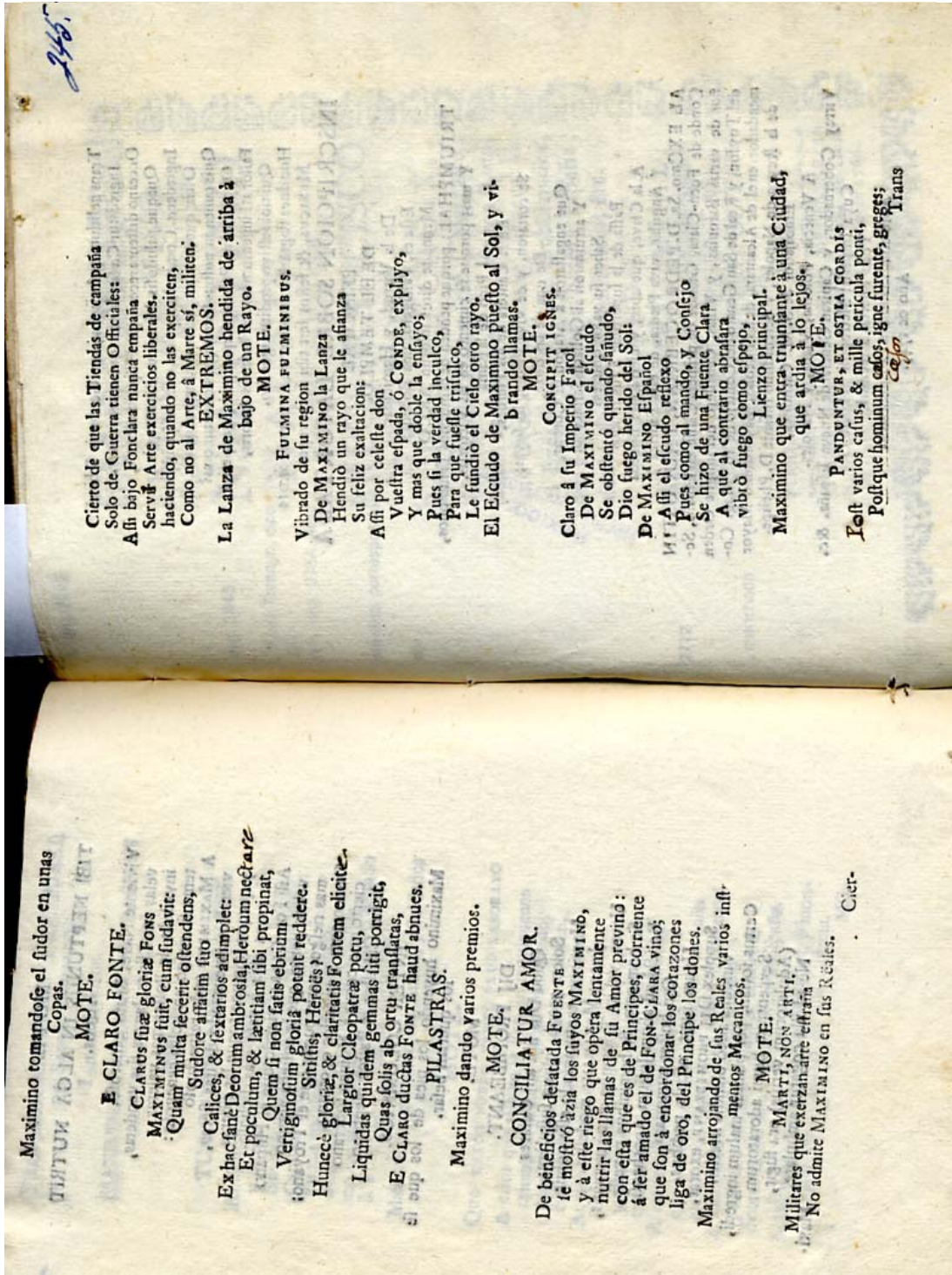
Sed tamen re maior MAXIMINUS.
Nomen ultra, viator, progrediere?
Leges illicò: MAXIMUS IN virtutes;
Ut potè qui & illius repurgaverit,
Et virtutes virtutibus adjecerit.

Omnes queris?
Illarum tibi FONTEM indigito,
Qui Heroibus pro speculo iuerit.

Clarum illic nequis viàtere.
Hic umbra: claritas, & origo a tergo est.
Quis sit nomine nescis? Perge, Viator:
Et Iani, & Herois, cui erigitur,
Faciem vide, tergum vidisti.

FA.

248.



Maximino tomando el sudor en unas Copas.

MOTE.

E CLARO FONTE.

CLARUS fuz glorie Fons

MAXIMINVS fuit, cum fudavit:

Quam multa fecerit ostendens,

Sudore afficim fito

Calices, & textarios adimplet:

Ex hac fané Deorum ambrosia, Herbum neçtaræ

Et poculum, & lætitiã sibi propinat,

Quem si non fatis ebrum.

Virginotum gloriã potuit reddere.

Hunc cè gloriæ, & claritatis Fontem elicitæ-

Largior Cleopatrz potu,

Quas solis ab ortu translata,

E CLARO ductas FONTE haud abnuet.

PILASTRAS.

Maximino dando varios premios.

MOTE.

CONCILIATUR AMOR.

De beneficios de la tãda FONTE

se mostrò à zia los suyos MAXIMINO,

y à este negro que opèra lentamente

nutrir las llamas de su Amor previno:

con esta que es de Princes, corriente

à fer amado el de FON-CLARA vino;

que son à encordonar los corazones

liga de oro, del Príncipe los dones.

Maximino arrojando de sus Reales varios infi-

meos Mecanicos.

MOTE.

MARTI, NON ARTI.

Militares que exercian arte estraña

No admite MAXIMINO en sus Reales.

Cier-

Cierto de que las Tiendas de campaña

Solo de Guerra tienen Oficina:

Añ bojo Fonclara nuncã empañã

Servi# Arte exercitos liberales,

haciendo, quando no las exerciten,

Como no al Arte, à Marte sí, militen.

EXTREMOS.

La Lanza de Maximino bendida de arriba à

bajo de un Rayo.

MOTE.

FULMINA FULMINIBUS.

Vibrado de su region

De MAXIMINO la Lanza

Hendiò un rayo que le afianza

Su feliz exaltacion:

Añ por cèlese don

Vueitza espada, ó Conde, expliyo,

Y mas que doble la enfiyo;

Pues si la verdad inculco,

Para que fuesse trifulco,

Le fundiò el Cielo otro rayo.

El Eñcudo de Maximino puesto al Sol, y vi-

brando llamas.

MOTE.

CONCIPIT IGNES.

Claro à su Imperio Farol

De MAXIMINO el Eñcudo

Se obtienò quando latudò,

Dio fuego herido del Sol:

De MAXIMINO Español

Añ el Eñcudo reflexo

Pues como al mando, y Consejo

Se hizo de una Fuente Clara

A que al contrario abrañara

vibrò fuego como espejo,

Lienco principal.

Maximino que entra triunfante à una Ciudad,

que ardia à lo lejos.

MOTE.

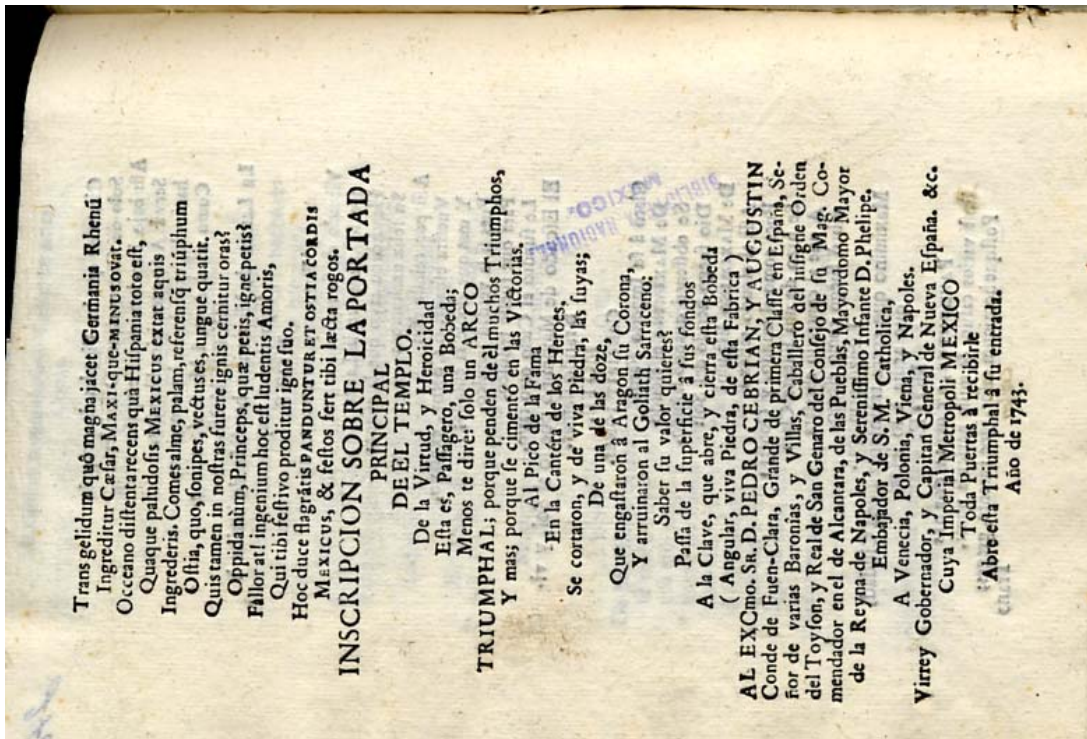
PANDUNTUR, ET OSTIA CORDIS

Iost varios casus, & mille pericula ponti,

Postque hominum casus, igne furentè, greges;

Trans

245.



36. Descripción poética de Cayetano Cabrera y Quintero que acompañaban la pintura en vitela en memoria del arco de Fuenclara pintado por Ibarra, 1743.

*Descripción poética de Cayetano Cabrera y Quintero de la
reproducción en miniatura obsequiada
por el Cabildo de México al Conde de Fuenclara,
en recuerdo del arco triunfal
construido para su entrada en 1743¹*

[f. 269 r]

Al virrey, Conde de Fuenclara,
ofreciendole la Ciudad, en pequeña pin-
tura en vitela, copia de el Arco triun-
phal, que le erigió a su entrada, havia he-
cho el Autor, y pintado el insigne Ibarra.

ROMANCE

A delicada copia, y breve mappa
 lo que en gigante lienzo apenas cupo
 estrechar, Señor quiso de mi afecto
 el que parece obsequio y es tributo.
Vuestra Grandeza, digo, v[uest]ras partes
 que quando mas corrió pincel fecundo
 la mensura libró, como en un dedo
 que índice solo fue de objeto summo.
Pero esta, que aun en suma de colores
 en planas dos al viento usurpó mucho
 a vos en otras dos, y mas estrechas
 vuelve, Señor, y sin perder el rumbo.
Como tributo a vuestro cauce vuelve
 este esfuerzo de el Arte; pues es justo,
 que los de vuestras glorias sueltos ríos
 vuelvan al mar, y fuente de su curso.

¹ BNM. FR. Borradores de Cayetano Cabrera y Quintero, Ms. 26, ff.269r-269v.

En porcion corta vuelven: y es el caso
que de Fuente, que es Clara, el chrystal puro
a encaminar la vista a tanto objeto
como en dos lentes concavos graduó.

Telescopio ingenioso de ellas formo
quando hasta vuestro cielo la encumbro
y como luces beben, y colores
de vuestra Fuente, con ellas es trasumpto.

Milagros son de el Arte; pero vistos,
de el chrystal, y pincel en el estudio
que las que corre lineas la Grandeza
nos circumscriben a visibles puntos.

Cielos serán, o esfera de Arquímedes
que en transparentes christalinos fluxos
la de el Sol, Clara Fuente, nos proponga
tramontando epiciclos y colores.

[f. 269v]

Serán tambien, si concavos los veo,
espejos dos de el mismo Syracusio,
que bebiendo de vos, luces, y raios
pongan fuego de Amor al otro mundo

Pero no es mas, Señor, que breve copia
de el que, de Amor cautiva, a v[uest]ro triunfo
Mexico escasa aun en sus opulencias
os presumió erigir como[¿?] membrudo.

La que zelosa diligencia mia,
viendo, que no solida en marmol duro,
sobornó los pinceles por si acaso,
eternizarla logran aunque rudos.

Acceptadla, Señor, siquiera porque
siguiendo a Maximino el noble asunto
vuestra Hespañola Roma y Venus bella
decoren en pintura v[uest]ros triumphos.*

36. Descripción poética de Cayetano Cabrera y Quintero que acompañaban la pintura en vitela en memoria del arco de Fuenclara pintado por Ibarra, 1743.

*El assumpto de el Arco havia sido el emperador Maximino; y una de las empresas la Pintura que invió a Roma, y a su esposa de sus proezas, y triumphos.

*Acta del Cabildo catedralicio relativa al concurso sobre el dorado del Altar mayor.*¹

[f. 148r]

En la Ciudad de Mexico en ocho dias del mes de febrero de mil setecientos quarenta y tres años. El M. J. Ve. Sor. Dean y Cavdo. de esta Sta. Yga. Metropolitana estando junto, y Congregado en su Sala Capitular como lo ha de uso, y costumbre conviene a Saver los Ssres. Moreno Dean, Ubilla Arcediano, Luna Chantre, Navarajo Mreescuela, Ortiz Lectoral, Velasco Doctoral, Castro, Ximenez Penitenciario. Hoios, Gallo, Zorrilla, Rojo, Guardia, Castillo, Cervantes, y Baldibiesso Racioneros Enteros, y de Media racion invocada la gracia del Espiruto Santo se tubo este Acto en la manera siguiente.

[Cavildo con / Cedula y / Citacion del / Sor. Arzbpo. -Al margen izquierdo-] Primeramte. Salieron al Altar los Ssres. Torres que dejo su voto al Sr. Castro, Codallos que dejo su voto para el dorado del Altar maior por el que fuesse mas de la satisfaccion de Dn. Geronimo Balbas, y Elizalde Sor. Gracia [Custos Cori] su voto para el Dorado por Dn. Franco. Martinez siendo mejores sus Condiciones. Luego se leio el Cavildo antecedente y despues la Cedula ante diem mandada poner, en manos de su Exa. Iltma. el Sr. Arzobispo, y despachada por el Sr. Dean, y refrendada del presente Secretario para efecto de determinar sobre Nombrar Sujeto que Dore el Altar Maior, y tambien para tratar , y resolver sobre toda la perfeccion de dha. Obra. Y por la Certificacion puesta a su recurso por el Partiguero Interino parece constar estar citados todos los Señores: Y embiar su voto Exmo. Sor. Arzbpo. Al Sor. Doctoral [f. 148v] Los Ssres. thesorero enfermo; y Fabrega quien embio su voto al Sor. Castro.

[Pretendien / tes para el / Dorado del / Altar maior. -Al margen izquierdo-] Luego se leieron los escritos de los Pretendienttes del Dorado del Altar maior Siguientes. El Primero de Dn. Joseph de Ybarra Maestro de Pintor en que entra haciendo postura al dho. Dorado en treinta y quatro mil pesos de bajo de las Cinco Condiciones que expressa en su escrito, y la de afianzar el importe y lo bueno de dha. obra, y entregarla â satisfaccion de los Inteligentes. El Segundo de Dn. Franco. Martinez Maestro de Dorador y Pintor, en el que entra haciendo assi mismo postura al dho. Dorado del Altar Maior nuevo en Veinte y ocho mil pesos; y dorando todas las Rejas de las Capillas de esta Sta. Yga. en treinta y un mil, debajo de las Siete Condiciones que en el dho. su escrito expressa; y de afianzar dha.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36 (1741-1744), fs. 148r-149r.

Obra con Dn. Matheo de los Rios, y Dn. Ygnacio Jordanes y con las Casas de su Morada; y de entregar dho. Dorado â satisfaccion de los Maestros que nombrare este Ve. Cavdo. Y la de emmendar qualesquiera defectos que los dhos., le pusiessen. El tercero de Dn. Nicolas Nadal Maestro examinado de Dorador Estofador, y Encarnador, en el que entra tambien haciendo postura al dho. Dorado del Altar Maior en treinta y quatro mil pesos, haciendo dha. Obra con la perfeccion, limpieza y Magisterio que otro ninguno, por ser tan solo el examinado en dho. Arte como consta del titulo de Examen que tiene presentado , Dorado de oro limpio por dentro, y fuera; y las imagenes todas dorando primero los Ropajes, y despues estofarlos apercionadas, o bañadas de sus Colores y Matizes a la moda de Ytalia; promete hacer toda la Arquitectura con maior perfeccion para la permanencia en el Abronceado [sic] que aqui se finge. Y últimamente dice que se obliga â executar dha. Obra en la forma y por el tanto, siendo licito, que otro Artifice la executare, prometiendola mejorar como tal Maestro del Arte, y la de afianzar con su Caudal, y el de tres fiadores del Comercio: Que haviendosse oido, con lo que dijo el Sr. Castillo, de haverse llamado en la Hazeduria â dhos., Pretendientes, y haverse estos ratificado en las Posturas que tienen hechas, y solo haver excluido el Dorado del Sagrario de dho. Altar Maior si se hiciese de Madera, por no estar este punto determinado, y despues de conferenciado el punto, con variedad de [f. 149r] pareceres, [Nombramto. / de Dorador / en el Mro. / Martinez / para la / Obra del / Altar mor. / Nuevo. –Al margen izquierdo–] últimamente se resolvió por maior numero de votos el que el dho. Maestro Dn. Franco. Martinez execute y, haga la Obra del Dorado del Altar Maior en la Cantidad de los Veinte y ocho mil pesos que promete, debajo de las Calidades, y Condiciones que expresa en su escrito, y de las demas que parecieren, y tubiere por convenientes este Ve. Cavdo.; y con la expressa de que todas las Ymagenes de dho. Altar maior han de ir, y ponerse estofadas y [Apersianadas] en el modo que expresa Dn. Nicolas Nadal en su escrito de Postura: Y que las Rejas de las Capillas no se doren. Assi mismo se resolvió que Dn. Geronimo Balbas asista a toda la Obra del Dorado del Altar Maior y q., se execute con su intervencion y Asistencia, para que vea si va â su plena satisfaccion, è inteligencia, y debajo de la que se ha de hacer dho. Dorado; y por cuio cuidado se determino se le aian de dar mil pesos de fabrica. Tambien se resolvio que el Sor Guardia corra con toda esta obra del Dorado como Superintendente nombrado por este Ve. Cavdo. y como esta corriendo con la de los sepulcros, escaleras y demas del Piso de dho. Altar mor. y que dho. Sr. de todas las providencias convenientes para que se execute con toda perfeccion

37. Sobre el concurso para el dorado del altar mayor de la catedral de México. México, 8 de febrero de 1743.

dha. Obra, y que no vuelva otra vez este negocio a este Ve. Cavildo. El Sr. Gallo mando assentar su voto y fue que no consiente en que Dore el Altar maior otro que no sea Dn. Nicolas Nadal por ser Maestro Examinado en dho. Exercicio, y los demas ser solo Pintores. El Sr. Zorrilla mando assentar su voto en quanto a la Superintendencia del Dorado: y fue que Corriessen con el los Ssres. Fabrega y Guardia.

38. Acta del Cabildo catedralicio relativa a la entrega del dorado del altar mayor. México, 19 de noviembre de 1743.

Ibarra es nombrado dictaminador para la entrega del dorado del altar mayor de la catedral metropolitana.¹

[f. 226v]

En la Ciudad de Mexico en diez y nueve dias del mes de Noviembre de mil setecientos quarenta y tres años el M. J. Ve. Dean y Cavildo de esta Sta. Yga. Metropna. estando junto y COngregado en su Sala Capitular como lo ha de uso, y costumbre, conviene a saver los Ssres. Moreno Dean, Luna Chantre, Torres. Hoios, Gallo Canonigos, Rojo, Villar, Fabrega, Castillo, y Cervantes Racioneros enteros y de Media racion, invocada la gracia del espiritu santo se tubo este Acto en la manera Siguiete. [...] [f. 227v] [El Mrô. Mar / tinez sobre / la entrega del / Dorado del / nuevo Altar / Maior. -Al margen izquierdo-] Despues propusso el dho. Sr. Dean que el Mrô. Dn. Franco. Martinez le havia dho. que acavaria de Dorar y Concluir toda la Obra del Altar Maior, y que se nombrasse por este Ve. Cavdo. Maestros, è inteligentes que reciviessen dicha obra, en toda la proxima semana, para que estando, como esta â toda satisfaccion, declarandolo assi, se le de por libre de la escriptura que tiene otorgada para dha. Obra Que haviendosse oido procediosse a votar, el Sor. Gallo pidio que esta materia se trajesse con Cedula. [...]

[f. 227v]

En la Ciudad de Mexico en Veinte y dos dias de mes de [f. 228r] Noviembre de mil setecientos quarenta y tres años el M. J. Ve. Sr. Dean y Cavildo de esta Sta. Yga. Metropna. estando junto y Congregado en su sala Capitular como lo ha de uso, y costumbre conviene â saver los Ssres. Moreno Dean, Luna Chantre, Navarijo Mreescuela, Velasco Doctoral, Ximenez Penitenciario, Hoyos, Gallo Canonigos, Rojo, Urtusaustegui, Villar, Fabrega, Castillo, y Cervates Racioneros enteros, y de Media racion invocada la Gbracia del Espiritu Santo se tubo este Acto en la manera Sigte. [...] [f. 229v] [Sobre la / entrega, y / extremo del / nuevo Altar / maior. -Al margen izquierdo-] Despues se procedio a tratar sobre el tercer punto de dha. Cedula, para lo que se tubo presente un escrito presentado por el Mrô. de Pintor y Dorador Dn. Franco. Martinez, en que dicê que el

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 36 (1741-1744), fs. 226v, 227v-228r, 229v-231r.

38. Acta del Cabildo catedralicio relativa a la entrega del dorado del altar mayor. México, 19 de noviembre de 1743.

nuevo Altar Maior estara plenamente Dorado, y acavado con sus estatuas para el dia ultimo de este presente mes, de suerte, que el primero dia de Diziembre se pueda empezar â quitar los Andamios. Y que respecto a que haviendo ajustado el Dorado de dho. retablo en la Cantidad de Veinte y ocho mil pesos / sin incluir el Dorado del Sagrario, en que esta [allanado] â que lo tassén los maestros y [q.] fue una de las condiciones de la escriptura q. tiene otorgada, y afianzada con Dn. Matheo de los Rios el q. havia de entregar toda la dha., obra â satisfaccion de Dn. Geronimo Balbas, a qn. se le asignaron por este Ve. Cavdo. un mil pesos para que asistiese a ver Dorar dho. Altar maior el que havia de quedar â su plena satisfaccion. Y que para que assi el, como su fiador queden libres de dha. obligacion pide que dho. D. Geronimo declare si lo esta, y con ella solamente se le Chancele su escriptura, pues por no [allanarsse] su fiador â que otros maestros de su Arte sean Juezes de dha. Obra, no lo permite, aunque por si quisiera que lo Reconociessen todos: Que haviendosse oido, y teniendosse presente la escriptura otorgada por el dho. Dn. Franco. Martinez, y vistosse que por su tercera Condicion [f. 230r] Consta que acavada dha. obra, la han de reconocer los Perittos que se nombraren, obligandosse dho. Maestro a emmendar las faltas que los dhos. pusieren al Dorado, se resolvió que se nombren como se nombraron para que reconoscan todo el Dorado del dho. nuevo Altar Maior a Dn. Geronimo de Balbas, a Dn. Joseph de Ybarra, y a Dn. Simon de Ocampo, quienes por ante el presente Secretario, y debajo de juramento que haran conforme â Derecho, expressaran su Sentir. Con este motivo se [tratto] de que se decia, y asseguraba que el Altar maior se dedicaba el dia quince del proximo Diziembre, y que hasta el Predicaor estaba combidado para dha. funcion; y que para esto no havia havido ninguna determinacion de este Ve. Cavdo. ni de su Exma. Iltrma. el Sor. Arzbp., por lo que estaba sentido, y de que se tomassen tales resoluciones sin darsele parte, pues estaba aun esperando los modelos de los sagrarios, para ver el que se havia de Executar de Plata, y que en el interin le parecia a su Exa. Iltrma que mal se podia dedicar Altar maior sin Sagrario, por que el que tenia estaba en la inteligencia de que estaba errado, por no tener las proporciones necessarias, y otras varias razones que se hablaron en el assumpto; a las que satisfizo el Sr. Dean, de que su Señoria estaba corriendo con dha. Obra en conformidad de lo determinado por este Ve. Cavdo. y que para que los oficiales concluïessen havia su Señoria tenido por conveniente, el [apoiarles] con decir que el dia quince se havia de dedicar, para que con esso, se diessen prissa, por que si no, [no -entre

renglones-] se acabaria ni de aqui a Seis messes, como sucedia con la reja y Crujia, que por mas diligencias que su Señoria havia hecho, no se podia Concluir mas que las dos frentes del Altar maior, y que estando corriente este, daria su Señoria parte â este Ve. Cavdo., para que con anuencia y concurrencia de Su Exa. Iltma. se asignasse dia para su estreno, el que parecia no tener repugnancia fuesse el dia quince de Diziembre, por quanto aunque concurría la Dominica tercera de Adviento, tambien concurría la Fiesta del Rey nrô. Sor. de los Desagravios, en que estaba patente el Santissimo Sacramto. y havia Concurrencia del Exmo. Sor. Virrey, RI Audiencia y tribunales. Y que en quanto al Sermon tocaba como tal Dominica de Adviento, a la Religion del Sor. Sn. Franco. lo que no podia quitarseles, por [f. 230v] quanto era mover una gran dissension entre las Sagradas Religiones, y que por si acaso se dedicasse el dia quince, lo que precissamente se havia de determinar con la Solemnidad Correspondiente por este Ve. Cavdo. y el Sor. Arzbpô., havia hablado con el Sor. Magistral â cerca de que fuesse un Sujeto Graduado, y que dho. Sor. le havia asegurado que solicitaria, ya que era preciso que fuesse de dha. Sagrada Religion, el que predicasse el Rmo. Ossorio Cura de la Parrochia del Sor. Sn. Joseph que era mui [devocto] y Conocido y de bastante graduacion, y que dedicandosse dho. dia podia tambien extrenarsse el nuebo rico Bordado Ornamento Blanco por decirsse missa de Sacramto. lo que no podia conseguirsse en las Siguietes Dominicas por ser de Adviento, y otras varias rezones q. dho. Sor. expresso Que haviendosse oido con lo que dijo el Sor. Castillo de que el no haversse llebado los modelos del Sagrario de Plata a Su Exa. Iltma. como se determino en el Cavildo de nueve de Abril de este año havia sido, por que aunque el Mrô. de Platero Dn. Migl. de Gongora havia hecho dos, y traidolos a la Haceduria [mas] havia de ser messes, pero que por estar esperando el que havia de hacer Dn. Geronimo Balbas, no se havian presentado, ni dado quenta ni al Sor. Arzôbpo., ni â este Ve. Cavdo.; por quanto assi mismo, decia que su obligacion era hacer el Sagrario de Palo como estaba en el Mapa que havia presentado para la formacion del nuevo Altar maior, al que se havia arreglado la escriptura que tenia para ello otorgada, y a lo que estaban el y sus fiadores obligados, y que hecho, y puesto en su lugar despues de mas que lo quitassen, y tirassen, que entonces haria el Mapa que le pedian y conviniessse: Que en vista de todo y de varias especies que se tocaron, se resolvio por todos los votos que los Ssres. Velasco, Torres, y Castillo pasasen en nombre de este Ve. Cavdo. a ver y satisfacer a Su Exa. Iltma. el Sor. Arzbpô., expressandole las muchas, y varias razones

38. Acta del Cabildo catedralicio relativa a la entrega del dorado del altar mayor. México, 19 de noviembre de 1743.

que se havian tenido oy presentes, y que solicitassen dhos. Ssres. el que su Exa. Iltma. viniesse a ver el Altar maior y su Sagrario, para que determinasse si se havia de quedar, ô quitar, y quando se havia de dedicar, de suerte que se le significasse el que este Ve. Cavdo. no solicitaba mas que complacer a Su Exa. Iltma. y que con su dictamen se resolviesse todo lo conveniente en este negocio, y sus âdiacentes [sic]. El Sor. Elizalde [f. 231r] embio su voto en este assumpto por escrito, el que se leio y se reduce â protextar no le pare ningun perjuicio qualquiera determinacion como lo tiene protextado en el Cavildo de veinte y seis de octubre proximo en la paga del Dorado del Sagrario, por que aunque fue nombrado por su Classe para la Junta de la Obra del Altar maior no entro en el ajuste del Dorado, ni en la fabrica del Presbyterio, por haver sido estas commisiones separadas y que quando se adjudicô por este Ve. Cavdo. el Dorado a Dn. Franco. Martinez, fue con Calidad de darle â Dn. Geronimo Balbas mil pesos por la asistencia, cuidado, y solicitud de que toda la obra y Dorado fuesse â su satisfaccion, por lo que debe ser responsable, y omitirsse otros maestros para el reconocimiento, â quienes se hara precisso satisfacer su trabajo; y que excluiendosse el dho. Dn. Geronimo por no inteligete, no halla motivo para que se le desfalque a la Fabrica los mil pesos que se le han de dar. Y que respecto â que tiene entendido que se ha asignado el dia quince del proximo Diziembre para la Dedicacion de dho. Altar y avissado al Predicador de dho. dia, no obstante que para dho. tiempo no juzga puede quedar acavado en el Grado de perfeccion que demanda Obra de tantos pulimentos, saviendo al mismo tiempo que esta no ha sido determinacion de este Iltmo. Cavildo, ignora tambien que lo que aia Sido de la junta, y de lo que puede resultar alguna grave justissima queja assi en el Iltmo. y Exmo. Sor. Arzbpô. como en este Iltmo. Cavdo. pues no se ha hecho, ni se puede hacer tan brebe la debida perfecta entrega de toda la obra; y que la junta con la formalidad que se debe â tan Iltmo Cuerpo de razon de haver desempeñado su encargo, y executado lo que se puso â su Cuidado para que en su vista dada quenta a su Exa. Iltma. se determine su Dedicacion. Y para que en todo tiempo conste esta su protexta, y representacion, y que no queda por su parte responsable mas que a lo que la junta ha tratado; que a sido la fabrica en blanco de dho. Altar; la de la Tapa de los sepulchros, y el ajuste de la reja pide â este Ve. Cavdo. mande se assiente, y se le de testimonio para en Guarda de su Derecho.

*Testamento que otorgó Dn. Joseph de Ybarra*¹

[f.12v] "En el nombre de Dios todo poderoso amen. Notorio y manifiesto sea a todos los que la presente vieren, como yo D[o]n. Joseph Ybarra originario de la Ciudad de Guadalaxara Reyno de la nueva Galicia vecino de esta Ciudad, hijo legitimo de D[o]n. Ygnacio de Ybarra, y de D[oñ]a. Maria de Cardenas Defuntos, oriundos, y vecinos, que fueron de d[ic]ha Ciudad de Guadalaxara. Estando como estoy bueno y sano de que le doy a Dios n[uest]ro. señor muchas gracias por este beneficio, y creyendo como fiel, y verdaderamente creo en el inefable y sacrosanto misterio de la s[anti]s[i]ma. y misericordiosissima trinidad Dios Padre, Dios hijo, y Dios espiritu s[an]to. tres personas distintas, y un solo Dios verdadero; en el de la encarnacion de la segunda Persona en las virginales entrañas de n[uest]ra. señora la siempre Virgen Maria, virgen antes del parto en el parto, y despues de el parto, y en el s[anti]s[i]mo. sacramento del Altar, y en todos los demas misterios que tiene creè, y confiesa n[uest]ra. s[an]ta. Madre Yglesia Catholica, Apostolica, Romana; debajo de cuja feè, y creència he vivido, y protexto vivir, y morir hasta el ultimo aliento de mi vida, implorando como imploro el patrocinio, y amparo de la sacratisima Reyna de los Angeles, el de su dichosisimo, y castisimo esposo el patriarca señor san Joseph, el de el gloriosissimo Archangel señor san Miguel, y la interposicion de todos los demas santos, y santas de la Corte de el Cielo, y con especialidad el de todos y todas las que han sido de mi advocacion, y debocion, para que quando Dios n[uest]ro. señor fuere servido de sacarme de este presente mundo, pongan mi alma en Carrera de salvacion, ofreciendole para ello los meritos de su s[anti]s[i]ma. Pasion, y muerte: todo lo qual supuesto; temiendome de la muerte cosa natural à toda viviente criatura, porque esta no me coja sin la prevencion devida, para el descargo de mi conciencia, y bien de mi alma, conozco, que hago, y ordeno mi testamento, ultima, y postrimera voluntad, en aquella via, y forma, que [f. 13r] mexor haya lugar en Derecho, firme, y valedero sea, en el orden y manera siguiente.= Lo primero encomiendo mi Alma a Dios nuestro señor que la Crio, y redimio, con el precio infinito de su preciosissima sangre, que por mi, y por el Linaxe humano derramò en el

¹ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 12v-15r. El documento fue publicado por primera vez por Xavier Moyssén. "El testamento de José de Ibarra", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México: INAH, Núm. 6, 1981, pp. 41-52. La transcripción del mismo es propia.

madero sacro santo de la cruz; el Cuerpo, Doy y mando a la tierra, como que de ella fue formado, el que quiero sea sepultado en la Yglesia, parte, y lugar que à mis Albaceas pareciere, à cuiã disposicion lo deixo con lo demas tocante a mi funeral, y entierro= Ytem. mando à las mandas forzosas, y acostumbradas à quatro reales à cada una, entrando en ella, y con el propio D[e]r[ech]o. las canonizaciones, y beatificaciones de los venerables, siervos de Dios, Prothomartir señor san Phelipe de Jesus, Ylustrissimo, y ex[elentísi]mo. señor D[o]n. Juan de Palafox y Mendoza, Gregorio Lopez, Fr[ay]. Sebastian de Aparicio, Padre Marxil, santuario de n[uest]ra. señora de Guadalupe de este Reino, y las misma limosna para aiuda de el Culto del misterio de la s[antí]s[i]ma. Trinidad, que se venera en la Yglesia de su titulo en esta d[ic]ha. Ciudad, y cuias Limosnas quiero se dèn, y saquen de mis cortos bienes, y poco caudal= Ytem Declaro fui Casado, y velado segun orden de n[uest]ra. santa Madre Yglesia con D[oña]. Gertrudis de Espinosa, la que fallecio à los nueve meses, y Dias sin dejar sucesion ni Caudal alguno, ni al tiempo lo contrahimos truxo [sic] ninguno Dotal a mi poder. Declarolo asi para què conste= Ytem. Declaro haver pasado a Contraer segundo Matrimonio con D[oña]. Andrea de Venavides; la que al tiempo de el traxo à mi poder, y por Caudal suio Dotal quinientos treynta, y dos pesos y quatro r[ea]l[e]s., de los que le otorgue recivo Dotal, agregando à ellos trescientos pesos, que le donè y mandè en arras *propter nupcias*, y à cuiõ tiempo no tenia Yo ningun caudal en que se pudiese verificar d[ic]has. arras, mas que en lo que Dios n[uest]ro. señor fuera servido de darme en lo de adelante, y que durante el d[ic]ho. n[uest]ro. Matrimonio tubimos, y procreamos por n[uest]ros. hijos lexitimos à Maria de Ybarra, la que fallecio de tres meses de edad, a Joseph Antonio de Ybarra, que serà de edad de veinte, y años, y a Maria Antonia de Ybarra que fallecio de edad de dos años: Declarolo asi para que conste, y al d[ic]ho. Joseph Antonio por mi hijo lexitimo, y de la d[ic]ha. Andrea de Venavides;= Ytem. Declaro haver pasado, por fallecimiento de la d[ic]ha. D[oña]. Andrea mi segunda muger à contraer tercer matrimonio con D[oña]. Juana de Navarixo, con quien actualmente estoy casado, la que traxo a mi poder la cantidad de un mil trescientos noventa y siete pesos tres r[ea]les. y medio inclusa en d[ic]ha. Cantidad, la que tengo donada en arras *propter nupcias*, y consta de la carta de Dotte, que a su favor tengo otorgada por ante D[o]n. Phelipe Muñoz de Castro escrivano real; Declarolo asi, para que conste= Ytem. Declaro dever como devo algunas Cantidades à barias Personas, y otras que me deven à mi Cuias Dietas, y Dependencias asi actibas como pasivas constan en un Librito escritas de mi puño, que se hallarà entre mis papeles al t[iem]po. de mi fallecimiento; y

à el en todo me remito, para que en su conformidad mis Albaceas cobren, como asi es mi voluntad, lo q[u]e se me estubiere deviendo, y lo incorporen [f. 13v] al cuerpo de mis bienes, y de ellos se pague a todas las Personas que yo deviere; con Declaracion de que todas aquellas Personas, que a mi devieren, y les constare à los d[ic]hos. mis Alvaceas estar lexitimamente imposibilitados de no poder pagar, que no se les cobre cosa alguna, ni que por ello sean molestadas, porque à las que asi fueren y estubieren en estado de pobreza, yo les perdono en nombre de Dios n[uest]ro. señor, solicitando me sirva de merito, para que su divina magestad me perdone mis pecados= Ytem. Declaro por mia propia la Casa en que vivo, que es en la Esquina de la calle de la Canoa, Calle que llaman de Manrique, la que hube, y comprè de bienes, que quedaron del M[ae]stro. Pedro de Arrieta en Cantidad de Cinco mil, y trescientos pesos, los quatro mil que reconosco a Zensu, à favor de los Zensualistas, que en los titulos (que tambien se hallaràn entre mis papeles) de d[ic]ha. casa tengo, a los que me remito, y los un mil, y trescientos pesos, que exhivi en contado, para cuio efecto saque un mil y quinientos pesos del Combento Real de Jesus Maria, que se me entregaron en Deposito irregular con obligacion de reditos, que hasta la presente he estado pagando, y aunque por parte de d[ic]ho combento, se me ha instado sobre que de d[ic]ha. cantidad de un mil, y quinientos pesos otorgue escriptura de ymposicion de ellos sobre la referida finca, no lo he executado, à causa de el deseo que he tenido de pagar, y debolber à d[ic]ho. combento la expresada cantidad; pero en el caso de que yo fallezca sin executar d[ic]ha. paga, y de que d[ic]ha. casa se venda por mis Albaceas, el que subcediere en ella, y en su Dominio ha de ser, con calidad tacita, y expresa, por ser asi mi voluntad, que ha de reconocer à favor del expresado combento la Citada Cantidad, otorgando para ello el incremento correspondiente, ô exhiviendo instantaneamente los d[ic]hos. un mil, y quinientos pesos à d[ic]ho. combento Real de Jesus Maria, à cuio favor, y en caso necesario otorgo escriptura de ymposicion de zensu, y tributo, por la mencionada Cantidad, cuia carga y gravamen reconozco sobre la mencionada finca, y à d[ic]ho. combento, por uno de los Zensualistas à ella en el Lugar, grado, y preferencia que deviere tener à los demas zensualistas interesados en los, otros quatro mil pesos, y a cuia ymposicion otorgo vajo de todas aquellas clausulas requisitos, y circunstancias, que para su validacion fueron necesarias las que Doy por fechas, y expresadas en esta Clausula de mi Testamento, con renunciacion de Leyes, fueros, y derechos, que puedan ser en mi favor, de los d[ic]hos. mis bienes, y herederos, sumision, y poderio a los Jueces, y Justicias de su Magestad, para su devida obserbancia, y cumplimiento: no

solamente con [f. 14r] fuerza de sentencia pasada en cosa Juzgada, sino tambien con la de esta d[ic]ha. clausula inclusa en mi ultima voluntad, por conocer como conozco deberse satisfacer esta Dependencia [sic] de el valor, y en el procedido de d[ic]ha. casa, por haverla contraido para su compra en tal manera, que à no haver recibido este beneficio de d[ic]ho. Combento, no hubiera tenido efecto por no haver tenido nunca Caudal para ello, y solo haver estado atenido, para mi mantencion, [sic] y de las d[ic]has. mis mugeres al trabajo corporal, y personal mio= Ytem. Declaro, que aunque es verdad que otorgue Carta de Dote a favor de la d[ic]ha. mi segunda muger D[oña]. Andrea de Venavides de la Cantidad de ochocientos treinta, y dos pesos y quatro tomines inclusive en ella los trescientos de arras, que llevo declarados, solo entrò en mi poder los bienes muebles de ajuar de casa, y ropa de vestir, porque por lo que mira à reales no se me entregaron ningunos, porque todo lo mas de ellos se gastaron y combirtieron por parte de la susod[ic]ha. y de d[o]n. Antonio de Venavides, en cuia casa se crío, en gastos del Casamiento, y aun en la propia ropa, que contiene d[ic]ha. carta de Dote segun la Cuenta, que el d[ic]ho. Venavides me hizo, y dio despues de contraído el Matrimonio, y que para descargo de mi conciencia durante el tiempo de el no tube Caudal, en que se pudiese verificar los trescientos pesos de las arras, ni otro ninguno de Gananciales [sic] que le tocasen, antes si muchos quebrantos, y dependencias que causè para su mantencion, [sic] enfermedades largas y prolixas, que padecio, y otros muchisimos atrasos, que aun hasta hoy en Dia estoy padeciendo, y Diariamente he padecido con el d[ic]ho. su Hijo, y mio Joseph Antonio de Ybarra, a Causa del no mui bueno su natural, y no haverse querido reducir, à proceder bien, aprender estudio, oficio, ni exercicio, aun sin embargo de haver puesto todos los medios eficaces como padre Lexitimo para su Correccion, y emmienda, [sic] vendido, y aun gastado todo lo mas que he adquirido, y trabaxado, ya para restituirlo à la ciudad de donde ha hecho varias fugas, ya para remitirlo, à que sirve à su Magestad en un Presidio, lo que no he podido conseguir, no obstante las muchas Diligencias Juridicas, que he executado; y aun tambien, para contenerlo en distintos excesos de que pudieran resultar ofensas à Dios n[uest]ro. señor, pretendiendo siempre el susod[ic]ho. la ociosidad, y debaneos: Declarolo asi para que conste en descargo de mi conciencia= Ytem. es mi voluntad, que luego que yo fallesca, de los bienes que se hallaren en la Casa de mi morada, los que declaro son todos mios, y de otro qualesquiera caudal, que me toque y pertenezca [f. 14v] de lo prompto, y mas bien parado de el, se entregue a la d[ic]ha. D[oña]. Juana de Navarajo mi tercera muger la cantidad de los d[ic]hos. un mil trescientos noventa y siete

pesos tres reales y medio de la importancia de la d[ic]ha. su Carta de Dote inclusive en ella las arras, pues quando le hise La Donacion por ellas, y contraxe el Matrimonio, aunque no executè imventario de el Caudal y bienes que yo tenia, por no causar gastos, conozco en mi conciencia, que estaba havilitado para ello, y que tenia el competente para poderle haver hecho d[ic]ha. Donacion; asi en materiales de mi oficio, alhajas de valor, y porcion de plata labrada, que quasi por mano del d[ic]ho. mi hijo Joseph Antonio de Ybarra se vendio, solicitando yo remitir al susod[ic]ho. a China, como de hecho avia salido à mi costa de mandato de el señor Virrey, lo que no se pudo verificar à causa de haver finjido enfermedad, en la villa de Cuernavaca, a donde me fue preciso ir para restituirlo a esta Corte; y en donde luego luego que llegò se bolbio a poner en fuga, En cuiò debate tube el quebranto de que se gastase la importancia de d[ic]ha. plata labrada. En consecuencia de lo qual es mi voluntad; y asi quiero se execute se reintegre a la d[ic]ha. mi muger la d[ic]ha. su Dote, y arras, la que subsiste en la Casa de mi morada, y quando al tiempo de mi fallecimto. faltare alguna cosa se le compense en tal manera, que quede pagada y satisfecha= Y para cumplir, y pagar este mi Testamento, mandas, y legados en el contenidas instituio, y nombro por mis Albaceas fideicomisarios, y tenedores de los d[ic]hos. mis bienes a la d[ic]ha. mi muger D[o]ña. Juana de Navarajo, y al B[achille]r. D[on]. Joseph Ximeno Presvitero Domiciliario de este Arzobispado, à ambos juntos, y a cada uno de por si in solidum, y con igual facultad de lo que el uno empezare, pueda proseguir, fenecer, y acabar el otro. Y para que entren en d[ic]hos. mis bienes, los ymbentarien, ô nò los vendan, y rematen en Almoneda, ò fuera de ella como mexor les pareciere, y usen de este cargo todo el tiempo, que necesitaren, y hubieren menester, aunque sea pasado el que el D[e]r[ech]o. dispone, porque el mas, que necesitaren ese les prorrogo, y alargo en devida forma= Y en el remaniente, [sic] que quedare de todos mis bienes derechos, acciones, que derecha, o transversalmente me toquen, y pertenezcan: en atencion à no tener como no tengo otro ningun hijo mas que el d[ic]ho. Joseph Antonio de Ybarra, aun sin embargo de no haver este cumplido con la obligacion de tal hijo, mediante su grande inobediencia, poco respecto, [sic] y atencion, que me ha tenido, negandome la obediencia, y executando varios excesos, atendiendo à ser Padre, y christiano no refiero, no obstante à ser notorio, y aun de los dispuestos por D[e]r[ech]o., para poderlo deseredar, siendo el uno de ellos, y en el que mas ha instado el Casarse à mi disgusto, lo que actu [f. 15r] almente estoy cierto, està pretendiendo, y tambien se lo he evitado; no por estorbar el santo Matrimonio, si por las malas consecuencias, que de ello pueden resultar en

ofensa de Dios n[uest]ro. señor, por las pocas, ô ningunas facultades, que tiene, para mantener familia, y muger, y estar acostumbrado a la ociosidad; procediendo como tal su Padre, y con la equidad de Caridad que Dios manda, le instituo, y nombro, por mi heredero universal, para que lo que asi importaren todos los d[ic]hos. mis bienes, sacado el funeral, entierro, Misas que se digan por mi Alma, segun pareciere à la discrecion de los d[ic]hos. mis Albaceas, segun el estado, en que quedaren los d[ic]hos. mis bienes sacada la Dote de la d[ic]ha. mi muger, lo haya, y herede con la bendicion de Dios n[uest]ro. señor, y la mia, y usando de la Patria potestad, que el D[e]r[ech]o. me concede en el caso de que yo fallezca, y que el referido mi hijo no se haya casado, ni tomado estado, le instituo, y nombro por su tutor, y curador ad bona al d[ic]ho, B[achille]r. D[o]n. Joseph Ximeno, y pido, y suplico à los señores Jueces, y Justicias de su Magestad le haian, y tengan portal, le manden discernir, y disciernan el cargo de tal, relevandolo como, yo desde luego lo relebo de fianza en la Curaduria, y à el y a la d[ic]ha. mi muger de la tenencia de los d[ic]hos. mis bienes= Y por el presente revoco, anulo, doy por rotos, nulos y de ningun valor ni efecto otros qualesquiera testamentos, cobdicios, poderes para testar, y otras ultimas Disposiciones, que antes de esta haia fecho por escrito, ô de palabra, para que valgan, ni hagan feè, en Juicio, ni fuera de el, porque solo quiero se guarde, cumpla, y execute la presente, por mi ultima, y postrimera voluntad, la que es fecha, en la Ciudad de Mexico en seis de Marzo de mil setecientos, quarenta, y cinco años: è Yo el escrivano, que presente soy, doy feè conozco al otorgante, que a lo que notoriamente està bueno, y sano; à lo que parece en su entero Juicio, y cumplida memoria, que asi lo otorgò, y firmo siendo testigos D[o]n. Juan Antonio de [L]osua Abarrategui, D[o]n. Nicolas de Navia, D[o]n. Miguel Chrisostomo de Palomino, el B[achille]r. D[o]n. Andres Bermudez de Castro, y d[o]n. Nicolas de los Reyes Pizarro vecinos de esta d[ic]ha. Ciudad=

[Rubricado] Joseph de Ibarra

Ante my

[Rubricado] Andres Bermudez de Castro".

*Pago de las casas que debían los Arrieta y que pasan a poder de Ibarra.*¹

[f. s/n r] "Recivo Chanzelaon. y finiquito y declaraon. f[ec]ha. pa[ra]. la p[resen]te. en Pliego del Sello Seg[un]do. doy fee [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico en dies y siete de Diciembre de mil setecientos quarenta y seis, Ante mi el Escrivano y testigos Doña Maria Atanacia de la Guardia, Viuda de D[o]n. Fran[cis]co. Antonio Huidobro vezina de esta Ciudad que doy fee conosco; Dijo que por escriptura que pasô en esta Ciudad a los dos de Mayo del año pasado de mil setecientos y treinta y un años, Ante Juan de Aunsibai y Anaya Escrivano Real Vendio â D[o]n. Pedro de Arrieta Maestro Mayor de Arquitectura, del Real Palacio q fue ya difuncto; unas casas de Varrio de San Juan de la penitencia en esta Ciudad en el callejon q[ue] llaman de Tesytlan; las que lindan por una parte, con Casas de Matheo Yndio y por la otra casas de Lucas del Castillo, y la venta fue por el [f. s/n v] precio de quatrocientos pesos, de que le exhivio sinquenta en contado y por los trescientos y sinquenta pesos le otorgo escriptura con la propia f[ec]ha. de la Venta y ante el mismo Escrivano obligandose a pagarlas, a Razon sinquenta pesos, en cada quatro meses; Y por haverse pasado el primero y segundo plazo se precento la otorgante Ante uno de los señores Alcaldes de Corte y Juezes de [provincia], y oficio q[ue] [siendo] Antonio Basilio de Anzelmo y Salinas Escrivano Real q[ue] oy [sabe] Fran[cis]co. de Ribera Beltron Escrivano de su Magestad y el Provincia; pidiendo de execucion contra la persona y bienes del d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta, por la expresada cantidad de trescientos sinquenta pesos, y havindose librado, por auto de primero de Abril de mil setecientos treinta y dos, y [siguiendose] la Via Executiba; le pagô a la Otorgante la mayor parte el d[ic]ho. D[o]n. Pedro de Arrieta por cuyo fallecimiento quedô por su Alvacea heredera y tenedora de bienes a D[o]ña. Melchora de Robles, su lexitima muger por cuya muerte quedo de su Alvacea, y tenedor de bienes a D[o]n. Joseph de Ybarra del Arte de Pintor y vezino de esta Ciudad declarando no haver quedado por bienes de uno y otro mas que dependencias [sic] actibas y pasibas y mandado que las actibas se cobrasen y se pagasen las pasivas, como consta por el testamento bajo cuya disposisiôn falleciô que pasa por Ante mi en esta

¹ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.

Ciudad a los ocho de Noviembre de mil setecientos y quarenta a. En cuya Virtud le ha acabado de pagar d[ic]hos. trescientos cinquenta pesos el mencionado D[o]n. Joseph de Ybarra quien en el d[ic]ho. Alvaceasgo ha gastado mucha mas cantidad de su propio caudal asi en d[ic]ha. paga como en otras y diversos gastos q[ue] ha tenido y se le ha pedido a la otorgante que de todo otorgue Recivo finiquito y chanzelaciôn en forma y tambien nueva venta por haverse perdido los titulos de d[ic]ha. Casa y q[ue] le sirve de el para en guarda del d[e]r[ech]ô. de d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra y poniendolo en efecto por la precente otorga, que ha Recivido d[ic]hos. quatrocientos pesos de oro comun en Reales contados a su Satisfacciôn, sobre [f. s/n r] que Renuncia a la Ecepcion de la non numerata pecunia leyes del no entrego y su [prueba] y otorga Recivo finiquito y Carta de pago, en forma, da por rotos nulos y chanzelados los citados autos y la Escripura q[ue] ba referida sobre cuyo cumplimiento se formaron para q[ue] no Valgan ni hagan fee Judicial ni extrajudicialmente, por no tener como no tiene sobre ella que pedir ni demandar cosa alguna, Y aprovando y ratificando como aprueba y Ratifica la mencionada Escripura de Venta, la haze de nuevo declarando que segun el estado de la Referida casa, en aquella era, fue su Justo precio y Valor el de d[ic]hos. quatrocientos pesos, q[ue] no Valia mas aunque aora Valga menos, no obstante, de qualquiera demasia y mas Valor haze gracia y donacion a el d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra, como el d[e]r[ech]ô. llama entre vivos con las Ynsiguaciones [sic] nesarias y Renunciacion de leyes f[ec]has. en cortes de Alcalá de Henares, que tratan de las cosas q[ue] se compran, o Venden por mas ô menos de su justo precio y Valor, y los quatro años en ellas declarados para la Resision [sic] del contrato, se aparta de las de dominio propiedad y [servicio] q[ue] a d[ic]ha. casa aya tenido y le cede Renuncia y traspasa en el d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra para q[ue] disponga de ella, como de cosa suya propria [sic] havida y adquirida, por Justo y d[e]r[ech]ô. titulo de compra y venta, y en señal de posecion [conciensesele] den las copias q[ue] de este Ynstrumento pidiere para q[ue] le sirba de titulo y de su propria [sic] autoridad con la de la Real Justicia la tome y aprehenda que en el Ynterin se constituye por su Ynquilina, poseedora precarea, para darsela cada q[ue] la pida, y a la [enicion] Seguridad y Saneamiento de la Venta de d[ic]ha. Casa, y a que no Saldra terzero q a ella pretenda d[e]r[ech]ô., ya que si Saliere o pleito se le pusiere, tomara la voz y defenza, luego q llegue a su noticia, y seguira a su costa hasta dejar en quieta y pasifica posesion a el d[ic]ho. D[o]n. Joseph de Ybarra y si venzida fuere y sanearlo no pudiere le dara y

40. Pago de las casas que debían los Arrieta y que pasan a poder de Ibarra. México, 17 de diciembre de 1746.

bolbera el precio de d[ic]ha. Casa, y los Reedificios q en ella hiciere a tasasion de peritos, Obligasen bienes precentes y futuros da Poder a los Señores Juezes y Justicias de su Magestad de qualesquiera partes q sean en Especial las de Esta Ciudad corte y Real Audiencia de ella, a cuyo fuero y Jurisdicciôn se somete Renuncia los suyos propios domicilio y vezindad ley ni *imbenerit* las demas de su favor con [f. s/n v] la gral. del d[e]r[erch]ô. para q[ue] le compelan como por sentencia pasada en autoridad de cosa Jugada, y asi lo otorgo y firmo siendo testigos D[o]n. Juan Rodriguez D[o]n. Antonio Garcia del Valle, y Miguel de la Palma vezinos de esta Ciudad=
[Rubricado] D[o]ña. Maria Attanasia de la Guardia y Leon

Ante my Juan Joseph de Nebro".

*Cesión y traspaso de casas de Joseph de Ybarra a
Joseph Anttonio de Ybarra.¹*

[f. s/n v] "Cecion y traspaso f[ec]ho. pa[ra]. la p[resen]te. en pliego del sello Seg[un]do. doy fee. [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico en Veinte de Diciembre de mil setecientos quarenta y seis a. Ante mi el Escribano y testigos D[o]n. Joseph de Ybarra Maestro de Pintor y vezino de esta ciudad que doy fee conozco; Dijo que por quanto, ha poseido en esta ciudad en el Callejon que llaman de Tequistlan uno de los de San Juan de la Penitencia; unas casas que oy estan bien deterioradas y lindan por una parte con casas de Matheo Yndio, y por la otra, casas de Lucas del Castillo de las q[ue] Adquirio Dominio y propiedad, por haver gastado de su caudal mucho mas de su precio en la administracion del Alvaceasgo [sic] de D[o]ña. Melchora de Robles defuncta, heredera de D[o]n. Pedro de Arrieta; su Marido, y en los Alimentos, entrada y prophecion [sic] de frai Joachin de Arrieta Religioso de nuestra Señora de la Caridad en el Combento de San Hipolito de esta Ciudad y heredero de d[ic]ha. D[o]ña. Melchora, como asi lo tiene declarado D[o]ña. Maria Athanacia de la Guardia viuda de D[o]n. Fran[cis]co. Ant[onio]. Huidobro ultima poseedora de ellas, como consta por escritura q[ue] Ante mi y en este rexistro otorgô el dia dies y siete de este corriente mes y año de la f[ec]ha.; Y en atencion a haverse casado Joseph Ant[onio]. de Ybarra su hijo del otorgante, y para ayuda a llebar las cargas Matrimoniales y en parte de la lexitima q[ue] le pueda caver: otorga q[ue] Sede Renuncia y Traspasa el d[e]r[ech]ô. de [scrptura] Dominio y propiedad que a d[ic]has. Casas ha tenido con todas sus entradas salidas, uso y constumbres [sic] derechos y servidumbres y todo lo que [f. s/n r] de echo y d[e]r[ech]ô. les toca y pertenesce en el expresado Joseph, Antonio de Ybarra, su hijo para que las tenga y posea por suyas propias, havidas y adquiridas con Justo y d[e]r[ech]ô. titulo de cecion y traspaso como esta lo es de que conciente se le den los tantos q[ue] pidiere para que de su propia autoridad, o con la de la Real Justicia tome y aprehenda posecion q[ue] en el Ynterin que la toma, se constituye por su Ynquilino tenedor y poseedor precario; declarando, como declara, que no perjudica a persona alguna con esta

¹ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.

Cecion y traspaso, q[ue] no exede de los quinientos [sueldos] aureos, ni es [immenza] por quedarle bastante congrua sustentacion Y q[ue] la d[ic]ha. casa no Vale mas q[ue] doscientos pesos, a la precente, Respecto a estar Arruinada Y que quiere, que del d[ic]ho. su hijo no se le haga quenta por razon del Valor de esta cecion de mas cantidad q[ue] la de d[ic]hos. doscientos pesos, Y se obliga a no Reevocar este traspaso por su testamento codicilio ni otro instrumento ni contrato alguno porque aun en el caso q[ue] lo Revoque ha de ser la Revocacion en si ninguna a de ningun Valor ni efecto y por el mismo echo se le ha de dar mas fuerza y Validacion a esta Cecion y traspazo, Y a su cumplimiento se obliga con su persona y bienes precentes y futuros da poder a los Jueses y Justicias de su Mag[esta]d. de qualesquiera partes y alguaciles especial a los de esta Ciudad, corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero y Jurisdiccion se somete Renuncia, los suyos propios domicilio y vezindad ley *si combenerit*. las demas de su favor con la g[ene]râl. del d[ic]ho. para q[ue] le compelan y apremien como por sentencia pasada en autoridad de cosa Jugada: Y estando presente el d[ic]ho. Joseph Antonio de Ybarra, vesino de esta Ciudad d [f. s/n v] que doy fee conosco; otorga q[ue] acepta esta escriptura, segun y como se contiene y lo firmó con su Padre siendo testigos D[o]n. Antonio Garcia del Valle D[o]n. Jul. Rodrig[ue]z. y Miguel de la Palma vecinos de esta ciudad.

[Rubricado] Joseph de Ibarra

[Rubricado] Joseph Antt[onio]. Ybarra

Ante my

Juan Joseph de Nebro".

42. Recibo sin firma de Jerónimo e Isidoro Vicente Balbás para realizar el retablo de la Concepción. México, 15 de febrero de 1747.

Recibo de Jerónimo e Isidoro Vicente Balbás para realizar el retablo mayor de la iglesia de la Concepción, sin firmar.¹

[f. 368v] "En la Ciudad de Mexico a quinse dias del mes de Febrero de mil setecientos quarenta y siete años: estando en la Contaduria del Sagrado Convento de Religiosas de la Purissima Concepcion pre [f. 369r] sentes ante mi el escrivano, y testigos Dn. Geronimo, y Dn. Isidoro Vicente de Valvas, Vecinos de esta Corte Mrôs. y Artifices de Escultura, y talla, que doy fee conosco, otorgan por la presente, que en mi presencia, y de los testigos infraescriptos, [que -rayado-] reciben de las Rs. Ms. Abbadeza, Vicarea, y Difinidoras de este expressado Convento, es á saber la cantidad de tres mil pesos de oro comun en reales; y porque los otorgantes la reciben juntos de mancomun, y cada uno in solidum, renunciando como renuncian, las leyes, y derechos de la mancomunidad, divicion, y excusion, [sic] segun, y como en ellas se contiene, de su entrego, y Recibo me piden deé fee, ê yo la doy de que realmente y con éfecto dichos tres mil pesos en plata doble del cuño Mexicano corriente passaron de poder y mano de dhas. Rs. Madres Abadeza, Vicaria y Difinidoras, que presentes se hallan, â poder y mano de dichos Dn. Geronimo y Dn. Isidoro Vicente de Valvás su hijo, contados á toda su satisfaccion: cuya cantidad reciben con el fin y destino del retablo del Altar mayor de la Yglecia de este Convento; cuya obra por la presente só dicha mancommunidad, ê in solidum se obligan los otorgantes á ponerla en execucion, y comenzarla luego y sin dilacion alguna para cuya prosecucion estan promptos á otorgar escriptura en forma luego que por dichas Reverendas Madres Abadeza, Vicaria, y Difinidoras se les deé avisso para este efecto con los fiadores propuestos, que lo serán, y han de ser Dn. Salvador de Salinas Platero, Dn. Joseph de Ybarra, Pintor, y Dn. Ygnacio Jordanes Batioja, quedando en obligacion de que si faltare alguno de los susodhos., de subrogar otro, á satisfaccion de dichas Rs. Ms.; en la que se ha de expressar el precio de dho. Retablo, el tiempo de su conclusion, [sic] y demás condiciones, que se extipularen. Y en el evento de que dicha Obra no se prosiga

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 368v-369v. Publicado por primera vez por Concepción Amerlinck. "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos* 2, México: INAH, 1979, pp. 25-34.

42. Recibo sin firma de Jerónimo e Isidoro Vicente Balbás para realizar el retablo de la Concepción. México, 15 de febrero de 1747.

por algun inconveniente por parte de sus Reverencias, en este casso han de recibir los tres mil pesos, y devolverlos los otorgantes en la misma obra principiada en el estado en que estubiere completada dicha cantidad, de manera que no puedan dichos Dn. Geronimo y Dn. Ysidoro Vicente exederse á mas gastos en dicho retablo antes de otorgarse l obligacion propuesta: y en casso de proseguirse, se entiende que se exhiven, y entregan estos tres mil ps. por principio, y en parte del precio, en que se extipulare dicha Obra: de los quales les otorgan a sus Rs. recibo en toda forma: lo que executaran bien, y llanamente en la menera que queda referido, sin que para ello preseda contienda [f. 369v] de Juicio, y si la hubiere con las costas y salarios de la cobranza á razon de dos pesos de oro de minas que en la forma ordinaria gane la persona, que á ella fuere diferida su liquidacion en su simple Juramento, sin otra prueba, de que le relevan: á cuyo cumplimiento obligaron sus personas, y bienes havidos, y por haver, y con ellos se sometieron al fuero, y jurisdiccion de los señores Juezes, y Justicias de su Magd. de qualesquier partes en especial de esta Ciudad, Corte y RI. Audiencia de ella con renunciacion del suyo, domicilio, Vecindad, ley si convenerit, las demas de su favor, y defenza, con la General del derecho, pa. que á lo que dicho es, les compelan, y apremien, como por centencia passada en cosa juzgada, otorgaron Recibo, y obligacion en forma, que firmaron, siendo testigos, Dn. Ambrosio de Ursua, Dn. Joseph Flores, y Joseph Contreras, Vecinos de Mexico-

No passo".

Autorización del vicario visitador para la realización del retablo para el convento de la Purísima Concepción por los Balbás.¹

[f. 378r] "Señor, Vicario Vicitador: La Abadeza Vicaria, y Definidoras del Convento de la Puricima Concepcion de Nuestra Señora, de la ôbediencia de V. S. En cumplimiento de lo mandado por V. S., en el decreto, de la buelta, Remitimos el diseño, que Dn. Geronimo Balvas, tiene êxecutado, y há embiado, â nuestro rexistro con las Condiciones que junttamente remitimos en las que há discurrido rehalzarle, y mexorarle, con las quales nos ha paresido bien, Con las demas propociones contenidas en [supra] y so [la mena] no âsentimos, ên que se le dee el Retablo viexo como pide, sino que êstte se compenze, en alguna Compocion que no nos sea grabosa, âhun que a el, le sea de alguna utilidad; y que dando todo [lo dho. -sobre renglon-] a la discreta determinacion de V. S., como el âjustte de el precio en los quinse mil ps., que propone, el que segun, el pareser de âlgunos Yntteligentes, no és exsecivo, [f. 378v] para la ôbra que discurre, y ên su relacion nos insinua, de que promete nueva demostracion, solo suplicamos por haôra, a V. S.; con nuestro âmoroso rendimientto siendo servido de ello, nos de prompta Providencia, y permizo, para que ôtorgandose, la Escripura, de toda la ôbra, ô con algun particular seguro, que ôtorgue el Artifize, se le puedan entregar sin dilacion Dos, ô tres mil ps. que pide, Para principiari la dicha obra, con lo que podremos dar cuentta, a êl bien echo, quien lo [tesca], con Exseciva eficasia, y conseguiremos que comienze, â remitirnos, ô embie Por juntto la restantte Cantidad con ôtros favorables, efectos que con la brevedad de dicha execusion, conzideramos En todo determinará V. S. lo que fuere de su gustto, qe será la mexor, y mas convenientte Va.: Mui ôvedientes subditas De V. S.= Catharina de San Yldephonso Abada.= Manuela de Sto. Domingo, Vicaria= Juana Dominga de San Miguel, definidora= Manuela de Sn. Joseph, Definidora= Mariana de San Miguel, definidora= Catharina Josepha de San Francisco, Definidora-----

Mexico, y febrero Veinte y tres de mil Setecientos, quarenta y siete: Vistto el Ynforme, de la M. Revs. Madre Abba., Vicaria, y definidoras, y el dizeño ô Mapa de el Retablo Formado por Dn. Geronimo Balvas, y las diciones [sic] que propone, para proceder, a la Fabrica de Altar mayor, que ôfrese êntregar perfectamente, âcavado, y dorado dentro de

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 378r-380v.

veinte meces, con la calidad de que se la han de dar, Por su echura, quinse mil ps., y el Retablo Viexo de dicho Convento, u, ôchocientos pesos, En que lo âpreca por serle mui nesezario para la ôbra: En atencion, â, haversele demostrado el dicho diseño, â personas intteligentes, en el Arte de taya, y Pintura, y haver êstas declarado, estar per [f. 379v] fecttamente en el dicho Arte, y que por su cimetrica quedará mui lusido, y vistosso, â cuya Fabrica, es precio moderado, el de los quinze mil y ôchocientos ps., u. el retablo viexo, que el Artifize pide, Mandava, y su Señoria mandó que se Proceda incontinenti por Antte qualesquiera Essno. â Celebrar la escriptura en la conformidad de ôfrese Dn. Geronimo Balvas, incluyendose en ella, las condiciones que propone, y, ôbligaciones, que hase para el cumplimiento de el referido Retablo, ôbligandose En la misma conformidad; Dn. Ysidoro Vicente, en caso de Emfermedad, ô falta de Dn. Geronimo Balvas a finalizar, y concluir, la ôbra, como Dn. Geronimo propone y en defecto, De uno, u, ôtro, los tres Fiadores, que ôfrese, [inxz]riendose ên la Escripura la ôbligacion que cada uno in solidum, y de mancomun, executta Para dicho cumplimiento, para lo qual Mandava, y âsi mismo mandó, se entreguen, a dho., Don Geronimo, los tres mil ps., que para [f. 380r] Principar, la ôbra pide, y que se le den los quinienttos pesos, En los terminos que pide, executandose todo lo referido, con interbencion, de el Bachiller Dn. Nicolas Picaso, Mayordomo âctual de el êpresado Convento, quien para, êntregar los dichos tres mil pesos, a Dn. Geronimo, Recevirá ên si, los Cinco mil, que para êste efectto tiene remitidos, el bien echor, y lo mismo Executará con las dmas cantidades, que Para su finalizacion Fuere remitiendo de las que como ba dicho, hirá entregando, â Dn. Geronimo Balvas, quinientos pesos, Cada dos meces, corrientes desde el dia, en que con, su interbencion, se celebrare la Escripura, de las que cobrará recivo Juridico, Para los efectos que combenga. Y por quanto expresan, las dichas Mui Revas. Madres Abadesa, Vicaria, y definidoras, ên el informe cittado, que compenzaran con âlguna cantidad, moderada el Retablo que pide, Dn. Geronimo, Mandava, y su Señoria mandó que [f. 380v] se âcientte hasi, en la Escripura para que, ô, se den los ôchocientos pesos, u, el referido Retablo, segun se ârbitrare, por el Combentto, y hasi lo probeyó, el Señor, Vicario Vicitador, y lo firmó= Doctor Cervantes= Ante mi Bernardo de Palacio, Notario Receptor-----

Concuenda con el Escripto, y Autto a el Probeydo en cuya virtud, hise sacar, y se zacó este traslado, para que quede pr[o]to colocado, en el rexistro de el precente Essno. Para el ôtotgamiento de la escriptura, de ôbligacion fha. sobre sobre êstte punto poor lo que se

43. Autorización para la realización del retablo para el convento de la Purísima Concepción. México, 23 de febrero de 1747.

debolvio â la parte de dho. Comvto. el ôrixinal; y bá, en tres foxas con êsta, la primera del Sello quarto, y el intermedio comun, correxido, y concertado, con el ôoriginal, siendo testigos Dn. Joseph Contreras, Dn. Joseph Flores, y Ambrocio de Ursua, vess. de esta Ciudad de Mexico, donde es fho. a Veinte y cinco de Febrero, de mil Setzs. quarenta y siete as.

En testim. de Verd. hago mi signo.

Phelipe Muñoz de Castro".

*Condiciones para la realización del retablo mayor del convento de la Concepción.*¹

[f. 382r] "Condiciones: Por el Artífice Dn. Geronimo de Balvás, Architectto político, y Militar, residente en esta Ciudad de Mexico, para el Altar mayor del Sagrado Convento, de Señoras Religiosas de la Ynmaculada Concepcion de dicha Ciudad, cuyo Sittio consta De diez y ôcho varas, y ôchava [sic] de âltto, y dose varas y ôchava [sic] de âncho, cuyas cantidades forman proporcion [sex quialtera], para cuyo Fin, executé la demostracion que presento, para la execusion, de dicha obra-----

Primera condicion, las maderas han de ser de Cedro, Ayacahuyae, y Cipres de toda calidad, y secas, por ser las mejores, Para semejantes ôbras-----

Cuya demostracion, se ha de ôbervar en dimensiones con âprobacion de los Ynteligentes, en talla, y excultura de niños y cerafines cuyo conocimiento perttenese, â pintores por lo que thoca, â el dibuxo, teniendo presentte la referida demostracion, para decir verdad y haver cumplido con mi o [f. 382v] obligacion-----

Las quatro estatuas de señor, San Joachin, y Señora Santa Anna, bân colocadas, ên conformidad de la demostracion, San Juan Baptistta, y Santa Ysabel, y los tres Principes; San Miguel; San Gabriel; y San Raphael; bân colocados segun la demostracion, los que han de ser de medio relieve, las dichas quatro Estatuas, ya refeidas han de ser de dos varas de âltto Es declaracion que las Medallas que se demuestran en dicho Mapa, he tenido por combeniente, por la inopia de Artífices que puedan Executarlas con el seguro conocimiento, y ârte que nesecitan para su buena colocacion, y mejor vista, aun â los mismos que no tienen ôbligacion de el menos conocimiento, ên los caprichos, ê ideas que demuestra la Colocacion de su bien estudiada Architectura, y proporciones la que ômitto Por lo ârriva dicho, Siendo êstta declaracion para manifestacion, digo para manifestar, el aumento de Capricho, y âdorno que en lugar de las Medallas, tengo [f. 383r] dispuestto, pues ên su citio, con bella colocacion he cituado (con el desvelo de mi discurso) lo mas âpreciable, y delicado, distribuyendo, en su citio, dos Estipites, magestuosos, ên cada lado, ên primer termino, y ên los entre Columnios, colocados, San Pedro y San Pablo, de cuerpo êntero de el âltto proporcionado, los que en dicho Mapa, se demuestran de medio relieve-----

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 382r-385v.

Siguense quatro Medallas de medio relieve, semexantes â las que demuestra, dicho diseño, de los dichos dos Santos Apostoles, las que bân colocadas, ên los entre columnios, sobre dichas estatuas de los referidos Apostoles, las que han de ser, De quatro Doctores, San Gregorio; San Geronimo; San Ambrocio; y San Agustin; estas tienen, menos Ynteligencia, que las de la Vida de Nuestra Señora, por ser Figuras, solas y no âcompañadas de la mucha Histhoria, que piden las Excluhidas-----

[f. 383v] Aunque el Santto Ecce homo titular de muestra en uno de sus lados se tiene por mas conveniente, sea su colocasion, ên el intervalo de las dos Ymagenes, de Concepcion, pues de ponerlo por remate, solo se reverenciara, por noticia y se corrompieran, sus proporciones, segun buena Architectura, las que al presentte tengo distribuida, asi en sus colocassiones como ên lo mas apreciable de su, simetria, Pues el unico fin mio, es salir de el esttilo comun, que hasta haôra he practticado, y han querido imitar de mi los que disen profezar Architectura-----

Los niños, serafines, y demas Escultura, és, de mucha Ynteligencia Pues fuera de êstto tengo colocadas, Varias figuras de virtudes Va.: las que pueden verse, en dicho diseño, y precindiendo de lo delicado de su execusion, y êspecial, asisttencia demuestran el discurso mas êxquicito, en sus Execuciones, hago presente la colocassion de San Anttonio de Padua, por ser dicttamen de la Mui Reveda. Madre Definidora, Catharina de San Francisco, [f. 384r] Por cer dicho, santto, en nombre del bien echor, en lo restante de la execusion, no tengo que desir, pues mis ôbras lo dirán porque Siempre he âdelantado ên su fabrica mucho, mas de lo que representan sus diseños-----

Las dos Ymagenes de Concepcion, ha de êstar colocadas, en camarines de manera que su presentacion las Exeptue para que puedan gosarse por los costados, y les comunique âlguna luz para su mayor luminosidad, las repizas sobre que han de âsentuar, se han de hacer con la firmeza que nescittan la pesades de Vidrios, ê, Ymagenes, âsegurandolas con tornillos de Fierro, las quales se han de, Subir, y Vajar por los Camerines, dexando los planos, para su manexo, él desvio de dos Varas êscasas, y este mesmo él retablo formando Escaleras con toda Seguridad para el huso de todo el, sin que sea nesezario que lo referido, se practique por delante Porque le fuera de mucho perjuicio, y para êxecutar lo, êpresado se me ha de dar, el Altar, ântiguo, para [f. 384v] Soporttar, en parte los gastos de ândamios, tiros y demas nesezario, lo que no permitto, que sea de el precio de los quinze mil pesos que tengo âjsttados con las Reverendas Madres, excluyendo los Vidrios, y Santos de escultura, y no las Pinturas, y demas su ânnexto, [sic] a dicho Altar---

El depocitto y Sagrario de plata, se ha de colocar, en el mismo modo que âl presente-----
Los dos posttigos de comunicasion, han de llebar sus cerraduras, y llaves con Seguridad, y permanencia, esto es, por lo que pertense, â la execusion de dicha ôbra, en quantto â de madera-----

Por lo perteneciente âl dorado, los Aparejos se han de executar con el Esmero posible dexando libres los miembros de Architectura, y que no se confundan, y se logre lo [contuoso] de el dibuxo, y fondos de la ôbra, han de hir bronseados para que Explique mas, y esto ha de ser sobre, ôro, bruñido, para que las partes, Superiores, ôfrescan mayor lucimiento, êsto me ôfrese mucho costto Por los barnises-----

[f. 385r] En quanto, a la escultura de las Ymagenes, han de cer esthofadas segun lo natural, como asi mismo, sus Encarnazes., han de ser â pulimiento, [sic] y tambien en la escultura de Niños, y seraphines, siendo todo lo expresado de mi ôbligacion, sin que âya tercera Persona, que tenga interbencion, Sino solo Yo, y ên caso de por âlgun âccidente de enfermedad, [sic] ô, muerte ha de quedar, en mi lugar, a dar cumplimentto, a lo dicho, Ysidoro Vicente de Balvas, qien ha de quedar obligado, en la Escripura, êstta ôbra, se a de executar, en Veinte meces; que se han de contar desde la fecha de la escriptura, y para dar principio se me han de êntregar, quinientos, y lo restante âl cumplimiento de los quinse mil, En que estamos, ajustados, se me han de êntregar a quinientos ps. cada dos meces, hastta el fin de su cumplimiento en la forma expresada, me ôbligo ên toda forma de de [f. 385v] recho, con mis Fiadores que lo son, Dn. Jospeh de Yvarra; Dn. Salvador Salinas; y Dn. Ygnacio Jordanes; y al cumplimiento de lo referido, me ôbligo conmi Persona, y bienes, havidos, y por haver; Mexico y Febrero, Dies y seis de mil Settecientos y quarenta y siete; y lo firme dicho mes, y año: Geronimo de Balvas-

Concuerta, con las Condiciones fechas por dho. Dn. Geronimo Balvas, para efecto de el ôtorgamto. de la Escripura De ôbligacion, que el susodho., otorgó; y para que quede en el rexistro de el presente Essno. hise Sacar, y se saco este traslado, siendo testigos a lo Veer Sacar, correxir, y consertar, Dn. Jospeh Contreras, Dn. Joseph Flores, y Dn. Ambrocio de Ursua, ves. de êsta Ciud. de Mexico, donde es fecha, a Veinte y cinco de Febrero de mil Setts. quarenta y siete Años=

En testim. de Ver. hago mi signo.

Phelipe Muñoz de Castro".

*Condiciones para la realización del retablo mayor del
Convento de la Concepción.¹*

[f. 381r] "En la Ciudad de Mexico veinte y cinco dias del mes de Febrero de mil setecientos quarenta y siete años: ante mi el Escrivano y testigos Dn. Geronimo de Balvas Architecto politico y militar, Dn. Ysidoro Vicente de Balvas, su hijo como principales de mancomun, Dn. Joseph de Ybarra Mrô. del Arte de pintura; Dn. Salvador Salinas Mrô. y Patron del de plateria, y Dn. Ygnacio Jordanes del de Batioja, Vecinos todos de esta Corte, y estos tres como sus fiadores principales, y llanos pagadores, que por tales se constituyen, haciendo, como desde luego hacen por dichos dos principales Dn. Geronimo, y Dn. Ysidoro Vicente, de causa deuda y negocio ageno suyo proprio, y sin que contra los susodichos, ni sus bienes preseda, [sic] ni se haga diligencia de execusion alguna de fuero, ni de derecho, cuyo beneficio expressamente renuncian y todos cinco juntos de mancomun a voz de uno, y cada uno de por si, y por el todo in solidum, con expressa renunciacion que hacen de las leyes, y derechos de la mancomunidad, divicion, y execucion, como en ellas se contiene: y dijeron que por quanto el mencionado Dn. Geronimo de Balvas tiene ajustado con las Rs. M. M. Abada. Vicaria, y Dificionadoras del Convento de Religiosas de la Purissima Concepcion de esta Corte, el hacer, y poner en execucion el retablo de el Altar mayor de su Yglecia, por el precio, forma, tiempo de su conclusion [f. 381v] calidades y condiciones, que aqui han de constar; y porque dichas M. Rs. Ms. ocurrieron para esto ante el Sr. Dn. Francisco Xavier Gomez de Cervantes, Prevendado de esta Santa Yglecia Metropolitana, Provissor, y Vicario General de este Arzobispado, Vissitador de dicho Convento, expressandole, que el Licenciado Dn. Antonio Franco. de Oliveros, Presbitero del Obispado de la Puebla de los Angeles su Benefactor se halla inclinado a costear dicho retablo de sus propias facultades, para el fin de Colocar la Ymagen de plata de la Purissima concepcion que les donó, y que para esto ha puesto en poder de sus Rs. la cantidad de cinco mil pesos para dar principio a dicha obra por el mejor Artifice, que se hallare, con las demas expresiones que assientan en su escripto, en que piden á su Señoria, Licencia pa. la recepcion de dhos. cinco mil pesos; quien por decreto de quinse del corriente se sirvio de consederla pa. este efecto, nombrando á

¹ AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2602, fs. 381, 386r-387r.

dicho Dn. Geronimo pa. que hiciesse un mapa de dicho Retablo, y que reconocido por su Rs. informassen con dicho Artifice el importe de su hechura pa. providenciar lo mas conveniente: en cuyo cumplimiento por otro escrito ocurrieron ante dicho señor vicario con el diceño de dicho retablo hecho por dicho Dn. Geronimo, las condiciones de su fabrica que inscrip[tiassien]to el susodicho, pidiendole fuesse servido dar prompta providencia, pa. [el otorgamiento -rayado-] que, otorgandose escritura de toda la obra, ô con algun particular seguro de dicho Artifice se le pudiesse entregar sin dilacion dos, ó tres mil pesos, que pidio pa. dar principio; y dar cuenta á dicho Licdo. Benefactor: y por otro decreto de Veinte y tres de este dicho corriente mes se sirvio dicho Señor Vicario concederles á dichas Rs. Ms. la licencia para el entrego de tres mil ps. á dicho Artifice y pa. que en su consecuencia se otorgue Escritura de dicha Obra, con las demas providencias, que en el se refieren: como todo lo referido difussamente consta y se percibe de dichos Escriptos, y decretos, que originales se me demuestran para que testimoniado [el ultimo -sobre el renglon-] en forma se prothocole en este Rexistro, y que salga por principio en las copias de este Ynstrumento, devolviendole a la parte de dicho convento dichos recados demostrados: y porque dicho expediente previene, que dicha escritura sea con intervencion del Br. Dn. Nicolas Joseph Picazo Presbitero, Mayordomo Administrador de dicho Convento, y que reciba en si los cinco mil ps. que para principio de dicha obra remitio dicho Bien hechor, pa. entregar á dicho Artifice los tres mil; en cumplimiento de lo mandado, y estando pre [f. 386r] sente otorga que recibe en si dichos cinco mil pesos, de los quales los dos mil quedan en la contaduria de dho. Convento, para entregarlos en forma, que dicho auto previene, y tienen estipulado dichas Rs. Ms. y aqui se expressará; y los tres mil pa. hacer la entrega de presente. Por tanto los dichos Dn. Geronimo, y Dn. Ysidoro Vicente de Balvás su hijo, como principales obligados soo dicha mancomunidad, otorgan por la presente, que en mi presencia, y de los testigos de este Ynstrumento reciben de dicho Br. Dn. Nicolas Joseph Picazo los expressados tres mil ps. que para dar principio á dicho Retablo han pedido; de cuyo entrego, y recibo me piden dee fee, é yo el infraescripto Escrivano la doy, de que realmente, y con efecto, en plata doble del cuño mexicano corriente passaron de poder y mano de dho. Br. Mayordomo á poder, y mano de dicho Dn. Geronimo, y Dn. Ysidoro Vicente de Valvas, contados a su satisfaccion; en cuya conformidad se obligan en la mejor via y forma, que por derecho procedan, y mas firme sea, los dichos dos principales Padre ê hijo, y los tres mencionados sus fiadores, de mancomun ê in solidum, á que el dicho Dn. Geronimo, dentro de el

termino de veinte meses, que corren y se cuentan desde hoy dia de la fecha, y por su enfermedad, ô falta el dicho su hijo, á dar perfectamente concluido dicho Retablo del Altar mayor de dha. Yglecia, segun el mapa, y condiciones, que como dicho es, remitio á dhas. Rs. Ms.: las quales originales assi mismo se me demuestran, pa. que testimoniadas por el presente Escrivano, y prothocoladas en este Rexistro se inserten á la letra en las copias de esta Escripura, y su thenor es el siguiente.

-Aqui el Testimonio de las condiciones.-

Con cuyas calidades, condiciones, y circunstancias, que en dicho preinserto testimonio de ellas se expressan, especifican, y demuestran por dicho Artifice Dn. Geronimo de Balbas se obliga, y promete el susodicho dentro del referido tiempo de Veinte meses de dar, y entregar perfectamene concluido dicho Retablo, y dorado con las proporciones, que en dichas condiciones ofrece, y por su falta de enfermedad, u otra que ocurra lo executará el mencionado su hijo Dn. Ysidoro Vicente; y por la de ambos, los tres expressados sus fidores, á cuyo cumplimiento se obligan de mancomun, ê in solidum; y por precio, y quantia de **quinse mil pesos**, los tres mil que de presente recibe para dar principio á dicha obra, y la restante cantidad, que ira entregando á dicho Dn. Geronimo, el mencionado Br. Mayordomo á razon de quinientos pesos cada dos meses corrientes desde hoy dicho dia, segun se manda por dicho auto, y dicho Licenciado Benefactor fuere remitiendo hasta completarse el precio, en que dhas. [f. 386v] Rs. Ms. ajustaron dicho retablo, que es el de dichos quinse mil pesos, á mas de los quales, sus Reverencias le han de dar á dho. Artifice Dn. Geronimo el retablo antiguo, que actualmente sirve en el Altar mayor de dicha Yglecia segun que se manda por dho. Auto, y pide Dn. Geronimo en la clausula quarta de las condiciones susoinssertas; ô en su defecto á mas de dhos. quinse mil ps., le han de dar dichas Rs. Ms. ochocientos pesos, en que se estima: y los entregos de los quinientos pesos cada dos meses, que en el prefinido [sic] termino de año, y ocho meses, ô Veinte meses pa. la conclusion de dicha obra han de constar por recibos, que dicho Dn. Geronimo ha de dar á dicho Br. Mayordomo, quien como se dijo antes los ha de satisfacer del dinero que fuere remitiendo dicho Licenciado Benefactor, y concluida que sea dicha obra, se la ha de satisfacer y [enterar] á dicho Artifice aquella cantidad, que hubiere de haver y se les restare respectivo al precio de dichos quinze mil ps. y de el retablo antiguo, ô en su defecto, [ochocientos ps. -rayado-] que queda á arbitrio de dichas Rs. Ms.; el darle, ô lo uno, ô lo otro: y sin embargo de expressarse en dicho auto que dhos. quinse mil ps.; y el retablo antiguo, ô en su defecto, ochocientos ps. mas, es moderado precio,

pa. la obra del nuevo, que promete hacer dicho Dn. Geronimo, á mayor abundamiento declara ser el justo valor, y casso que mas tenga del exesso, y demacia, le hacen á dhas. Rs. Ms. gracia y donacion, pura, mera, perfecta, ê irrevocable, como fecha inter vivos, valedera para siempre, y con las insinuaciones y renunciaciones de leyes, que en este casso les favorezcan, sobre que no alegará, ni alegaran enorme ni enormissima lesion. Todo lo qual executará dicho Artifice Dn. Geronimo, y por muerte, enfermedad, u otro defecto, lo hará dicho Dn. Ysidoro Vicente su hijo hasta dar entero cumplimiento á dicho Retablo, segun lo tiene prometido en sus condiciones; y en defecto de ambos lo haran dichos tres fiadores pues pa. ello se obligan de mancomun, ê in solidum; bien y llanamente, sin contienda de juicio, y si la hubiere, con las costas, y salarios de la cobranza á razon de dos pesos de oro de minas, que Gane la persona que á ella fuere en cada un dia de los que se ocupare en idas estadas, y bueltas hasta la real y efectiva satisfaccion, diferida su liquidacion en el juramento simple del cobrador, sin otra prueba, de que le reelean. [sic] A cuyo cumplimiento obligaron sus personas, y bienes havidos, y por haver, y con ellos se sometieron al [f. 387r] fuero y jurisdiccion de los señores Jueces y Justicias de su Magd. de qualesquier partes, que sean, en especial de esta dicha Ciudad, Corte y RI. Audiencia de ella, con [?]ciacion del suyo, domicilio, Vecindad, ley si convenerit, las demás de su favor, y defenza, con la General del derecho pa. que á lo que dicho es, les compelan, y apremien, como por centencia passada en authoridad de cosa juzgada: y assi lo otorgaron de que doy feé, y de conocerles, como á dho. Br. Mayordomo con quien lo firmaron, siendo testigos Dn. Francisco Herns. Dn. Ambrosio de Ursua, y Joseph Contreras, Vecinos de Mexico. Entre rengs. el ultimo= Vale= estdo. el otorgamiento= no Ve.-

[Rubricado] Geronimo de Balbas

[Rubricado] Ysidoro Vicente de Balbaz

[Rubricado] Joseph de Ibarra

[Rubricado] Salvador Salinas

[Rubricado] Br. Nicolas Joseph Picazo

[Rubricado] Ygnacio Jordanes

Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

Segundo testamento de José de Ibarra¹

Testam[en]to. Ôtorg[a]do. p[o]r. D[o]n. Joseph de Ybarra à fox. 9 à 12.

[f. 9r] "Testamto. f[ec]ho. y dado [Al margen izquierdo]

En el Nombre de Dios nro. Señor todo Poderoso Amèn. Notorio y manifi [f. 9v] traslado en papel del sello seg[un]do. [Al margen izquierdo] esto sea à todos los que el presente Vieren como Yo D[o]n. Joseph de Ybarra Ôriginario de la ciudad de Guadalaxara en el Reyno de la Nueva Galicia Vezino de esta Ymperial de Mexico Hijo lexítimo de D[o]n. Ygnacio de Ybarra y de D[on]ja. Maria de Cardenas, que en Paz Descansen, Ôriundos y Vezinos que fueron de la Referida Ciudad estando Como estoy en Pie, y no muy sano p[o]r. estar padeciendo algunos âccidentes âvituales, creiendo como firme y Verdaderamente Creo en el Deleitoso, y sacrosanto misterio de la Santissima y misericordiosicima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espiritu santo tres Personas Distintas y Un Solo Dios Verdadero, en el de la Encarnacion de la Segunda Persona, en las Purissimas, y Virginales Entrañas de Nuestra señora Maria Santissima Virgen ântes del Parto, en el Parto, y Despues del Parto, en el del Santissimo sacramento del Altar, y en todos los demas misterios y sacramentos de Fee q[ue] tiene Cree Predica, y confiesa Nuestra santa Madre Yglecia Catholica Apostolica Romana Devajo de cuia fee y creencia ha Vibido como Catholico y fiel Christiano y como tal Protecto Vibir y morir hasta el Ultimo aliento de mi Vida, implorando como imploro el Patrocinio âuxilio, y amparo de la sacraticima Reyna de los Angeles Abogada ê Yntersesora de todos los Pecadores el de su Castissimo y Dichosisimo Esposo el Patriarca Señor San Joseph el del Gloriosicimo Archangel señor San Miguel, y el de todos los demas santos y santas de la corte del Cielo, y con expecialidad el de todos, y todas los que ân sido de mi Adbocasion. y Devocion, para q[ue] quando Dios nuestro señor fuere servido sacarme de esta presente Vida ponga mi Alma en Carreras de salvacion ofreciendole para ello los meritos de su Santissima Pacion y muerte, todo lo qual supuesto temiendome de la muerte, de su hora insierta âunque natural â toda viviente criatura, p[o]r[que]. esta no me coja sin la prevencion Devida â el Descargo de mi consciencia y Vien de mi Alma, con âcuerdo de

¹ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, fs. 9r-12v. Fue mencionado en María Concepción Amerlinck. "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en *Boletín de Monumentos Históricas del INAH*, México: INAH, 1981, Núm. 6, pp. 29.

todo lo perteneciente â ella, conosco q[ue] hago y ôrdeno mi testamento Vltima y Postrimera Voluntad, en âquella Via, y forma q[ue] mejor âya lugar en Derecho firme y Valedero sea en el orden, y manera siguiente= Primeramente encomiendo mi Alma â Dios nuestro señor que la crio, y redimio con el precio infinito de su preciosissima sangre q[ue] virtio y Derramò en el madero sacrosanto de la cruz por mi, y por la redempcion del Linaje humano; El cuerpo mando â la tierra como q[ue] de ella fue formado el qual quiero sea sepultado en la Yglecia Capilla ô Altar q[ue] â mis Albaceas les pareciere, â cuiâ Disposicion lo deajo con lo demas tocante a mi funera[l] y entierro= Yttn.- mando â las mandas forzosas y âcostumbradas â quatro rrs. â cada una entrando en ellas y con el propio Derecho las Canonisaciones y Veatificaciones de los Venerables siervos de Dios, Prothomartir señor S[a]n. Phelipe de Jesus Ill[ustris]mo. y Ex[elentis]mo. señor D[o]n. Juan de Palafox y Mendoza, Gregorio [f. 10r] Lopez, Fray Sebastian de Aparicio, Pedro Margil, Santuario de Nuestra señora de Guadalupe de este Reyno, y la misma limosna para aiuda del Culto del misterio de la Santissima Trinidad q[ue] se Venera en la Yglecia de su titulo en esta d[ic]ha. Ciudad= Ytt. declaro fui casado y velado segun ôrden de nuestra santa madre Yglecia con D[o]ña. Gertrudis de Espinosa la q[ue] falleciò a los nueve meses y dias sin Dejar sebseccion ni Caudal alguno, ni al tiempo q[ue] lo contrahimos trajo ninguno Dotal â mi Poder Declarolo asi para q[ue] en todo tiempo conste= Ytt. Asi mismo Declaro haver pasado como pasè â contraher segundas numpcias [sic] con D[o]ña. Andrea de Venabidez la q[ue] âl tiempo de ellas trajo â mi poder y por caudal suio Dotal quinientos treinta y dos p[eso]s. y quatro rrs. de los que le ôtorguè resivo Dotal agregando â ellos trescientos pesos q[ue] le Donè y mande en Arras proter nupcias â cuio tiempo no tenia Yo ningun Caudal en q[ue] se pudiere verificar d[ic]has. Arras mas q[ue] en lo que Dios nuestro señor fuera servido darme y que durante el tiempo de este segundo matrimonio tubimos y procreamos por nuestros hijos lexitimos â Maria de Ybarra q[ue] fallecio de tres meses de Edad, â Joseph Antonio de Ybarra que al presente lo serâ de Veinte y dos â Veinte tres años, y â Maria de Antonia de Ybarra q[ue] tambien fallecio de Edad de dos años Declarolo âsi para q[ue] conste, y â todos tres p[or] mis hijos lexitimos, y de D[o]ña. Antonia de Venabidez= Ytt. Declaro que por el fallesimiento de la expresada D[o]ña. Antonia de Venavides mi segunda muger pasè a contraher tersero matrimonio con D[o]ña. Juana de Navarijo con quien actualmente estoy casado la que trajo a mi Poder la cantidad de un mil trescientos noventa y siete pesos tres rrs. y medio inclusive en ella la que le tengo Donada y prometida en Arras, y consta de la Carta de Dote, q[ue] â su favor

otorguè p[or]. Ante Phelipe Muñoz de Castro, â la q[ue] me refiero= Yttn. Declaro Dever como Devo â algunas cantidades â Varias Personas, y otras me deven â mi, cuias Ditas âsi âctivas como Pasivas constaràn en un libro escrito de mi Puño que âl tiempo de mi fallesimiento se haira entre mis papeles, para q[ue] en conformidad de el mis Albaceas cobren como es âsi mi Voluntad, lo q[ue] se me estubiere Deviendo cuio importe âgreguen âl cuerpo de mis vienes, y del prosedido de ellos paguen â todas las Personas que Yo Deviere p[or]. su lugar orden, y preferencia q[ue] tubieren segun la calidad, y privilegio de sus creditos, â quienes pido en el caso q[ue] no âlcansaren, y queden descubiertas â algunas me perdonen p[or]. âmor de Dios, en cuio nombre asi mismo les perdono â todas âquellas q[ue] p[or]. âmora, y nesesidad no me pudieren pagarlo q[ue] asi me devieren, y en su consecuencia ôrdeno â los d[ic]hos. mis Albaceas q[ue] constandoles de ello no molesten â ninguna= Yttn. Declaro haver sido como fui Albacea, y thenedor de Vienes de Melchora de Robles, quien lo fue del M[ae]stro. de Arquitectura Pedro de Arrieta, y q[ue] por fallesimiento de la susod[ic]ha. entraron en mi Poder â algunos Vienes âssi muebles como raizes De cuio valor ê importancia tengo executadas Varias pagas â los âcredores que quedaron de Uno y ôtro Difunto, y Erogado Varios Costos y Gastos âsi en el funeral [f. 10v] y Entierro de la Expresada Difunta como en la Entrada y Profesion solemne q[ue] hizo fr[ay]. Joachin Joseph de Arrieta en la sagrada religion del señor san Hipolito, y en cuia âministracion de Albaceasgo [sic] he cumplido en quanto â estado de mi parte con la obligacion de el, En tal manera que no solamente he salido Dagnificado [sic] en mi trabajo personal moinas, y molestias q[ue] se me han ôriginado sino tambien en la Cantidad de Doscientos cinco p[eso]s. y tres tomines de mi corto caudal como constarà de Memoria y relacion Jurada q[ue] firmada de mi Puño y rubricada del presente Escrivano se hallarà con los resivos de su comprovacion y demas papeles pertenecientes â esta clausula y â todo lo referido en ella, con separacion, y sin intervencion de otra cosa en un cajon de un Estante mio, y â cuia memoria se Este, y pase en conformidad del testamento ôtorgado por la d[ic]ha. D[oña]. Melchora de Robles por Ante Juan Joseph de Nebro Escrivano Publico de Entradas de la Real Carsel de esta corte, y en el que me dejò âsuelto y no obligado a dar quantas, y constituido en las facultades amplias, y Generales en d[ic]ha. âministracion mediante las quales y por no haver havido lisitador ni comprador â unas casillas q[ue] estan âl varrio de San Juan de la Penitencia de esta Ciud[ad]. en el callejon de Feistlan, y quedaron por fallesim[ien]to. del Expresado Pedro Arrieta âunq[ue]. sin âcabar de pagar el precio y valor de ella â D[oña].

Maria Atanacia de la Guardia de quien las hubo y comprò en la cantidad de quatrocientos p[eso]s. que à la susod[ic]ha. à cabè Yo de pagar como consta de su resivo, y declarasion Juridica q[ue] à mi favor ôtorgò à los dies y siete de Diziembre del año proximo pasado de setescientos quarenta y seis p[o]r. Ante el mesmo Escrivano Juan Joseph de Nebro; Dichas casillas an benido, y binieron à una total Deteriorasion en tal manera que an quedado quasi Excasas de Paredes Puertas y ventanas, y quasi solamte. en su suelo de ubicasion, pase a ôtorgar renuncia y traspaso de d[ic]ho citio àl referido mi hijo Joseph Antonio de Ybarra Ante el citado Escrivano en quenta y parte de pago de la lexitima ô herencia q[ue] le pueda caver para q[ue] por este medio pueda Yo en parte y el susod[ic]ho. quedar pagado de lo Descubierto q[ue] me hallo p[o]r. rason de d[ic]ho. Albaceasgo, y sobre cuio àsumpto [f. 11r] me remito à los citados papeles pertenecientes à el para q[ue] en todo Tiempo lo hagan tambien mis Albaceas, y esten àl contenido de ellos= Ytt. Declaro por mia propia la Casa que en la actualidad es de mi morada Calle q[ue] llaman de Manrique inmediata à la q[ue] ase esquina à la de la Canoa la que hube, y compre de vienes que quedaron del Maestro Pedro de Arrieta en cantidad de cinco mil, y trescientos pesos los quatro mil que reconosco à Zenso à favor de los Zensualistas, q[ue] en los titulos (que tambien se hallaran entre mis papeles) de d[ic]ha. casa tengo à los q[ue] me remito, y los un mil, y trescientos p[eso]s. q[ue] exhivi en contado, para cuio efecto saquè un mil y quinientos pesos del combento Real de Jesus Maria, q[ue] se me entregaron en Depocito irregular con ôbligasion. de reditos, que hasta la presente he estado pagando, y aunque por parte de d[ic]ho. combento se me ha instado, sobre que de d[ic]ha. cantidad de un mil, y quinientos p[eso]s. ôtorgue Escritura de Ymposicion de ellos sobre la referida finca, no lo he executado à causa de el Deseo q[ue] he tenido de pagar y Debolver a d[ic]ho. combento la expresada cantidad; Pero en el caso de q[ue] Yo fallesca sin executar d[ic]ha. paga, y de que d[ic]ha. casa se venda por mis Albaceas, el que subsediere en ellas y en su Dominio à de ser con calidad tacita y expresa, por ser àsi mi voluntad q[ue] à de reconoser à favor del Expresado combento la citada cantidad, ôtorgando para ello el Ynstrumento correspondiente, ô exhiviendo instantaneamente los d[ic]hos. un mil y quinientos p[eso]s. à d[ic]ho. Combento Rl. de Jesus Maria, à cuio favor, y en caso nesesario ôtorgo Escritura de Ymposicion de Zenso, y tributo por la mencionada cantidad, cuia carga y gravamen reconosco sobre la mencionada finca, y à d[ic]ho. combento, p[o]r. uno de los Zensualistas à ella en el lugar grado, y preferencia q[ue] deviere tener à los demas Zensualistas interesados en los ôtros quatro mil pesos, y

cuia imposicion ôtorgo vajo de todas las clausulas requicitos y circunstanCIAS q[ue] para su validason. fueren nesesarias las q[ue] doy p[o]r. f[ec]has. y expresadas en esta clausula de mi testamento renunciacion. de leyes fueros, y Derechos q[ue] puedan ser en mi favor, de los d[ic]hos. mis Vienes, y herederos sumicion y poderio a los Jueses y justicias de su magestad, para su Devida obserbancia, y cumplimiento: No solamente con fuerza de sentencia pasada en cosa juzgada, sino tambien con la de esta d[ic]ha. clausula inclusa en mi Ultima Voluntad por conoser como conosco deverse satisfacer esta Dependencia [sic] del valor, y en el prosedido de d[ic]ha. casa p[o]r. haverla contrahido para su compra en tal manera, que â no haver residido este beneficio de d[ic]ho. combento no hubiera tenido efecto por no haver tenido nunca caudal para ello y solo haver estado âtenido pa. mi manutencion, y de las d[ic]has. mis mugeres âl trabajo corporal y personal mio= Yttn. Declaro q[ue] aun que es verdad que ôtorque carta de Dote como llevo expresado en favor de la d[ic]ha. mi segunda muger D[oa]. Andrea de Venavides por la cantidad de ôchocientos treinta y dos pesos, y quatro tomines inclusive en ella trescientos de Arras, solo persevi, y entrò en mi poder los vienes muebles de Ajuar de Casa y Ropa de Vestir q[ue] en ella se expresan, y no ningunos reales, porque los q[ue] se Nominan, y Expresan solo se Gastaron, y combirtieron [f. 11v] â Voluntad de la susod[ic]ha. y de D[on]. Antonio de Venavides, en cuia casa se crio, en Gastos del casamiento, y âun en la propia ropa q[ue] trajo segun la quenta, q[ue] el referido D[on]. Antonio me hizo, y dio despues de contrahido el matrimonio, y que para Descargo de mi consciencia, Durante el tiempo de el no tube ningun caudal en que se pudiese verificar los trescientos pesos de d[ic]has. Arras ni ôtro ninguno q[ue] por razon de Gananciales [sic] le pudiese tocar; y perteneser, antes si por el contrario experimentè muchos quebrantos, y causè âlgunas dependencias, [sic] para su manuttencion, y curasion de largas, y prolijas enfermedades que padecio, y ôtros atrasos que âun hasta ôy en dia he padecido con el d[ic]ho. su hijo, y mio Joseph Antonio de Ybarra, â causa del no mui bueno su natural, y no haverse querido jamas reducir â proseder vien, âprender Estudio ôficio ni ejercicio; âun sin embargo de haver puesto, como Padre todos los medios que me parecieron mas eficases, y en que he Distribuido y Gastado todo lo mas que he âdquirido con mi trabajo Personal ya, para restituirlo â la Ciudad, de donde durante el tiempo de su solteria hizo varias fugas, ya para remitirlo âssi â Yslas Philipinas â San Juan de Ulua, ya para contenerlo en sus Devaneos para Evitar ôfensas â Dios nuestro señor, que de sus pretenciones pudieran resultar Declarolo âssi para q[ue] conste En Descargo de mi

consencia= Ytt. Es mi Voluntad, y assi lo ôrdeno el que luego q[ue] Yo fallesca de lo prompto, y mas bien parado de los vienes q[ue] se hayaren en la Casa de mi morada que Declaro son todos propios mios, y de ôtro qualesquiera Caudal q[ue] me toque, y pertenesca se entregue y pague primero y ânte todas cosas â la d[ic]ha. D[on]a Juana de Navarajo mi tersera muger, la cantidad de los d[ic]hos. un mil trescientos noventa y siete p[eso]s. tres rrs. y medio de el importe de la d[ic]ha. su carta de Dote, incluiendose en la paga las Arras, pues quando le hize Donacion de ellas, y contrahimos matrimonio âunq[ue] no executè imventario Juridico ni extrajudicial del caudal, y vienes q[ue] Yo tenia, por no causar Gastos ni tener esta sircunstancia por presisa conosco en mi, y en mi consencia que estaba âvilitado para ello, y q[ue] al Expresado tiempo tenia el competente para poderle haver êcho d[ic]ha. Donacion âssi En materiales de mi oficio âlaxas de valor, y porcion de plata labrada, q[ue] quasi p[or] mano del d[ic]ho. mi hijo Joseph Antonio de Ybarra despues se Vendio, solicitando Yo remitir âl susodicho â d[ic]has. Yslas Philipinas, como de echo salio de la Ciudad â mi costa de mandato del Señor Virrey como tambien â costa de ellas lo restitui â la Ciudad, de la de Veracruz [f. 12r] En consecuencia de todo lo qual quiero quede la d[ic]ha. mi muger enteramente reintegrada de la d[ic]ha. su Dote y Arras, y cuia importancia subsiste âctual en la d[ic]ha. mi Casa, y q[ue] quando âl tiempo de mi fallesim[en]to. faltare âlguna cosa se le compense en tal manera que quede satisfecha, y pagada= Ytt. Declaro tener como tengo Una niña expuesta â la d[ic]ha. mi casa nombrada Maria Rosa Ygnacia q[ue] âl presente tendrâ ocho años poco mas, ô menos, como constarâ de un papel q[ue] con sigo trajo, âl tiempo q[ue] fue expuesta en la d[ic]ha. mi casa, â la qual he criado, y âtendido como â hija, y la mantengo âctual en el combento de San Geronimo de esta Ciudad, es mi Voluntad el que si âl tiempo de mi fallesimiento hecho calculo prudente por mis Albaceas de los Vienes, y Caudal que Yo tubiere pagada la Dote de la d[ic]ha. mi muger, y demas Dependencias [sic] me tocaren, y pertenciere âlguno rebajado el costo del funeral, y entierro, el remaniente [sic] del quinto, se entregue â la susod[ic]ha. para âyuda del Estado q[ue] Dios nuestro señor fuere servido de darle e interin lo toma, lo q[ue] asi fuere y importare se ponga p[or] mis Albaceas en parte segura, y de su satisfacion, [sic] con la calidad de reditos, para q[ue] estos le puedan servir para âyuda de sus alimentos= Y para cumplir, y pagar este mi testamento mandas y legados en el contenidos instituo, y nombro por mis Albaceas fide y comisarios, [sic] y por tenedora de los d[ic]hos. mis Vienes â la d[ic]ha. mi muger D[on]a Juana de Navarajo, âl B[achille]r. D[on] Joseph Ximeno Presvitero Domiciliario de este

Arzobispado, y âl Ldo. D[o]n. Manuel de Velasco Abogado de la Real Audiencia de esta corte, âssi mismo Presvitero del mismo Domicilio y Relator del Real y Apostolico tribunal de la santa crusada, â todos tres juntos, y â cada Uno *in solidum* con igual facultad de lo que el uno empesare pueda proseguir fenecer, y âcabar el ôtro, y pa[ra]. q[ue] en su lugar, y ôrden entren en los d[ic]hos. mis Vienes los imbentarien ô no, los vendan, y rematen en Almoneda ô fuera de ella, como mejor visto les fuere, y usen de este cargo todo el tiempo q[ue] necesitaren, y hubieren menester, âunque sea pasado el q[ue] el Derecho dispone, p[or]. q[ue] el mas q[ue] nesesitaren ese les prorrogo, y âlargo en Devida forma= Y en el remaniente que quedare de todos mis vienes Derechos, y âcciones q[ue] Derecha ô transbersalmente me toquen y pertenescan, en âtencion â no tener como no tengo ôtro ningun hijo lexitimo ni natural mas que el d[ic]ho. Joseph Antonio de Ybarra âun sin embargo de no haver este cumplido con la ôbligacion de tal hijo mediante su Grande inobediencia poco respecto, [sic] y âtencion que me ha tenido, negandome la ôbediencia, pasando como pasò a tomar Estado contra mi Voluntad Ejecutando ôtros Exsesos q[ue] âtendiendo â ser Padre, y Cristiano no refiero, no obstante â ser notorio, y de los dispuestos p[or]. Derecho, para poderlo deseredar, prosediendo con toda Equidad, Christiandad, y Caridad, le instituio, y nombro por mi Unico y Universal heredero para q[ue] lo q[ue] asi importaren todos los d[ic]hos. mis Vienes subjeciones ô Derechos paga [f. 12v] das las Deudas funeral, y quinto en la forma en q[ue] llevo expresado, misas q[ue] se digan p[or]. mi Alma segun pareciere â discrepcion de los d[ic]hos. mis Albaceas respectivamente âl caudal q[ue] pudiere tener âl tiempo de mi muerte, lo que asi importare el remaniente de todo lo haya, y herede con la Vendison. de Dios nuestro señor y la mia= Y por el presente revoco, Anulo, Doy por rotos, nulos, y p[or]. de ningun Valor ni efecto, ôtros qualesquiera testamentos, cobdicilos, Poderes para testar, y ôtras Ultimas Disposiciones q[ue] p[or]. escrito ô de Palabra ântes de este haya f[ec]ho. y ôtorgado, para q[ue] no balgan ni hagan fee en juicio ni fuera de el, porq[ue] solo quiero se este, y pase p[or]. lo contenido en el press[en]te. y p[or]. mi Ultima y Postrimera Voluntad, el q[ue] es f[ec]ho. en esta Ciudad de Mex[i]co. en Veinte y tres de Marzo de mil sett[eciento]s. quarenta y siete años. Ê Yo el escrivano q[ue] press[en]te. soy Doy fee conosco âl ôtrogante q[ue] â lo q[ue] notoriamte. parese esta en su entero juicio y cumplida memoria q[ue] asi lo ôtorgò y firmò siendo testigos D[o]n. Juan Antonio de Elozua Abarrategui, Don Nicolas de Navia, D[o]n. Mig[uel]. Chrisostomo de Palomino, D[o]n. Nicolas de los Reyes Pizarro, y Joseph Fernandes de Cosgaya Vez[i]nos. de esta d[ic]ha. Ciudad.

46. Segundo testamento de José de Ibarra. México, 23 de marzo de 1747.

[Rubricado] Joseph de Ibarra

Ante my

[Rubricado] Andres Bermudez de Castro".

Patente y sumario de la Cofradía de la Virgen del Socorro de 1741 y pleito por pagos de los pintores José Antonio y Luis Ayala y Gorospe.¹

[f. 1r] "SUMARIO DE LAS CONSTITUCIONES de la Ilustre Congregacion de la Milagrosa Imagen de la Santissima Virgen N[uest]rã. S[eño]rã. del SOCORRO, fundada por el noble, [li]beral, y cientifico Arte de la Pintura con Autoridad Ordinaria en la Iglesia de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia de esta Imperial Ciudad.

Lo nuevo de esta Congregacion dà motivo à participar una breve noticia à todos los Fieles Christianos de ambos sexos, y todos Estados, de que el Nobilissimo Arte de la Pintura, movido del ardientissimo, y excessivo amor, con que solicita el mayor culto de la Purissima Reyna de los Angeles en su bellissima Imagen del SOCORRO, instituido con authoridad Ordinaria (interin, que su exigente zelo consigue la Apostolica) pretende que no se omita la recepcion de ninguno de los Fieles, sea de qualquier estado, calidad, ô condicion; porque no es su animo otro, que la exaltacion, y aumento de la Congregacion para la perpetuidad de su Divino Culto, y mas quando la ilustran Venerables Señores Sacerdotes, y nobles Religiosas: quienes con todos los demàs, que se assentaren en esta Congregacion, han de ser obligados à dar el dia de su assiento lo que les pareciere, y pudiere cada uno buenamente, por ser la voluntad de la Congregacion, que todos logren de este beneficio, y ninguno por pobre deje de assentarse.

Assimesmo son obligados à contribuir cada semana medio real de cornadillo, que es lo comun de las Congregaciones, y passados seis meses sin aver cumplido con dicha contribucion, serà borrado, y separado de dicha Congregacion, salvo que al cabo de dicho tiempo pague lo que debiere.

Son assimesmo obligados à rezar un tercio de Rosario por cada Hermano defuncto.

Y asistiendo à la Congregacion con este cuidado, les corresponderà esta mutuamente en mandar decir tres Missas por cada Hermano Defuncto, luego, que le conste de su fallecimiento, y veinte pesos en reales.

¹ AGN, Indiferente Virreinal, sección: Cofradías y archicofradías, caja: 5666, exp. 110.

Obligandose assimesmo dicha Congregacion por la Octava de los Defunctos à celebrar Anniversario por los suyos con Missa Solemne, Tumba, y Vigilia.

Y se les encarga à todos los Hermanos assistan à las anuales funciones, que dicha Congregacion celebra, de que seràn avisados con el Colector, especialmente no falten à la Solemnidad de la Procession, que de esta Soberana Imagen sale los Martes Santos por la tarde, y no pudiendo, sea por la noche con luz hasta dejarla en dicha Iglesia de San Juan.

Queda entendiendo esta Congregacion en adquirir varios bienes espirituales, que tiene impetrados ante su Santidad para todos los Congregantes.

El Ill[ustrisí]mo. y Exc[elentísi]mo. S[eño]r. Arzobispo concede quarenta dias de Indulgencias à todas las Personas en el dia en que se assentaren por Congregantes de esta Congregacion.

En 2 [a mano] del mes de septiembre [a mano] de 1741 [a mano] se assentò por Congregante de N[uest]rà. S[eño]rà. del Socorro D[o]ña. Angela de Bargas Machuca [a mano] Y para que conste à nuestra Ilustre Congregacion, se le mandò dar el presente firmado del S[eño]r. Prefecto, sellado con el Sello de dicha nuestra Congregacion, y refrendado del infrascripto Secretario en la Mesa de dicha Ilustre Congregacion dia de la fecha, *ut supra*.

[Rubricado] Fran[cisco]. Martinez

[Rubricado] Phelipe Timotheo de Silva Secret."

[f. 1v] "Compadre y S[eño]r. D[on]. Fran[cisco]. Martines estimare Vmd me enbie estos medios que los [hermanep]ter]. Ila sabe Vmd que a mas de veinte años que pago esta cofradia Ila que la de mi mayor [muger] no se me dio y de pago le consta ser que lestime. [Rubricado] Joseph Antonio de Ayala y Gorospe".

[f. 2r] " SUMARIO DE LAS CONSTITUCIONES de la Ilustre Congregacion de la Milagrosa Imagen de la Santissima Virgen N[uest]rà. S[eño]rà. del SOCORRO, fundada por el noble, [li]beral, y cientifico Arte de la Pintura con Autoridad Ordinaria en la Iglesia de Señoras Religiosas de San Juan de la Penitencia de esta Imperial Ciudad.

Lo nuevo de esta Congregacion dà motivo à participar una breve noticia à todos los Fieles Christianos de ambos sexos, y todos Estados, de que el Nobilissimo Arte de la Pintura,

movido del ardientissimo, y excessivo amor, con que solicita el mayor culto de la Purissima Reyna de los Angeles en su bellissima Imagen del SOCORRO, instituido con authoridad Ordinaria (interin, que su exigente zelo consigue la Apostolica) pretende que no se omita la recepcion de ninguno de los Fieles, sea de qualquier estado, calidad, ô condicion; porque no es su animo otro, que la exaltacion, y aumento de la Congregacion para la perpetuidad de su Divino Culto, y mas quando la ilustran Venerables Señores Sacerdotes, y nobles Religiosas: quienes con todos los demàs, que se assentaren en esta Congregacion, han de ser obligados à dar el dia de su assiento lo que les pareciere, y pudiere cada uno buenamente, por ser la voluntad de la Congregacion, que todos logren de este beneficio, y ninguno por pobre deje de assentarse.

Assimesmo son obligados à contribuir cada semana medio real de cornadillo, que es lo comun de las Congregaciones, y passados seis meses sin aver cumplido con dicha contribucion, serà borrado, y separado de dicha Congregacion, salvo que al cabo de dicho tiempo pague lo que debiere.

Son assimesmo obligados à rezar un tercio de Rosario por cada Hermano defuncto.

Y assistiendo à la Congregacion con este cuidado, les corresponderà esta mutuamente en mandar decir tres Missas por cada Hermano Defuncto, luego, que le conste de su fallecimiento, y veinte pesos en reales.

Obligandose assimesmo dicha Congregacion por la Octava de los Defunctos à celebrar Anniversario por los suyos con Missa Solemne, Tumba, y Vigilia.

Y se les encarga à todos los Hermanos assistan à las anuales funciones, que dicha Congregacion celebra, de que seràn avisados con el Colector, especialmente no falten à la Solemnidad de la Procession, que de esta Soberana Imagen sale los Martes Santos por la tarde, y no pudiendo, sea por la noche con luz hasta dejarla en dicha Iglesia de San Juan.

Queda entendiendo esta Congregacion en adquirir varios bienes espirituales, que tiene impetrados ante su Santidad para todos los Congregantes.

El Ill[ustris]mo. y Exc[elentis]mo. S[eño]r. Arzobispo concede quarenta dias de Indulgencias à todas las Personas en el dia en que se assentaren por Congregantes de esta Congregacion.

En 2 [a mano] del mes de septiembre [a mano] de 1741 [a mano] se assentò por Congregante de N[uest]rà. S[eño]rà. del Socorro D[o]n Joseph de Ayala ----- [a mano] Y

para que conste à nuestra Ilustre Congregacion, se le mandò dar el presente firmado del S[eño]r. Prefecto, sellado con el Sello de dicha nuestra Congregacion, y refrendado del infracripto Secretario en la Mesa de dicha Ilustre Congregacion dia de la fecha, *ut supra*.

[Rubricado] Fran[cisco]. Martinez

[Rubricao] Phelipe Timotheo de Silva Secret."

[f. 2v] "Aque pago esta cofradia des de (sic) el añ[o] de beinte y siete. Joseph Antonio de Ayala y Gorospe".

[f. 3r] Mex[i]co. Abril 26 de 1747.

Por presentadas las patentes que expresa el thesorero de la Cofradia que se enuncia nos Ynforma y assi lo Proveio el S[eño]r. D[o]n. Fran[cis]co. Gomez de Cervantes Juez Provisor y Vicario Gen[era]l. de este Arzobispado U. q[ue] lo rubrico.

Ante my

[Antonio Perez Purcheno]"

[f. 3r] "Not[aría] May[or] y del [ofl.] [Al margen superior izquierdo]

"informe el thesorero [Al margen superior derecho]

D[o]n. Luis Gorospe y Ayala, prestando vos, y causion por D[o]n. J[ose]ph. Antonio de Ayala mi hermano, paresco ante V. S. como mejor proceda en derecho, y salvos los competentes digo, que assi d[i]ho mi hermano, como D[oña] Ana de Pacheco, su esposa; y D[oña] Angela de Bargas Machuca nuestra madre, han sido congregantes, mas hà de cinco años, en la cogregacion de N[uestr]a. S[eño]ra. del Socorro, fundada con autoridad ordinaria en la Yglesia del Convento de Religiosas de S[a]n Juan de la Penitencia, de esta Ciudad, como consta de las dos patentes, que con el juramento, y solemnidad nesessaria presento, y de la otra que se halla retenida, y no satisfecha en d[ic]ha congregacion: contribuyendo el cornadillo semanariamte. d[ic]ho mi hermano, quien como quince años antes de asentarse por tal congregante, sirviò, y estuvo sirviendo hasta que se asentò a d[ic]ha congregacion en quanto pudo como Pintor acreditado, hasta habra dies meses que â causa de haverse buelto loco dexò de contribuirlo, y o del tod[o], porque en los dias que d[ic]ho mi hermano estava con algun reposo, ô que el influxo de su accidente le dava treguas le cobrava el mandatario, lo caido, y el lo satisfacía con puntualidad.-----

Y porque habiendo fallecido D[ño]a. Anna de Pacheco, su esposa habra dies meses, y habiendo ocurrido con la Patente â d[ic]ha congregacion para que se le diesen los veinte p[eso]s. acostumbrados dar a cada con [f. 3v] gregante defunto, para su entierro, y para que se le dicesen las tres misas, (â todo lo qual està obligada d[ic]ha congregacion, segun la clausula de sus patentes) no tubo efecto, pues sin dar razon alguna para no satisfacerla retubo la patente d[ic]ha congregacion aunque murio posteriormente habra como cinco meses D[ño]a. Angela de Bargas Machuca, n[ue]stra. referida madre, no quise ocurrir a d[ic]ha congregacion, esperando hazerlo ante VS. para que su recta Justicia diese la correspondiente providencia.-----

Y respecto a que aunq[ue] hubiese d[ic]ho mi hermano dexado de pagar, los cornadillos de las dos expresadas defuntas, seis meses (lo que no fue asi pues aunq[ue] ha dies meses que por su accidente no paga â derechas; el mismo tiempo ha que muriò su esposa, y a los cinco meses su madre) â mas de que su enferm[eda]d. seria sufficientissima causa para que no perdiese el derecho adquirido, su esposa, y madre, a las cantidades que debieron [ad]ministrarseles, y misas que debieron desirseles; cumpliria con satisfacer lo caido, segun en otra clausula antecedente a la precipitada en d[ic]ha patente se previene.-----

Y atendiendo a la innata piedad de V. S. a que d[ic]ho mi hermano tiene una niña pequeña su hija legitima, la que ha quedado huerfana por haver muerto la expresada su madre, y haver enfermado su padre del accidente referido, por lo que esta incapas de socorrerla habiendo vendido el corto menaje de su casa para los costos de los entierros, y habiendo quedado totalmte. pobres.-----

Se hace servir V. S. de mandar que constando haver satisfecho d[ic]ho mi hermano el cornadillo en d[ic]ha congregacion hasta q enfermò, y no estar satisfechas las dos expresadas patentes de las defuntas, (para lo que la mesa de d[ic]ha congregacion ponga de manifiesto los libros de este respecto,) [escaltandose] lo que legitimamte. se debiere, se me entregue la restante cantidad en que se verifique el entero, y cumplido pago de ella, para [f. 4r] ocurrir al devido socorro de la niña, y a alimentar a su demente padre. Y asi mismo que se digan de no estar dichas las tres misas, por cada una de las referidas congregantes defuntas. A V.S. asi lo sup[li]co. pido Justicia en forma. -----

Otro si a V.S. Sup[li]co. mande p[or] las razones d[ic]has se me ayude por pobre. Pido y sup[li]co.

[Rubricado] Luis Gorospe, y Aiala.

Lorenzo Joseph Romero Thesorero de la Congreg[aci]ón. de N[uestra]. Señ[or]a. del Socorro de los Professores del Arte de Pintura, obedeciendo al superior mandato de V. Sa. digo, que tengo echo informe con toda exprecion y claridad en cumplimiento de mi obligacion, y establecidas Constituciones, en otra anterior temeraria pretencion, y pedido a V. Sa. se declare por Auto no haver lugar; guardandose inviolable la dezima quinta de d[ic]has Constituciones. Que deviendo el importe de seis meses seguidos o interpolados de cornadillo, el Congregante no se le cumpla lo prometido. por las justas razones alegadas en d[ic]ho assumpto; y siendo como es este de la misma naturaleza, aunque de mayor malicia, y ningunos fundamentos me parecia; por no molestar los oidos, y discreta atencion de V. Sa. finalizar aquel negocio y con su Auto difinitivo, dar sobrada respuesta, y con vencer esta y qualesquier otras temeridades q[ue] se ofrescan, para lo qual ínsto suplicando a V. Sa. se me debuelvan aquellas diligencias originales como eficaz remedio â tan dañosas, y aun fatuas pretenciones. Pero por que la satisfaccion es pedida por V. Sa., y la verdad jamas quiso ocultarse: no haziendo juicio del maquinado presentado escripto p[or] Luis Gorospe de Ayala, que se introduce voz, por Joseph de Ayala, Demente declarado, para que V.Sa. lo haga (como siempre) recto en justicia suplico su atencion, haziendo una breve sencilla verdadera relacion de lo acaecido. Ana Moreno, esposa del mencionado enfermo, murio en veinte y ocho de junio del pasado año de quarenta y seis deviendo de cornadillas interpoladas quatro, p[eso]s. siete r[eale]s. y medio, q[ue] es importe de un año y medio, por lo que conociendo la repulza forzosa en la Patente no ocurrieron con esta, hasta que llegando el Collector â cobrar a d[ic]ho enfermo, y su Madre q[ue] tambien estaban asentad[a]s. teniendo entre ambos su enojo, y rozos, el, como tal, destrozó la patente de la difunta. y le mando al collector jamas volviesse a su Cassa. Accion con q[ue] voluntariamte. se borraron estos dos; pesole â d[ic]ho enfermo de la accion y aconsejado forraron la patente, y por interposia persona , el mes de Jullio, suplican se despache, para lo qual no siendo yo (como ya en otro dixé â V.S.) capás de imponer; ni derogar constituciones; citê en el Mes de Ag[os]to. â junta n[ues]tra Messa quien atendiendo a tan crecido devito [f. 4v] y lo ya prevenido en d[ic]ha Reglas, resolvieron unanimes no haver lugar como de d[ic]ha junta consta, dexandole â salvo de ocurso â V. Sa. para cuyo caso reservaremos nuestra defenza, la que es justa y pedimos declare V[uestra].S[eñor]a. no ay lugar a tan atentada pretencion.-----

Menos lo tiene, en la patente que presentô de Angela Machuca, madre del enfermo pues, deviendo esta hasta el fallecimiento de la anterior, quatro p[eso]s. siete r[eale]s. y medio, y despedido el Collector, murio en el mes de Noviem[bre]. acrecida la deuda, en caso de no estar, como estava ya borrada, en seis p[eso]s. un real y medio, sin total auccion y â assi ni aun el demente intentô tal delirio.-----

Toma la voz por el, el d[ic]ho Luis de Ayala, y no solo esto intenta, mas presenta la patente del enfermo, pidiendo se le despache como muerto, sin reparar primero, que aunque en la realidad lo fuera, hasta el dia de su enojo devia quatro p[eso]s. siete r[eale]s. y medio y oy son siete p[eso]s. tres r[eale]s y medio los causados, sin que le valga la enfermedad para no pagar pues estos son los mas obligados, como mas peligrados, ni basta para ser acredor, â lo que solo se pacta en muriendo realm[en]te. el estar loco declarado, pues, fuera una puerta licenciosa â la maldad y destruccion de Congregación[ne]s. pues qualquier malicioso, con retirarse algunos dias â San Hipolito gozaran vida con industria lo q[u]e solo esta dedicado al bien espiritual en muriendo. Ni apadrinan pobrezas, hijos, parientes ni otras expresadas lamentación[e]s. a su consecucion pues siendo este un pacto condicional advertido, faltando el obligado falta la obligacion forzosamente.-----

Por todo lo qual mejorado en la alta, discreta, docta comprehencion de V.Sa. atendiendo â lo justo verdadero de este escripto ô informe, e indiscreto si no malicioso tumultuario pedimento de el d[ic]ho Luiz de Ayala, se ha de servir su rectitud de declarar no haver lugar en cosa alguna, y que sea reprehendido el suso d[ic]ho por hablar en negocio ageno sin fundamentos ni certeza; pues aun que es hermano del dementado jamas pago p[o]r. el, ni vivian juntos ni entendio nunca en esto, y assi dize este ciego, lo que el otro sin cesso puede influirle.

A V.S. rendidam[en]te. suplico mande se haga en todo como llevo pedido que es justicia juro en forma este escripto, pido costas etc.

[Rubricado] Lorenzo Joseph Romero".

48. Sobre que se haga retablo nuevo en la capilla de San Joseph de la catedral. México, 18 de abril de 1747, 26 de mayo de 1747, 5 de julio de 1747.

Actas del cabildo catedralicio referentes a la realización de retablo nuevo para la capilla de San Joseph, 1747.¹

[f. 65v]

En la Ciudad de Mexico en diez y ocho dias del mes de Abril de mil settecientos quarenta y siete años. El M. I. Sor. Ve. Dean y Cavildo Sede Vacante de esta santta Yglesia estando junto y Congregado en su Sala Capitular como lo ha de Uso, y costumbre conviene a saver los Señores Moreno Dean, Ubilla Arcediano, Navarajo Mrêescuela, Ytta Thesorero, Ortiz Lectoral, Velasco Doctoral, Ximenez Penitenciario Hoyos, Gallo Canonigos, Meñaca, Zorrilla, Fabrega, Castillo racioneros enteros y de Media racion invocada la Gracia del Espiritu Santo se tubo este Acto en la manera siguiente.

Primeramente salieron al Altar los Señores Torres, Villar que dejo su voto al Sor. Ortiz y Elizalde. [...] [f. 67r] [Sobre que / se haga nue / vo de mo / da el reta / blo de la Ca / pilla del Sor. / Sn. Josseph de / esta Sta. Yga. / supliendosse / su costo del / Cofre de Do / tes, y satisfi / ciendosele, / como se pre / viene. -Al margen izquierdo-] Luego se leio el informe del Sor. Navarajo, a peticion del Lizdo. Dn. Yldelphonso [sic] de Roxas como Administrador de la obra pia de la Señora Condeza de Peñalva, sobre el Adorno de la Capilla del Señor San Joseph, de que esta tomada razon antecedentemente, y en que expresa, que atendiendo a la gran devocion que tubo el Sor. Mrêescuel Dor. Dn Simon Estevan Beltran de Alzatte al Ssmo. Patriarcha, pues en la fundacion, assi de la dha. obra pia, como de las Capellanas, en todo es en honor de la Santissima Virgen, y del Sor. San Joseph, cuia Capilla tambien hizo en el todo, y siempre encarga en la fundacion se cuide, y solicite el Culto de dha. Capilla, en la que dispone se digan toda la semana las missas de sus quatro Capellanas, por todo lo que interpretando la voluntad de dho. Señor Mrêescuela, le parece que debe atenderse al maior culto, y asseo de dha. Capilla del Señor San Joseph, sacandosse de los efectos de dha. obra pia lo necessario pues debe entenderse lo executara assi el dho. fundador si viviera= que haviendosse oido, y conferidosse con bastante difussion sobre el assumpto, y expressandosse, que lo mas necesario en dha. Capilla era hacer un retablo nuevo al Santo Patriarcha, pues el que tenia estaba mui viejo y maltratado, se resolvió el que se haga dho. retablo nuevo, y de moda y que para ello se saquen dos mil pesos de los Dotes que estan guardados de dha.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de Cabildo, Libro 39, fs. 65v y 67r, 81, 82v-

48. Sobre que se haga retablo nuevo en la capilla de San Joseph de la catedral. México, 18 de abril de 1747, 26 de mayo de 1747, 5 de julio de 1747.

obra pia, los que se pueden ir satisfaciendo, y reemplazando de lo picos que sobraren cada año de las quantas, que no lleguen â Cien pesos, y que no obstante de haver muchos Dotes guardados, si Ocurriessen tantos a que les pagassen que fuessen necessarios estos dos mil pesos que se sacan para dho. retablo se pagaran de qualesquiera efectos, mientras se reintegran en el modo dho. de los picos que no llegaren a Cien pesos: y tambien se resolvió que dhos. dos mil pesos se saquen del Cofre de Dotes, y se entreguen al Sor. Navarajo, para que junto con dho. Administrador Rojas corran con la obra de dho. Retablo nuevo.

*Sobre que el nuevo retablo de la capilla de San Joseph fue arreglado en 3 mil ps.
con el Mro. Franco. Martínez, 1747*

[f. 81r]

En la Ciudad de Mexico en Veinte y seis dias del mes de Maio de mil setecientos quarenta y siete estando el M. I. Ve. Dean y Cavildo Sede vacante de esta Santa Iglesia Metropolitana juntos y congregados en su Sala Capitular como lo ha de Uso, y costumbre, conviene a Saver los Señores Moreno Dean, Ubilla Arcediano Navarajo Mreescuela, Ortiz Lectoral Torres, Hoyos, Gallo Canonigos, Meñaca Zorrilla, Codallos, Villar Castillo, Cervantes y Elizalde racioneros enteros y de Media racion inbocada la Gracia del Espiritu Santo se tubo el Acto [f. 81v] en la manera Siguientte

Primeramente Salieron al Altar los Señores Ytta que dejo su votto para lo del Archivo al Señor Codallos Urtusaustegui y Fabrega su voto al Señor Elizalde. Despues se leieron los escritos Siguientes. [...] [f. 82v] Luego se leio una Consulta del Licenciado Don Ildelphonso de Roxas como Administrador de la Obra pia de la Señora Condessa de [f. 83r] Peñalva, en que dice, que en conformidad de lo determinado sobre que se haga el Retablo de la Capilla del Señor San Josseph [Sobre que el / nuebo retta / blo de la Ca / pilla del Sor. / Sn. Josseph es / ta ajustado / en 3€ p con / el Pintor Mar / tinez, y que se / saquen los / 1€ p tambien / del cofre de / Dotes -Al margen izquierdo-] de esta Santa Iglesia, que es de dichos señores Alzates, y en la q. tienen sus principales Aniverssarios, y las Capellanias, y en atencion â que si dichos Señores viessen lo maltratado de dho.

83r, 101 y 103r.

48. Sobre que se haga retablo nuevo en la capilla de San Joseph de la catedral. México, 18 de abril de 1747, 26 de mayo de 1747, 5 de julio de 1747.

Retablo lo mandarian hazer de nuebo, y que en essa consideracion, se havian separado dos mil pesos para dho. fin, y que haviendosse procedido con el Maestro de Pintor Don Francisco Martinez al ajuste de todo el dho. Retablo, no quiere menos de tres mil pesos, por lo que da quenta, para que se determine de como se han de sacar los otros mil pesos para el total ajuste de dho. Retablo: Que haviendosse oido, y tenidosse presente lo determinado para sacarsse los dos mil pesos de dha. obra pia, con los que se discurrio ser bastante para dho. Retablo, el que no puede ser menos de tres, se resolvio el que se ajuste todo hasta ponerlo en la Capilla en dha. Cantidad y que para completarla, se saquen los un mil pesos que faltan, en el mismo modo, y circunstancias que esta determinado se saquen los dos.

Sobre que de los 2 mil pesos que se tomaran de la obra pía de la Condesa de Peñalva los Ssres. Ubilla y Navarijo ayudarían para completar el costo total, 1747.

[f. 101r]

En la Ciudad de Mexico en cinco dias del mes de Julio de mil setecientos quarenta y siete. Estando el M. I. Sor. Ve. Dean y Cavildo Sede Vacante de esta Santa Iglesia Metropolitana junto, y Congregado en su Sala Capitular como lo ha de Uso, y costumbre, conviene a Saver los Señores Moreno Dean, Ubilla Arcediano, Navarijo Mreescuela, Ortiz Lectoral Velasco Doctoral, Hoyos Gallo Canonigos, Meñaca, Zorrilla Villar, Codallos, Fabrega, Castillo Cervantes y Elizalde Racioneros enteros, y de Media racion invocada la Gracia del Espiritu Santo se tubo este Acto en la manera siguiente.

Primeramente salieron al Altar los Señores Ximenez, que dejo al Sor. Velasco su voto, a Urtusaustegui y Baldibielsso.

[f. 101v] Despues se leieron varios expedientes. [...] [f. 103r] [Sobre el Cos / to del. Reta / blo de la Ca / pilla del / Sor. Sn. Josseph -Al margen izquierdo-] Luego se hizo relacion de que haviendosse determinado en el Cavildo de diez y ocho de Abril de este año, el que se sacasse de la obra pia de la Señora Condesa de Peñalva, dos mil pesos, para q. con ellos se hiciesse el retablo de la Capilla del Señor San Josseph como que era fundacion de los Señores Alzates, y que esta cantidad se fuesse reintegrando a dha. obra pia de los picos que fueren sobrando cada año en las quentas de dha. obra pia, lo que no ha tenido efecto porque haviendosse hecho el Mapa de dho. Corateral [sic] por el Maestro Don Francisco

48. Sobre que se haga retablo nuevo en la capilla de San Joseph de la catedral. México, 18 de abril de 1747, 26 de mayo de 1747, 5 de julio de 1747.

Martinez, importava en el todo tres mil pesos, por lo que consultaba el Licenciado Dn. Ildelphonso de Roxas como Administrador de dha. obra pia, que es lo que havia de hazer y haviendosse tratado sobre el assumpto, se resolvió el que se este a lo determinado en el dho. Cavildo, y que se haga dho. retablo como estaba resuelto, y que lo que faltasse despues de los dos mil pesos, se daria por varios Señores, y prometieron aiudar para dho. Retablo los Señores Dean, Ubilla, y Navarajo.

*Cuenta de la construcción del retablo de San José de la catedral de México, 1747-1757.*¹

[f. 50r]

Mexco. y Agto. 4 de 1747

[Devito / 2€957 p 4. 6 –Al margen izquierdo-] Razon de lo q. se va pagando por la obra Pia de la Condeza, hasta la entera satisfaccion de Dos mill, nueve cientos cinqu. y siete ps. quatro tomines y seis gs. parte del costo del retablo de Sor. Sn. Jph=

Primte. ochenta ps. cinco toms. q. quedarn. en la dezima qtâ. _____ €080 p 5 to

[Estos 100 p no son so / bras p. este reemplazo / sino para los dotes de la Obra pia – Al margen izquierdo-] Ytt. Cien ps. q. assi mismo sobraron en la referida dezima qtâ. como al fin de ella se expresa _____ [€100 p 0 to -rayado-]

Ytt. trescientos ps. qe. para este efecto se zepararon de las sobras de la Undezima qta. _____ €300 p 0 to

Ytt. Veinte, y quatro ps. y Un tomin del pico q. assi mismo quedò en alcanze de dha. quenta _____ €024 p 1 to

Ytt. trecientos ps. de una Dotte que se separò en la duodecima quenta _____ €300 p

Ytt. Noventa y un ps. tres y medio q. se abonan de sobras de dha. quenta _____ €091 p 3. 6

En 5 de Agto. de 1750 se avonan â esta quenta trescientos ps. de una Dote que se separò en la 13^a qta. _____ €300 p 0

Ytt. en dho. dia Nobenta y quatro ps. y cinco toms. que se avonan de sobras en dha. qta. _____ €094 p 5

En 9 de Agosto de 1751 se abonan a esta qta. trescientos ps. de un dote q. se separò en la 14^a qta. _____ €300 p

Ytt. En dho. dia sesenta y seis ps. tres toms. que se abonan de sobras a dha. qta. _____ €066 p 3

En 7 de Agosto de 1752 se abonan Nobenta y siete ps. siete toms. y seis grs. que sobraron en la 15^a quenta de la Sra. Condesa de Peñalba _____ €097 p 7. 6

En 9 de Agosto de 1753 se abonan noventa y quatro ps. dos toms. y seis grs. que hubo de pico en la 16^a quenta de esta Obra pia _____ €094 p 2. 6

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Obra pía, Libro 17, fs. 50r-50v.

49. Noticias y cuenta relativa a la construcción del altar de San José, 1747-1757.

[Total] 1€749 p 3. 6

[f. 50 v]

[Total] 1€749 p 3. 6

En 9 de Agosto de 1754 se abonan Noventa, y nueve ps. tres tomins., que hubo de pico en la Decima septima qta. de esta obra pia_____ €099 p 3

En 9 de Agosto de 1755 se abonan docientos; ochenta y ocho ps. seis toms. y seis grs. por sobras de la decima octava quenta desta [sic] obra pia_____ €288 p 6. 6

Itt. Se abonan 63 ps. 1 to. que se havian revajado y abonado demas en el costo del reedificio de las casas_____ €063 p 1

En 3 de Agosto de 1756 se abonan trescientos ochenta y seis ps. un tomin, y seis gras. por sobras de la Decima nona quenta de esta obra pia_____ €386 p 1. 6

En 9 de Agosto de 1757 se abonan trecientos setenta ps. cinco tomines de Dote y sobras de la Vigesima quenta desta [sic] obra pia_____ €370 p 5

Y queda serrada esta quenta_____ 2€957 p 4. 6

Recibo que José Antonio de Ibarra otorga a José de Ibarra por 552 pesos entregados a cuenta de su legítima materna y paterna.¹

Resivo ôtorqdo. p[or]. Joseph Antonio de Ybarra de 552 â favor de su Padre D[o]n. Joseph de Ybarra Maestro de Pintor. â foxs. 36

[f. 36r]

[Al margen izquierdo] Resivo f[ec]ho. traslado

En la Ciudad de Mexico en trese de ôctubre de mill setescientos quarenta y siete años Ante mi el Essno. y Testigos Joseph Antonio de Ybarra, Vezino de esta d[ic]ha. Ciudad q[ue] doy fee conosco, y como hijo lexitimo y heredero de D[o]ña. Andrea de Benavides, ôtorga que ha resevido [sic] de D[o]n. Joseph de Ybarra su Padre Maestro de Pintor, es â saver la cantidad de quinientos sinquenta y dos pesos contenidos en varios y distintos resivos, que en poder del susod[ic]ho. paran, inclusive en d[ic]ha. cantidad ciento y cinquenta, de uno Juridico q[ue] el otorgante otorgò â los dies y seis de septiembre del año de mil setescientos quarenta y cinco, por Ante Manuel Ximenes de Benjumea, escrivano Real y tambien ha de ciento y cinquenta p[eso]s. en q[ue] el ôtorgante Vendio una Casa, y sitio en uno de los callejones del varrio de San Juan, q[ue] le cedio, y Donò, como suya propia, y en si se havia âdjudicado, por maior cantidad q[u]e. el Albaceasgo, Vienes que quedaron por fallesimiento del Maestro Pedro de Arrieta, y de su muger Melchora de Robles, le devian, y estan Deviendo al d[ic]ho. su Padre, en los Gastos que el susod[ic]ho. â herogado y herogò en el Entierro de los susod[ic]hos. paga de âcredores que contra ellos quedaron, y en los q[ue] tubo en la entrada, de Religioso de fr[ay]. Joachin Joseph de Arrieta en la Provincia del señor San Hipolito desta d[ic]ha. ciud[ad]. y profeccion [sic] q[ue] en ella hizo, por no haver âlcansdo el prosedido de d[ic]hos. Vienes, â la paga y satisfacion [sic] de ellos, y cuia cantidad remitiendose como se remite â los Expresados resivos [misivos], Declara haver resevido del d[ic]ho. su Padre, en [f. 36v] pago de ciento y cinquenta q[ue] â el ôtorg[an]te. tocaron y pertenecieron, p[or]. su Lexitima materna, y p[or]. residuo de ochocientos treinta y dos p[eso]s. de q[ue] ôtorgò resivo Dotal a favor de la d[ic]ha. su madre, por los quinientos treinta y dos p[eso]s. q[ue]

¹ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 502, f. 36.

â su Poder llevò en Dote, y trescientos q[ue] le cedio y Donò en arras *propter numpcias* por haverse combertido la restante cantidad, en los Gastos presisos de su funeral, Entierro y ôtros indubitables, y cuia quenta tiene vista, y dadole Extrajudicialmte. el d[ic]ho. su Padre, la q[ue] por el presente juridicamente le â prueba, por no haver tenido âdicion ni contradicion, [sic] digna de reparo, y constarle como le consta las partidas de su Data, incluiendose en ella, â algunas q[ue] en prò y utilidad del ôtorgte. â causado âl susod[ic]ho. dignas de todo â bono por haver sido causa y örijen el ôtorgante de q[ue] las âyga causado [gastado] y Exhivido, y la demas cantidad superabundante a los mencionados ciento y cinquenta p[eso]s. Declara assi mismo haverlos recibido, porque el d[ic]ho. su Padre, le â querido hazer bien y buena obra, en âlludarlo con ella semanariamente, para alluda de sus alimentos y vestuario, y de las de la muger del ôtorgante, y tambien por quenta y parte de pago de qualesquiera cantidad q[ue] le pueda Caver y quepa por [razon] de su Lexitima Paterna en el caso de falleser el susod[ic]ho. con â algunos vienes ô caudal, y pa[ra]. no perjudicar en manera â alguna, las mandas, legados ô Dependencias [sic] q[ue] en su testamento puede dejar Declaradas y dispuestas, y a cuia cuenta se deve entender y quiere se entienda en todo tiempo, ôtros quales quiera resivos [misivos] que de su Letra y puño, con f[ec]ha. despues de la de el presente parecieren los q[ue] âssi mismo ratifica para en qualquier tiempo y para q[ue] se tenga por aumento y resivo de d[ic]ha. Lexitima Paterna q[ue] le pueda caver, y desde â hora para siempre âssi de lo q[u]e. lleva Expresado tener resevido [sic] como de lo q[ue] en lo de âdelante puede resevir, â ora sea en contra ô en mucha cantidad, se da por contento y entregado â toda su satisfaccion y voluntad, y sobre que renuncia la Exsepcion de la nom numerata pecunia, leyes del no entrego y su prueba, y termino en ellas contenido para no se aprovechar en manera â alguna de su veneficio y remedio y por lo q[ue] le otorga resivo y carta de pago en toda forma, q[ue] firmò siendo testigos D[o]n. Nicolas de Navia D[o]n. Mig[uel]. Chrisostomo de Palomino y Joseph Fernandez de Cosgaya vezinos desta d[ic]ha. Ciudad y en cuia presienca [sic] se vieron y reconocieron los citados resivos [misivos], los q[u]e. quedaron todos [rubricados] del infrascripto essno. de q[ue] asi mismo Doy fee= enmdo.= drea= Ve.

[Rubricado] Joseph Antt[onio]. de Ybarra

Ante my

[Rubricado] Andres Bermudez de Castro".

*Venta de las casas en el barrio de San Juan hecha por Joseph Antonio de Ybarra, 1748.*¹

[f. s/n r] "En la Ciudad de Mexico, en primero de Abril de mil Settecientos quarenta y ocho años, ante mi el Escribano y Testigos; D[o]n. Joseph Anttonio de Ybarra, vecino de esta Ciudad, que doy fee conosco; otorga, que vende realmente y con efecto a Miguel Angel Cortêz tambien vecino de esta Ciudad, para sus herederos y Succesores, [sic] y quien su Derecho representare en qualquier manera, Unas Casas deterioradas y caidas, que estan en esta Ciudad a el Barrio de San Juan en el Callejon [f s/n v] que llaman de Tequistlan, que lindan por una parte, con Casas de Matheo Yndio, y por la otra con Casas de Lucas de el Castillo, con todas sus Entradas, Salidas Usos Costumbres, Derechos y Servidumbres, y segun y como las ha poseido el otorgante en Virtud de Cecion y traspazo, que a los veinte de Dziembre de el año pasado de mil Settecientos quarenta y seis en esta Ciudad y por ante mi, le otorgó su Padre D[o]n Joseph de Ybarra, Maestro de Pintor y vecino de ella, quien las hubo, con Declaracion y venta que a su favor otorgó en esta propia Ciudad a los dies y siete de el mismo Dziembre, y tambien por ante mi Maria Athanacia de la Guardia, Viuda de D[o]n. Fransisco Antonio Huidobro, cuyas Escripturas Yo el Escribano he Visto y leido de que doy fee; y en virtud de ellas hase esta Venta, con la calidad de que se pague entre el Vendedor y el Comprador por mitad el Real Derecho de Alcabala, y gastos de Escriptura; y por el precio y quantia de Ciento y quarenta, y sinco pesos de óro comun, que confieza ha recibido en reales contados a su satisfaccion, sobre que renuncian la Exepcion de la Non numerata [f. s/n r] pecunia Leyes de el no Entrego y su prueba: declara que dichos Ciento y quarenta y sinco pezos es el justo precio y Valor que en el Estado que tiene el dia de oy, Vale dicha Casa, y en el cazo que mas valga, de la Demacia y mas Valor hace gracia y donacion a el Comprador, pura[mexa], perfecta e irrevocable que el Derecho llama entre vibos con las insignuaciones necesarias, y renunciacion de Leyes de el ordenamiento real hechas en Cortes de Alcalá de Henares, que tratan de las cosas que se compran, ó venden por mas o menos, de la mitad de su justo precio y valor, y el Termino de los quatro años que en ellas se señalan para la recicion [sic] de el Contracto; se aparta de el Derecho de propiedad Señorío y poción que a ellas ha tenido, el que le cede, renuncia, y traspaza a el Comprador para que las

¹ AGNot., Notario Juan José de Nebro, Notaría No. 458, vol. 3130, fs s/n.

gose posea, Venda, remate, enagene y haga lo que le pareciere, como de cosa suya propia, [sic] habida y adquirida, con justo, y derecho Titulo, de Compra y Venta, como esta lo es, de que conciente se le den las Copias y Tantos que pidiere en señal de poción, la que adquiera, de su propia [sic] autoridad, ô con la de la Real Justicia, y en el interin que la toma, se constituye por su Ynquilino, thenedor y poseedor precareo [sic] para darsela cada que la pida; y declara, que dichas Casas estan libres, de Censo, hypotheca [f. s/n v] ni enagenacion, como al Comprador le constta de cuyo contentimiento, y satisfaccion , y por ser corto el precio de dichas Casas, no se saca Testimonio de Cavildo, y a la [Ed]icion, Seguridad, y Saneamiento de esta Ventta, a que no Saldrá Tercero y acreedor, que a ella pretenda derecho, ni le será puesto Pleito, Demanda, ni contradicsion por Persona alguna, a que si saliere, o Pleito se le puciere, tomara la voz y defenza y lo seguirá a su costa, hasta dexar al Comprador en quieta y paciphica poción y si vencido fuere, y sanearlo, no pudiere, a darle y volberle, los dichos Ciento y quarenta y sinco pezos, con mas lo que importaren las demas costas daños, menoscabos, reedificios y gastos que se causazen; obliga su Persona y bienes, habidos y por haber, da poder a los Juezes, y Justticias de su Magestad qualesquier partes que sean, en especial a los de esta Ciudad, Corte y Real Audiencia de ella, a cuyo fuero y Jurisdiccion se somete, renuncia los suyos propios Domicilio y Vecindad, Ley si combenerit, las demas de su favor, con la General de el Derecho, para que a ello, le compelan, y apremien, como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada. Y asi lo otorgó y firmó siendo Testigos Joseph George Zabala, D[o]n. Juan Rodrigues y D[o]n. Miguel de la Palma Vecinos de esta Ciudad=

[Rubricado] Joseph Antt[onio]. Ybarra

Ante my

Juan Joseph de Nebro".

52. Pago a Ibarra de los jueces hacedores por el retrato de Manuel Rubio y Salinas. México, 26 de mayo de 1750.

*Pago a Ibarra de los jueces hacedores de la catedral de México a Ibarra por el retrato del arzobispo Manuel Rubio y Salinas, 1750.*¹

“Salida de efectos de Fabrica en el Año de 1750”.

“[Retrato de el Sor. Arpo. –Al margen izquierdo-] En 26 de dho. [mayo de 1750] a el Mro. Dn. Jph de Ybarra sesenta ps. por el Costo de el retrato de el Yltmo. Sr. Dn. Manl. Ruvio Salinas Arpo. de esta Sta. Ygla. _____ €060 p”.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 21v.

53. Poder otorgado por la cofradía de Nuestra Señora del Socorro al padre Juan Francisco López para solicitar en Roma indulgencias en su nombre. México, 14 de junio de 1752.

Poder otorgado por el tesorero y consiliarios de la congregación de Nuestra Señora del Socorro al padre Juan Francisco López para solicitar en Roma indulgencias y gracias para todos sus cofrades, así como los breves apostólicos correspondientes, 1752.¹

[192]

(Nota al margen)

Poder para Roma Di copia

En la ciudad de Mexico a catorce de junio de mil setecientos cincuenta y dos años; Ante mi el escribano y testigos el prefecto, thesorero y consiliarios de la congregacion de nuestra señora la Virgen Maria, titulo del socorro de la Universidad de los Pintores, fundada canonicamente en la iglesia del monaste[192 v.]rio de Religiosas de san Juan Bautista de la Penitencia en esta ciudad cuyos Nombres se expresaran en sus firmas, juntos y congregados como lo tienen de costumbre en la sala de sus cabildos, para tratar, y conferir las cosas pertenecientes de sus congregacion, de un acuerdo, y conformidad, propusieron, el que, para el mayor aumento de la en la Devocion de nuestra señora, en sus cultos, que se há extendido, con santa emulacion entre los fieles, se haga ocurso ala Curia Romana á imprecuar de la venignidad de Nuestro Santissimo Padre, caveza universal de la Yglesia la extension y demás graciás, Yndulgenciás, y Privilegios que han premeditado: y para ello: dar poder en forma; y poniendolo en execucion, por el tenor del presente, otorgan que dán su poder cumplido el que de derecho se Requiera, y sea necesario, mas pueda y deba, valer al Reverendo Padre Maestro Juan Francisco Lopes profeso de la Compañia de Jesus de esta Provincia de Nueva España, y su procurador general á Roma, de aproximo á de hazer su viage a los Reinos de Europa, expezial para que en nombre de dicha Congregacion de Nuestra Señora del Socorro, por sí, ó por los substitutos que nombrare comparezca ánte Su Santidad él Romano Pontífice, sus

¹ AGNot, Notaria 588, Francisco de Rivera Buitrón, vol. 4021, 14 de junio de 1752, f. 192.

53. Poder otorgado por la cofradía de Nuestra Señora del Socorro al padre Juan Francisco López para solicitar en Roma indulgencias en su nombre. México, 14 de junio de 1752.

eminentísimos, Señores Cardenales, juntas, o congregaciones y donde toque ó tocar pueda la Regalia de Gracias, y pida y Reverentamente suplique sea muy servido de amplificar, y extender las Gracias, é Yndulgencias Plenarias, y parciales, no solo para el comun congreso, y unibersidad de Pintores sino para todos los fieles, de uno, y otro sexo, con las demás pretensiones y asignacion de Días o y vestiduras, ó tunicas Azules, como Refieren las Ynstrucciones, manifiestos y compulsas que a este efecto lleva [f. 193] haciendo presentacion de todo ello, Ynformes, Memoriales, y demás actos, agencias, y diligencias, judicial y extrajudicialmente conbengan, hasta optar Gracia, y obtenida esta, pidan se le despachen los Brebes, Bullas, ó Diplomas ad futuram Reimemoriám, en el modo acostumbrado por duplicado o triplicado, que remita en primeras ocasiones de vanderas, que de ellos, á estos Reynos se Apresten, que para todo su ynsidente, y dependiente anexo, y conserniente le dán y confieren poder, con procura vastante amplio y sin limitación, con libre franca, y General Administración, facultad al enjuisiar, jurar y susbstituir, en uno, dos ó mas agentes, ó procuradores, rebocar substitutos, nombrar otros de nuevo, que á todos relevan con la obligación en derecho necesaria en cuyo testimonio así lo otorgaron de que doy fee y de conocerles y lo firmaron siendo testigos Don Joseph de Leon, Don Joseph Basurto y Joseph de

[f. 193 v.]

Valdivieso vesinos de esta ciudad.

(Rubricas:)

Joseph de Ibarra

Manuel Carcanio

Tesorero Mayordomo

Bachiller Manuel Montes
doctoral

Juan Antonio Arriaga
consiliario

Pedro de Quintana

Ysidoro Vicente de Balvás

53. Poder otorgado por la cofradía de Nuestra Señora del Socorro al padre Juan Francisco López para solicitar en Roma indulgencias en su nombre. México, 14 de junio de 1752.

Consiliario

Francisco Martines

Domingo Puebla qustodio

Francisco Anttonio Vallejo

Secretario de esta congregacion

Ante mi

Francisco de Ribera Buitron

Scribano Real

54. Declaración de propiedad por la congregación de Nuestra Señora del Socorro de una casa en la calle de Santa Catarina. México, 16 de septiembre de 1752.

*Declaración de propiedad por la congregación de Nuestra Señora del Socorro
de una casa en la calle de santa Catarina, avalúo de la propiedad y
certificado de libertad de censos, 1752.¹*

[Foja 20r]

En la ciudad de Mexico en dies y seis de septiembre de mil setecientos cin

[Foja 20 v.]

[Nota al margen:

“Declaración de tocar y pertenecer una casa en la calle de santa Catharina martir, ála congregacion de nuestra señora del socorro de san Juan de la Penitencia. Fecha para la parte en pliego del sello segundo”]

quenta y dos años ante mi el escribano y testigos Don Manuel de Carcano Maestro del Arte de la Pintura vesino de esta ciudad y thesorero mayordomo actual de la Venerable congregación de Nuestra Señora de el socorro que se venera en el sagrado convento de san Juan de la Penitencia de esta corte; dijo que por cuanto en el juzgado de testamentos capellanias y obras pias de este arzobispado el dia veinte de Abril del año pasado de mil setecientos y cincuenta hubo y compro en publica subastacion una casa que es en esta ciudad en la calle Real que va de la Parroquia de Santa catharina Martir ael convento de religiosos del carmen y linda por el oriente con casas de Onofre de Sierra y corrales de tosineria que havito Diego Martin Prieto y por el poniente casas del bachiller don Luis de Almaras al sur contrascorrales de la casa que llamaban de la Guanaxa y por yo Antonio de la Sierra y se le remato por bienes de Don Diego de Almaras que hizo en dicho juzgado suelta y dexaron de ellos por hallarse en aquel entonces aruinada y celebro en el otorgamiento dicho remate en cantidad de seiscientos pesos (sobre el renglón: veinte y cinco pesos) que en efectuaron reales [sic] exhivio en dicho juzgado aprobado que fue el citado remate y aprehendio posecion Juridica de dicha casa y su pertenencia judicialmente y ejecutaron las demas diligencias concernientes para la propiedad como mas individualmente [sic] se percive del testimonio que sele entrego para que le sirviese

¹ AGNot, Notaria 347, Notario Manuel Agustín de la Palma, vol. 2272, foja 19r-24r.

de titulo con fecha de veinte de Maio del citado año de cincuenta y legalizado de Don Geronimo Antonio Peres cuio Notario Publico oficial maior de dicho juzgado que yo el presente escribano doy fe haber visto y leydo con los demas titulos anteriores aque me remito y el otorgante en consideracion de que la referida cantidad de los seiscientos pesos (sobre el renglón: veinte y cinco pesos) que exhivio en contado por dicha casa son pertenecientes a dicha venerable congregacion pues de sus limosnas que colecto el otorgante como asi mismo de la de quinientos pesos que recivio la venerable messa de Doña Ana Maria de Morales con el destino de que se avia de dotar la funcion, que annualmente se ha de celebrar el ultimo dia de la Novena que a Nuestra Señora se hace y se acaba vispera de la Acenzion de Nuestro Señor cuia compra el otorgante executo sin interbencion dela messa llevando solamente de que en le casso de que dicha conragacion sele ofreciese pedir qualquiera cantidad y con ella havilitar lo que necesitara con la vrebidad que semejantes emprestitos se piden y atendiendo ael gran trabajo que se necesita para juntar los sujetos de que se compone la mesa y conferir con ellos lo que ala congregacion [foja 23] sele ofrece en lo pertinente a los negocios de ella que resultan en su pro y utilidad y mediante a que dicha casa la ha tenido el otorgante desde el tiempo que se le remato hasta la presente, y enel ha procurado el adelantamiento en ella pues a la presente según su avaluo hecho por el maestro Don Joseph Eduardo de Herrera parece su valor el de quatro mil pesos por lo que se viene en conocimiento de su adelantamiento y asi mismo por el testimonio de cavildo justicia y Reximiento de esta cd. que en fecha del dia de oy seme ha entregado por el otorgante para que lo protrocole [sic] en este mi registro y se incerte en las copias que deeste Ynstrumento se dieren saliendo por principio de ellas el citado abaluo que tambien seme entrego para el efecto y por dicho testimonio de cabildo es constante hallarse la referida casa libre de cenzo empeño hipoteca, ni otra enagenacion especial ni general que no la tiene y para la congregación usse de esta finca como suia propia y se tenga por bienes y propios de ella ha deliverado el otorgante el otorganate hacer este Ynstrumento declaratorio el que poniendo en exeucion por el tenor deel en aquella via y forma que mexor en dicho lugar aya otorga y Declara y Jura por Dios Nuestro Señor y la señal de la ssanta crus en forma y según derecho de tocar y pertenecer la dicha casa contodo lo aella anexo a la referida congregacion pues es verifco que esa facultad desdeellas la adquirio por lo que es Dueño legitimo la congregacion de dicha casa y en el caso de que el otorgante por haberse celebrado el remate en el y por este motivo aya adquirido algun derecho y

Dominio el que fuere por si y en nombre de sus herederos y sucesores lo cede renuncia y transfiere en la dicha congregacion como aquien le toca y con este testimonio hizo la postura se le adjudico y aprobo el remate con cuos titulos y demás de su adquisicion le tiene entregado la dicha casa a la expresada congregacion para que en su virtud y fuerza de este Ynstrumento de su authority ó de la Real Justicia tome y aprehenda posesion y tenencia y en el interin que lo hace se constituye por su inquilino tenedor precareo para darsela cada que se le pida y como (rayado) tal se desiste y aparta de todos los derechos que pueda haver adquirido y los resume en dicha congregacion como aquien toca y perteence dicha casa, y que como con facultad suias las compro el declarante y soportara dicha casa sobre si los quinientos pesos que para el destino de la funcion annual de Nuestra Señora exhivio la referida Doña Anna María de Morales y con los reditos correspondientes a los quinientos pesos celebrara dicha funcion en el [foja 23 v.] día ultimo de su novena como arriba esta expresado sobre que entrega instrumento de declaracion a favor de dicha congregacion con todas la piessas firmesas requisitos [sic] y circunstancias que para su validacion por derecho se le requieran y para su mayor firmeza importen y porque asi lo cumplira y observara y guardara en todo tiempo se obligo con su persona y bienes habidos y haber con ellos se someten al fuero de los jueces y justicias de su majestad cualesquiera partes que sean enexpecial a los que de sus causas conforme a derecho puedan y devan conoser renuncian su fuero domicilio y veleridad ley di convenienti las demas de su favor y defenza con la general del derecho para que aello les compelan y apremien como por sentencia pasada en authority de cosa juzgada y estando presentes juntos y congregados el bachiller Don Manuel de Montes deoca= Don Joseph de Ybarra Preposito= Don Francisco Martinez= Don Juan Antonio Arriaga= Don Miguel Espinoza= Don Ysidoro Balbas= Y Donpedro Quintana conciliarios Don Domingo Puebla y Don Juan de Leon custodios de la de congregacion unanimes y conformes de un acuerdo y conformidad para conferir todos los negocios pertenecientes ala congregacion otorgan todos juntos y cada uno insolidum que Aceptan este Ynstrumento de Declaracion a favor de su cogregacion abian y tendran por bienes propios y rentas deella y los mantendran como tales y obligan, asu congregacion, y en su nombre los otorgantes lo que dan y los que aqui adelante fueren congregantes estan y pasaran por lo contenido en este Ynstrumento y abran por firme en todo tiempo y para ello prestar vos y caucion de rato grado su dicatien solbendo [sic] a manera de fianza que no reclamaren ningun tiempo y ni por subsistente y valedero los respectivos reditos de los quinientos pesos

54. Declaración de propiedad por la congregación de Nuestra Señora del Socorro de una casa en la calle de Santa Catarina. México, 16 de septiembre de 1752.

celebraran la funcion annual que se contiene hasta donde alcansare y si alguna cosa sobrare se distribuira en el culto Divino de la Señora segun según fue el destino de la expresada Doña Anna Maria Morales= Y de la expresada finca y sus titulos se dan los otorgantes por entregados a toda su voluntad sobre que renuncian las leyes del no entrego su prueba y demas del caso otorgan recibo a favor deel expresado Don Manuel carcanio con las fuerzas firmezas circunstancias y y requisitos que en derecho se requieran Y todos los otorgantes á quienes yo el infraescrito escrivano doy fee que conosco y todos instruidos delo que en este caso les compete hacer asi lo otorgaron y firmaron siendo testigos Don Manuel Antonio de Vera Don Angel Francisco de Gamboa Y Joseph Joachin de santa Anna [foja 24] vesinos deesta dicha ciudad=

(Rubricas) Manuel Carcanio

Bachiller Manuel de Montesdeoca

Joseph de Ybarra

Miguel Espinosa de los Montes

Pedro de Quintana

Domingo Puebla

Francisco Martines

Juan Anttonio de Arriaga

Juan Baptista Mariano de Leon

Francisco Anttonio Vallejo

Secretario de Congregacion

54. Declaración de propiedad por la congregación de Nuestra Señora del Socorro de una casa en la calle de Santa Catarina. México, 16 de septiembre de 1752.

Ysidoro Vicente de Balvas

Ante my Manuel Agustín Lopez y de la Palma scribano real y publico

[foja 21]

(Nota al margen)

Vale 4000 pesos

Joseph Eduardo de Herrera Maestro en el Arte de Arquitectura, Obrero mayor del Santo Oficio de la Ynquisicion digo que e visto i reconocido una casa que esta en la calle del chapitel de santa Catharina Martir que ba al Carmen, i pertenesce ala Congregacion de Nuestra Señora de el Socorro y e[s]ta en la Yglesia de San Juan de la Penitencia, i dicha casa tien por su frente que mira al norte catorce baras, que corren de oriente a poniente i beinte i tres de fondo de norte a sur y sobre dicho citio estan dos aqsesorias con recamaras i saguan y patio i en el dos cuartos, caballeriza con tapanco de tablas vna cobacha bjo de la escalera caballeriza i corral, escalera de mamposteria que desembarca a dos corredores que son transito a una vivienda de sala recamara y cosina, otra con sala recamara asistencia cosina i una escalera que sube a otro cuarto con puerta a la asotea que le sirbe de asoteguela con su serca de mamposteria todo lo dicho con paredes de mamposteria i techos de bigas y antepechos enladrilladas las asoteas i pizos altos y embigados los bajos, los patios entenaivcados, [sic] con todad sus puertas ventanas i serraduras i en todo sinco regitas i un balcon de fierro i ene. Balcon su cubierta de sedro guarnecido de plomo, i habiendo fecho regulacion por extenso de cada cosa a su baler dicha casa cuatromil pesos i es su justo balor que a mi Real saber i entender declaro i lo firme en la Ciudad de Mexico a seis dias del mes de octubre de 1751 años

Joseph Eduardo de Herrera

[foja 22]

Don Baltazar Garcia y Mendieta Revollo EScribano maior del Cabildo Justicia y Regimiento de esta mui Noble Leal Ynsigne e Ymperial Ciudad de Mexico Cabeza por el Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) delos Reynos y Provincias de esta Nueva España De sus Propios y Renttas Egidos y Pastos publicos Siza Posito, Real Estanco de Cordobanes y de Reales Alcavalas Union de Armas y Armada de Barlobento del privativo Real arrendamiento del Real Tribunal del Consulado: Doy fee y habiendo visto y buscado los Libros de Censos de este Ofizio de Cabildo donde se registran y toman razon de los que se imponen sobre cassas y Haciendas desde el año de mil seiscientos noventa y dos que se formaron de nuebo hasta hoy= No fallo ni parece por ellos haberse registrado que se aya impuesto censo que este por rediemir por razon de los poseedores que se expresaran sobre una casa arruinada que es en esta Ciudad en la calle Real que va de la Parroquia de santa Catharina al Combento del Carmen, alinde al oriente de casas de Onofre de Sierra, y corrales dela Tosineria que havito Diego Marttin Pizero, y al poniente cassas del Bachiller Don Luiz de Almaras al sur contracorrales de la casa que llamaban de la Guanaxa y poseyo Antonio dela Sierra y la posee Don Manuel Caracneo Pintor, en quien se remato por Bienes del Bachiller Don Luiz de Almaraz a pedimento de su [foja 22 v] Heredero Don Diego de Almaraz y adicho Bachiller la vendio Nicolas de Abiles que la habia comprado al Lizenciado Don Gonzales Elias Presbitero. Como parece por dichos Libros á que me refiero. Y para que conste de Pedimento dela parte doy el pressente en Mexico a diez y seis septiembre de mil setecientos cincuenta y dos.

Balthasar Garcia de Mendieta.

55. Defunción de Juana de Navarajo. México, 28 de noviembre de 1752.

Defunción de Juana de Navarajo, tercera esposa de José de Ibarra, 1752.¹

"Da. Juana

Navarajo [Al margen izquierdo]

En veinte y ocho de Nove. del año del Señor de mill setecientos y cinquenta y dos; fallezio Da. Juana Navarajo Casada con Dn. Joseph Ybarra, Rezivio los Sanctos Sacramtos. se enttró [sic] en la Yglesia del Espiritu Sto. donde estubo su Cuerpo con liza. del Señor Provisor.

Barrio [Rubricado]".

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx., Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 547, rollo: 34, ubicación: ZE, f. 104r.

56. Petición de los pintores y grabadores para la limitación del ejercicio de sus artes. México, 14 de julio de 1753.

Petición de los pintores y grabadores de México al virrey para la exclusión de las castas de la práctica de las artes liberales, 1753.¹

Regesto: Suplican se digne la superioridad de Vuestra Excelencia demandar que en lo de adelante no puedan los de inferior calidad entrar por profesores de estas artes liberales. Y que los que no son pintores no tengan obradores, ni los que nos son abridores tengan tórculos bajo de pena.

[Al margen: Excelentísimo Señor México y julio 14 de 1753 al señor fiscal]

Pintores

Don Joseph de Ybarra, y don Antonio Moreno, y demás que firmamos este escrito españoles profesores de las artes liberales del pincel, y buril parecemos ante la benignidad de Vuestra Excelencia con el debido respeto y decimos: que en esta ciudad hay algunos profesores mulatos, y hay algunos españoles que si ser pintores tienen para su comercio obradores en que les pintan los oficiales y hay algunos oficiales que sin ser abridores tienen tórculos en que tiran estampas que venden; y porque de esos abusos se sigue público perjuicio: suplicamos rendidamente a la superioridad de Vuestra Excelencia se digne de mandar que en lo de adelante los de semejante inferior calidad no ejerciten dichos artes, a excepción de los que ya el día de hoy son profesores; y que los profesores no los admitan por aprendices, y que sena de la calidad que fueren los que no fueren pintores no puedan tener obradores para que les pinten los oficiales ni tampoco puedan los oficiales que no fueren abridores tener tórculos para tirar estampas, ni pública, ni secretamente bajo de las respectivas penas convenientes.

Por que estos artes son liberales, científicos, ingenuos, y nobles y han merecido ser ocupación de reyes y príncipes y algunos señores monarcas de España han tenido el recreo del dibujo por desahogo de las fatigas del gobierno, de que hay ejemplos aún en nuestro siglo. Y no envilece a los profesores el interés de la obra: porque aún por el fin de conseguir ese interés ejercitan sin censura empleo tan honesto los religiosos, y clérigos

sacerdotes, y lo han ejercitado caballeros ilustres y de órdenes militares; y porque la abogacía, y medicina, y otras artes liberales se ejercitan para el mismo fin sin que se pierda lustre; distinguiéndose de las mecánicas aún en el nombre que éstas tienen de merced o precio, y aquellas de honorario, o premio como que no hay merced, o precio que les corresponda atendido no el material trabajo sino el intelectual concepto. Contra la general regla de accesorios cede la tabla a la pintura por derecho de partida traído del civil, en cuyo escolio insinúan los expositores ser tanta la dignidad, ventaja, y nobleza, que en esta arte reluce, que merecieron sus obras esta prerrogativa. Hállanse estos artes en paralelo con los de la elocuencia, poesía, e historia pues persuaden, deleitan y recuerdan, y se enlazan con los de la anatomía, simetría, perspectiva y otras facultades matemáticas; entre los griegos se prohibieron estos artes a los esclavos por edicto público, y quedaron reservados a los nobles; y entre los romanos a que los nobles se prohibieron los mecánicos, se permitieron estos artes y los ejercitaron muchos senadores, cónsules, y caballeros, y entre ellos el nobilísimo Fabio. En España han obtenido sus profesores ejecutorias de esempción de alcabala, tributo, impuesto, y contribución, y privilegio de no comprenderlos la prohibición de trajes; y por fin recientemente se fundó a reales expensas en la corte de Madrid una academia de estas artes, y otras liberales con asignación de premios.

Por constitución de la Real Universidad se excluye de la matrícula a los de inferior calidad, y se admite a los indios vasallos libres. Por el Concilio Mexicano se advierte la nota de los de dicha calidad; por el derecho de Indias se les priven armas, y sedas; no deben admitirse a oficios autorizados y de República. De todo se sigue que no deben admitirse a la profesión de estos artes. Bien que pide la equidad que prosigan los que el día de hoy son profesores y la buena fe con que han consumido el tiempo, y empleado sus sudores. De que tengan obradores para comercio los que no son pintores, se sigue que los principiantes de quienes se valen por la corta paga, pierden el tiempo sin adelantamiento por que no estando a vista de los profesores les falta la voz para la doctrina, y la advertencia para la enmienda, y por el corto interés actual pierden la futura ventaja. Y los pintores suelen carecer de oficiales porque esos principiantes no llegan a ser suficientes,

¹ Archivo Histórico de la Ciudad de México, *Artesanos y gremios*, t. 381, exp. 6, f. 60. El documento fue publicado por Mina Ramírez Montes en: "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753",

56. Petición de los pintores y grabadores para la limitación del ejercicio de sus artes. México, 14 de julio de 1753.

o se hallan embarazados asistiendo en los obradores de los tratantes, no carece de culpa el que se mezcla en lo que no pertenece a su arte y profesión. Los oficiales que no son abridores tiran en los tórculos que tienen las estampas por las láminas que adquieren trabajadas por los profesores grabado en ellas el nombre de éstos, y estando cansadas las retallan por los antiguos rasgos tan mal por falta de pericia que viene a salir imperfectas las estampas las que por el nombre que tienen del profesor que las abrió se acreditan a éste. Y por el corto interés de esas estampas imperfectas logran dichos oficiales la salida que no logran los profesores de las perfectas que por su mayor y más costoso trabajo no pueden dar por lo mismo. Pierden los oficiales su adelantamiento y hacen falta a los profesores, y para tener marchantes quitándoselos a los profesores les cansan brevemente las láminas, y les roban las tintas a más de otros excesos que cometen en fraude de los que les mandan tirar las estampas. Por lo cual y demás favores negando todo lo perjudicial a Vuestra Excelencia así lo suplicamos, pedimos justicia, juramos en forma etc.

Joseph de Ibarra.- Antonio Moreno.- Manuel Carcanio.- Francisco Martínez.- Francisco Antonio Vallejo.- Juan Antonio de Arriaga.- Domingo Puebla.- Miguel Rudecindo Contreras.- Miguel Espinosa de los Monteros.- Miguel Cabrera.- Baltasar Troncoso y Sotomayor.- Bonifacio Guerrero.- Juan Patricio Ruiz.- Nicolás Enríquez.- Baltasar Rodríguez Medrano.

[Al margen: Excelentísimo señor. Siendo de el superior agrado de Vuestra Excelencia se servirá de mandar, que la nobilísima ciudad, y corregidor informen a Vuestra Excelencia lo que se les ofreciere sobre la intención que deducen en este expediente los profesores de pincel, y buril, y fecho vuelva a el fiscal para en su vista pedir lo que convenga. México y julio 24 de 1753. [Firma ilegible]

México y julio 27 de 1753 como lo pide el señor fiscal]

*Documentos notariales referentes a la Academia de
pintura presidida por José de Ibarra, 1754.*¹

[f. 15v] En la ciudad de Mexico, en treze de Marzo de mil settecientos cincuenta y quatro años: antte mi el escrivano y testtigos don Joseph de Ybarra, Artifice Decano, en el Novilissimo Artte de la Pinttura y prescidente de la Sociedad ô Academia de ella, Los Reverendos Padres Fray Miguel de Herrera Religioso sacerdotte de n[uest]rô. Padre Señor San Agusttin de la Provincia del Dulsissimo Nombre de Jesus de estta d[ic]ha. Ciudad y Nottario de ella, Fray Manuel Dominguez Presvitero Religioso del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Captivos. D[o]n. Miguel de Espinossa de los Monteros, Maestro maior del Artte de Arquitectura y Corrector de Mathematica en d[ic]ha Academia, D[o]n Miguel Rudecindo de Conttreras, D[o]n Miguel de Cabrera, Don Juan Patricio Ruiz, D[o]n Fran[cis]co Vallejo, todos los expresados Artifices en d[ic]ha Pinttura, Correctores, en la expresada academia, Sociedad y Compañía de ella, D[o]n Manuel Car [f. 16r] canio, Bachiller Don Fran[cis]co Sanchez Presvitero Domiciliario de este Arzobispado, â quienes Doy feê conosco, acompañados de otros Artifices de d[ic]ho arte, que al pie de este firmarán, todos juntos de mancomun, â voz de uno y cada uno de por si *yn solidum*, y tomando, como toman voz, y Cauçion, en nombre de todos los demas Artífices, que componen, y en adelante compucieren d[ic]ho Novilisimo y Livial arte de la Pinttura, y como comprehendidos en el, d[ic]hos Religiosos Agustino y Mercenario y con Licencia *in scriptis* de los Mui Reverendos Padres sus Prelados que exhivieron â mi el Ynfrascripto escrivano, para que las protocolo, y de ellas ponga testimonio, al principio del traslado, ô traslados que de este Ynstrumentto se dieren, el que se obligan â guardar, y haver por firme en todo tiempo y para su maior validacion, renuncian las Leyes de la mancomunidad, como en ellas, se contienen, y otras qualesquiera que les puedan tocar y perttenecer en lo General y partticular de cada uno de los Ôttorgantes; só cuias calidades y circunstancias: Dixeron que por quantto para el maior lustre del d[ic]ho su artte, bien y aprovechamientto de los que lo componen, y en

¹ AGNot., Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría No. 71, vol. 503, fs. 15v-17v, 18r, 20r-22r, y 2v-4r.

adelante lo pueden componer, comprometidos los unos, con los otros extrajudicialmente aunque con la Formalidad, de haver tenido para ello barias junttas, en las que ha precidado en ellas d[ic]ho D[o]n Joseph de Ybarra como mas antiguo en d[ic]ha Profeccion, y hombres practicos y Legistas, con quien han consultado, y conferido todo lo que puede haver sido combenientte, provechoso, y nada noscivo, contra ninguna Persona, ni terzero que seá ô pueda ser perjudicado, han procedido de algun Tiempo â estta parte â formar una Academia Sociedad ô Compañía, â la que frequenttemente, y dos vezes en cada Semana, han esttado, y esttan concurriendo los ôttorgantes, y todos los demás oficiales, y Ôperarios en d[ic]ha Pintura, para mejor ynstruirse en ella, mediante la correccion de unos â los otros, y de los maiores â los menores, con arreglamiento y Doctrina de los autores, y escritores de ella, de que astta la presente há resultado y estta [f. 16v] resultando todo bien, y utilidad, no solamentte â los Profesores de d[ic]ha arte, sino también â la Bindicta Publica, y Particulares de ella que la necesitan, para la veneracion y respectto de las Ymagenes de su advocación, y devocion; Y deceando como los ottorgantes decean la continuacion y Permanencia de d[ic]ha Academia, y Sociedad, y que â estta se dediquen asi los precentes como los Futuros, mediante el premio de su aplicación, y trabajo, Guardandoseles todos Privilegios y mercedes, que por la lival mano, de Nuestros Reyes, y Señores, en distintos tiempos, han sido concedidos, â d[ic]ho Lival Arte de la Pintura, y â los Arttífices de el, siendo como es uno mesmo, y de las mismas circunstancias, el que se ejerce en todos los Reynos de España, y con especialidad en la Villa de Madrid, Cortte de su Magestad, que Dios guarde, en donde, los Profesores del referido arte, con lustre, y estimación de el, tienen, y mantienen su Academia con las reglas y Constituciones, con que hán esttado, y esttan acreditando la mantencion y continuación de ella, con el honorífico adorno, de los Privilegios Reales, que les están concedidos, â Cuio exemplar, y constituciones que los ôtorgantes pretenden, tienen fecha, y congregada entre si, y para que pueda tener efecto esta d[ic]ha su Pretencion, en aquella Via y Forma que mejor aya lugar en D[e]r[e]chô otorgan que dán todo su Poder cumplido quan vastante de Derecho se requiera y necesario fuere, en primer lugar, â D[o]n Joseph Basquez vezino y del comercio de estta d[ic]ha Ciudad, que de proximo se halla â hacer tornaviaje â los Reynos de Castilla en Segundo â el Señor Don Pedro Nogueira y Andrade del Consejo de su Mag[esta]d en el

maior de Cuentas, thesorero de Zizas en d[ic]ha Villa de Madrid, y en terzero â D[o]n Antonio de Roa del mismo vezindario, â todos tres juntos, y â cada uno de por si *in solidum*, y con ygual Fa [f. 17r] cultad, de lo que el uno comenzare, pueda proseguir fenecer, y acavar el otro, para que en nombre de los Ôtorgantes, y con reprentacion de sus mesmas Personas, Derechos, y acciones, que como Artífice[s], de d[ic]ho Arte de la Pintura les puedan tocar, y pertenecer, â los precentes y venidero[s], puedan comparecer, ante su Mag[esta]d Catholica, y pedir â su Real Clemencia les admita â su Patrocinio y Real amparo, y que mediantte él, se sirva de confirmarles todos los Fueros y Privilegios, que â d[ic]ho su arte les están conferidos, mandando se le guarde y observe por la Persona ô Personas que los devan guardar, y cumplir, y con expecialidad los que están conferidos, y concedidos â d[ic]ha Academia ô Sociedad de Pintores de la referida su Cortte de Madrid, agregando â los ôtorgantes â ella, vajo de las mesmas calidades, ordenanzas y circunstancias de su Rejime[n] y Gobierno haga[n] todos los Pedimenttos y reprentaciones que fueren necesarias precentando escripto[s] Ynformes y Papeles que fueren conducentes, que pidan, y saquen de cuio Poder esten, y ejecutando todas y qualesquiera Diligencias, que judicial ô extrajudicialmente puedan ymportar ê importen, â el conseguimiento de la Pretensión de los ôtorgantes lustre, honrra y honor del d[ic]ho su arte, sin omitir ninguna por Falta de Poder, clausula ô requicito que en este no se exprece porque la que necesitaren esa dán por expressa y expecificada en lo Particular, y General, en el presentte en virtud del qual assi mismo puedan pedir por duplicado ô triplicado todas las Reales Cedula[s] y Despachos que con los paces necesarios del Real y Supremo Consejo de Yndias, demas tribunales, y ôficinas de d[ic]ha Villa y Cortte de Madrid remitan â los otorgantes â estos Reynos, para hacer constar en ellos y â quien les combenga las tales Gracias, Mercedes, Privilegios ô Agregaciones, que su Mage[sta]d fuere servido de hacerles y concederles, y para su ôbservacion, y cumplimiento, con los testimonios, y demas Papeles que fueren anexos, y conducentes para la Guarda y cumplimiento; con la Facultad, de que puedan enjuiciar, jurar, y substituir, revocar substitutos, y nombrar otros de nuevo [f. 17v] con la obligación y relevación en D[e]r[ech]ô necesaria, y assi lo otorgaron y Firmaron Siendo testigos D[o]n Miguel Chrisostomo de Palomino, D[o]n Joachin de Torres y Antonio de las Casas vezinos de esta Ciudad.=ent[r]e. reng[one]s=de Mathematica=V[al]e=

[rúbricas]

Joseph de Ibarra.- Fr[ay] Miguel de Herrera.- Fr[ay] Man[ue]l Dominguez.- Miguel Rudesindo de Contreras.- Miguel Espinosa de los Montt[ero]s.- Mig[ue]l Cabrera.- Juan Patricio Morlete Ruiz.- Fran[cis]co Antt[onio] Vallejo.- Manuel Carcanio.- Miguel de Urbina.- B[achiller]. Francisco Sanchez de la Vega Vic.- Fran[cisco] Martinez.- Pedro de Quintana.- Antonio Juan de Leon.- Antt[onio] Perez de Aguilar.- Domingo Puebla.- Martin de Azpiroz.- Blas Enríq[ue]z.- Joseph de Alzibar.- Gabriel Canales.- Sebastian Balbuena.- Rafael Gutierrez.- Nicolas Maldonado.- Manuel Fran[cis]co Carrillo.- Juan Joseph Medina.

[f. 18r] El Maestro Fr[ay] Fran[cis]co de Arriola, Prior Prô[vinci]al de la Prov[inci]a de el S[anti]s[i]mô Nombre de Jesús de esta nueva España, de la Regular Observ[anci]a de los Ermitaños de N[uestro] P[adre] S[an] Aug[usti]n.

Por la presente doi licencia â el P[adre]. Fr[ay] Miguel de Herrera religioso Sacerdote de n[uest]râ Filiacion, y actual Notario de N[uest]rô Conv[en]to de Mex[i]co Maestro en el Noble y Liberal Arte de la Pintura, para que en Compañía de los demas M[ae]strôs de d[ic]ho Arte de esta Ciudad de Mex[i]co pueda actuar, y firmar, concurrir â sus Juntas, y â todo aquello, de que resultare honor, mayor estimación, y adelantamiento de d[ic]ho noble, y liberal Arte, en el modo y con las Circunstancias, que los demas Maestros de la Academia determinaren en sus Juntas, para sus honoríficos progresos. Dada En este n[uest]rô Conv[en]to de S[an] Aug[usti]n N[uestro] P[adre] de Mex[i]co Sellada con el sello menor de n[uest]rô Off[icio] y refrendada de n[uest]rô Sec[retari]o de Prov[inci]a en siete de Marzo de mil setecientos cincuenta, y quatro a[ños].

[Rubricado] Fr. Francisco de Arriola

Provincial.

Por man[da]to de N[uestro] M[uy] R[everendo] P[adre] M[inistro] Prov[inci]al.

Fr[ay]. Joaquín Galván.

Sec[re]t[ari]o de Prov[inci]a.

[f. 20r] En la Ciudad de Mex[i]co en veintte y tres de Marzo de mil settecientos, cincuenta y quatro años ante mi el escrivano y testtigos de la una parte D[o]n Joseph Basquez, vezino y del comercio que ha sido de esta dicha ciudad y de proximo â hacer viaje a los Reynos de Castilla, donde es natural; Y de la otra D[o]n Joseph de Ybarra Artifice Decano, en el Novillísimo y liversal Artte de la Pintura, y Precidentte de la Sociedad, y Academia de ella, Los Reverendos Padres Fray Miguel de Herrera Religioso Sacerdote de n[uest]rô Padre Señor San Augusttin, de la Provincia del Dulzissimo Nombre de Jesús, de esta d[ic]ha Ciudad y Nottario de ella, Fray Manuel Domínguez Presvittero Religioso del Real y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Captivos, D[o]n Miguel Espinossa de los Montteros Maestro maior del Artte de Arquitectura, y corrector de Mathematicas en d[ic]ha Academia D[o]n Miguel Rudecindo de Contreras, D[o]n Miguel Cabrera, D[o]n Juan Patricio Ruiz, D[o]n Fran[cis]co Vallejo, correctores de la expresada Academia Sociedad, y compañía de ella, D[o]n Manuel Carcanio, Bachiller D[o]n Fran[cis]co Sanchez Presvitero Domiciliario de este Arzovispado, â quienes Doy Feê conozco por si, y âcompañados de otros Artífices, y operarios de d[ic]ho Artte que al pie de este firmarán de mancomun â voz de uno, y cada uno de por si *yn solidum* renunciando como renuncian las Leyes de la mancomunidad, Divicion y Execucion, como en ellas se conttienen, â voz, y en nombre de todos los demas, que Componen d[ic]ho Liversal Artte, por quienes presentan voz, y caucion â manera de *Gratta insolvendum* y en devida Forma de D[e]r[ech]ô, obligandolos, como los obligan, y los ottorgantes quedan obligados, a esttar, y pasar en todo tiempo, por lo Conttenido, en este Ynstrumentto, en virtud del qual Dijeron: Que por quantto â los treze del presentte mes y año, vajo [f. 20v] de d[ic]ha mancomunidad, y por ante mí el Ynfrascripto escrivano tienen conferido y dado Poder â el d[ic]ho D[o]n Joseph Basquez, para que en nombre de d[ic]ho artte, y de todos los que lo componen y en lo Futuro lo puedan componer, pueda ante la Mag[esta]d Catholica (que D[i]o[s] g[uard]e) o en otra qualesquiera Partte de su Villa, y Cortte de Madrid, hacen todas, y qualesquiera Prettenciones que resulten en pro, y utilidad del d[ic]ho Artte de la Pintura, honor y honrra de los que la professan, vajo de las calidades, y circunstancias, que en d[ic]ho Poder se refieren, â el que en todo se remiten y en caso necesario lo ratifican, y aprueban para Cuiâ Administración uso, y exercicio, los ottorgantes tienen considerado ser preciso y necesario el que el referido D[o]n Joseph

Basquez distribuia y gastte de su propio Caudal por via de suplimiento, los reales que fueren necesarios, en la referida Pretencion ô Pretenciones que hisiere, por no haverle dado como declaran cossa alguna, para las prezittadas Prettenciones; Y para que lo que erogare en ellas, sea con el Seguro Correspondientte â pagarle y sattisfacerle lo que lasttare, [sic] y pagare en ellas, en aquella via y forma que mejor aya lugar en D[e]r[ech]ô, firme, y baledero sea Ottorgan que se obligan, y obligan, â todos los que componen d[ic]ho Lival Arte de la Pintura, y en lo de adelantte lo compusieren; â pagar y sattisfacer al d[ic]ho su Apoderado todos los Gastos y Costtas, que hiciere y pagare, en las d[ic]has sus Prettenciones, y en virtud de d[ic]ho Poder con tal de que no pueda pasar, ni pase de la Cantidad de Trecientos pesos, p[o]rque en Caso de que pueda necesitar ô necesite [f. 21r] de erogar y gastar, otra mas, ô maior cantidad ha de ser con tazitto, y expreso consentimiento de los ôtorgantes, y de los que componen ô Compucieren la Academia ô Sociedad de d[ic]ho Novilissimo Arte de la Pintura, dandoles para ello noticia de lo más que nececittare, y pudiere haver menester, para la Consecución de las d[ic]has sus Prettenciones, Cuia Limitacion hacen, attendiendo al Tiempo que el d[ic]ho su Apoderado necesitta para ministrarles d[ic]ha Notticia, con la Facultad de que la pueda omitir, en el Caso de ser, y reconocer, de que astta otros cincuenta p[eso]s mas, ô menos, puedan tener efecto las d[ic]has sus Prettenciones, Cuios exeso, y demacia â los expresados trezientos p[eso]s también se obligan â pagar el susod[ic]ho ô quien su Poder hubiere causa, ô D[e]r[ech]ô representtare, yncluyendo como incluyen, en una, y en otra Cotta [sic] qualesquiera D[e]r[ech]ôs de Premios de Mar o tierra, que hubieren y se Causaren, â Cuios Paga, y Sattisfaccion de d[ic]hos trezientos p[eso]s mas ô menos, en la conformidad que va referida los Ottorgantes se obligan y obligan, â todos los demas yndividuos que componen ô compucieren d[ic]ho Arte de la Pintura, y â las costtas, y Gastos de su Cobranza, con sus Personas y Bienes presentes y Futuros, y con ellos se someten, y someten â los demás que son, y fueren de dicha Sociedad â el Fuero, y Jurisdicción de todos los Juezes y Justticias de su Mag[esta]d y con especialidad, â los de estta Ciudad, Corte y R[ea]l Aud[iencia] de ella para que â su cumplimiento se les compela y apremie por todo rigor de D[e]r[ech]ô y como si fuera por senten [f. 21v] cia pasada en authoridad de cosa juzgada consentida y no apelada, renunciaron su fuero Domicilio y vezindad, *Ley si combenerit de Jurisdictione omnium*

judicum, y todas las demas de su favor y defenza, con la General del D[e]r[ech]ô y assi lo otorgaron y firmaron, con el d[ic]ho D[o]n Joseph Basquez, quien aseptava y asepto esta escriptura, y por su partte se obligo â guardarla y cumplirla en el todo, y sus parttes: Siendo testtigos D[o]n Miguel Chrisostomo de Palomino, D[o]n Rodrigo de Cienfuegos, y Anttonio de las Cassas, vezinos de esta ciudad.

[rúbricas]

Joseph de Ibarra.- Fr[ay] Miguel de Herrera.- Mig[ue]l Cabrera.- Fr[ay] Man[ue]l Dominguez.- Fran[cisco] Martinez.-Mig[ue]l Espinosa de los Montt[ero]s.- Juan Patricio Morlete Ruiz.-Miguel Rudesindo Contreras.- Manuel Carcanio.- Fran[cis]co Antt[onio] Vallejo.- Pedro de Quintana.- B[achille]r. Fran[cis]co Sanchez.- Antt[onio] Perez de Aguilar.- Miguel de Urbina.- Martín de Azpiroz.- Juan de Leon.- Domingo Puebla.- Gabriel Canales.- Blas Enrriq[ue]z.- Joseph de Alzibar.- Raphael Gutieres.- Sebastian Balbuena.- Manuel Fran[cis]co Carrillo.- Nicolas Maldonado.- Juan Jo[se]ph Medina.- Carlos Clemente López.- Manuel Vásquez.- Juan Castellanos.- Joseph de Ynostrosa.- [f. 22r] Bonifacio Guerrero.- Andres Lopez.- Juan Jo[se]ph de Yescas.- Joseph Antt[onio] Vazquez y Vitureyra.- Antte mi Andres Bermudez de Castro.

[f. 2v] [al margen:] Poder g[ene]râl para Pleytos.

En la Ciudad de Mexico en veinte y uno de Enero de mil setecientos cincuenta y cinco años: ante mi el Escribano y testigos D[o]n Joseph de Ybarra Artifice Decano, en el nobilísimo, y liberal Arte de la Pintura, y Presidente de la Sociedad y Academia de ella, D[o]n Miguel de Espinoza de los Monteros, Maestro maior en el de la Architectura, y Corector de Mathematica en d[ic]ha Academia, Don Miguel Rudeciendo de Contreras, Don Miguel de Cabrera, Don Juan Patricio Ruiz, Don Francisco Vallejo, todos Artífizes en d[ic]ho Arte de la Pintura, y correctores en la referida Academia, compañía y sociedad De ella, Don Manuel Carcaño, B[achille]r Don Francisco Sanchez Presbitero Domiciliario de este Arz[obis]p[ado], acompañados de otros Artifizes, que al pie de este constaran sus

nombres y apellidos, a quienes doy fee conosco todos jun [f. 3r] tos de mancomun, a vos de uno, y cada uno de por si, renunciando como expresamente renuncian las Leyes de la mancomunidad como en ellas se contienen, y tomando como toman, voz y caucion, por todos los demas artífices, que componen, y en adelante compusieren d[ic]ho Liberal Arte; y obligandose todos los presentes, y obligando como obligan á los ausentes à estar, y pasar por lo contenido en este instrumento, en virtud del qual, y en aquella via y forma, que mejor aya lugar en d[e]r[ech]ô otorgan que dán todo su Poder cumplido quan bastante se requiera y necesario fuere, á D[o]n Bartholome Solano Procurador de los del numero de la audiencia y Chanzilleria Real de esta Nueva España generalmente para en todos los pleitos, causas, y negocios, que en el referido Arte y Defenza de el tienen pendientes, y en lo futuro se les puedan ofrecer, civiles, ò criminales, bien sea demandando, ò bien defendiendo con qualesquiera de los otros artes y ofizios, mecanicos ò no, y otras Personas de qualesquiera, estado, calidad, ò preheminencia que sean; y sobre cuyo asunto pueda parecer, y con efecto comparezca en todos los Tribunales y Juzgados de esta Corte, ò fuera de ella, superiores, ò inferiores, Eclesiásticos, ò Seculares, y ante quien con D[e]r[ech]ô deva y pueda, asiendo pedimentos, requerimientos, citaciones, protexas, suplicas, alegaciones; presentando escritos, memoriales, privilegios, cédulas y otros qualesq[ui]er papeles y recaudos, Jurídicos, ò simples; que pida, y saque de los archibos y de las Personas en cuió poder estuvieren; pida terminos, prorrogacion de ellos, reales provissions, cartas de Justicia y otros Despachos, execucion y cumplimiento de ellos, prisiones, solturas, embargos y desembargo De bienes, venta, tranze y remate de ellos, de que tome, y aprehenda posesion, que continúe, ampare y defienda, prue [f. 3v] bas; vea Jurar, y conocer los testigos que en las contrarias fueren producidos; que tache y redeguya en sus d[ic]hos ò Personas; sensuras todas tres incertas en una, hasta la de Anathema; que haga leer, intimar y publicar en las Iglesias, y personas que convinieren, sacando y presentando testimonio de lo que en virtud de ellas fuere revelado; recusando, como recuse Jueces, Escribanos Letrados, y otros M[i]n[istr]ôs; Jure y se aparte de d[ic]has recusaciones; oyga autos y sentencias interlocutorios, y definitivas, consienta lo favorable, apele y suplique de lo perjudicial para ante quien deva y pueda; siguiendo el grado, ò grados, con sus articulos, e incidencias de la instancia de los tales pleitos, hasta la final conclusión, y

57. Documentos notariales de la Academia de pintura. México, 13 de marzo de 1754-21 de enero de 1755.

determinacion de ellos, haciendo, y executando todas las demas diligencias que Judicial, o extrajudicialm[en]te convengan, sin omitir ninguna por falta de Poder, o clausula que en este no se incerte, porque de la que necesitare La da por expressa en lo g[ene]râl y particular en este d[ic]ho Poder que le deliberan, con libre y g[ene]râl administración y con la facultad, de lo injudicial Jurar y sobstituir revocar sobstitutos, y nombrar otros De nuebo con la obligación, y relevación de fianza en d[e]r[ech]ô necesaria, y así lo otorga[ron – sobre renglón] y firma[ron –sobre renglón]. Syendo testigos Don Bernardo Ramirez de Alfaro, Don Joseph Rodriguez de Sisneros, y Martin Eugenio Pait, vecinos De esta Ciudad.=ent[r]e rreng[lon]es=ron=ron=valen=

[rúbricas]

Joseph de Ibarra.- Mig[ue]l Espinoza de los Montt[eros].- B[achille]r. Fran[cis]co Joseph Sanchez de la Vega.- Mig[ue]l Cabrera.- Juan Patricio Morlete Ruiz.- Fran[cis]co Antt[onio] Vallejo.- Manuel Carcanio.- Pedro de Quintana.- Fran[cis]co Martinez.- Manuel de Osorio.- [f. 4r] Joseph Miranda.- Alexandro de Leon.- Bentura Joseph Chirinos.- Pedro Verdiguier.- Fran[cis]co de la Vega.

58. Pagos a Ibarra por el Arco y poesías para la entrada del Virrey Marqués de las Amarillas. México, 18 de agosto y 14 de noviembre de 1755.

Pagos hechos a José de Ibarra por los jueces hacedores de la Catedral Metropolitana por el arco y poesías para la entrada del virrey marqués de las Amarillas, 1755.¹

“Salida de Fabrica de el año de 1755”

[f. 64r] “En 18 de dho. [agosto de 1755] al Maestro de Pintor Dn. Joseph de Ybarra quinientos ps. en cuanta de un mil ps. en que se ajuztó por el arco, y poesias para la entrada de el Exmo. Sr. Virrey que esta pa. venir_____ €500 p”.

[f. 66r] “En 14 de dho. [noviembre de 1755] al Mro. Dn. Joseph de Ybarra quinientos ps. Cumplimiento a [f. 66v] Un mil, en que se ajuztóla Pintura Poesias, y demas annexo el arco a la entrada de el Exmo. Sr. Virrey_____ €500 p”.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, fs. 64r y 66r.

Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro.¹

No. 8

Año de 1755

Ordinarios

Fhos. a pedimiento del thesorero dela Cofradia de Na. S. del Socorro

con

Las R. M. Abadesa del Combento de Sn. Juan dela Penitencia sobre la entrega de las alajas dela Virgen

[f. 3 r.]

Manuel Carcanio

Muy Sr. mio Recivi de Vmd. con el aprecio q debo celebrando su salud yo quedo todavia mala y siempre para servir a Vmd. en todo lo que de sugeto fuere q el mio sera obedezlerle como lohubiera ejecutado luego q Vmd. recibio su carta pero por hallarme en mala no me la dieron hasta aller 16 del corriente, dizeme Vmd. en la suya q el Dia primero de Diciembre les hizo a los sres. Pintores notorias las Memorias que le envie de los bienes de Ntra. Sra. y que estan muy disgustados lo primero porque todo lo mas pongo el haveerlo dado las Sras. Religiossas de este convto., no puedo Sr., mio faltar a la verdad ni quiarles el derecho q tienen y mas quando Dichas Sras. han dado a N. Sra. algunas cossas o porq dichas Religiossas se las han solicitado bajo de condicion Racional y con graves fundamentos no con Condicion frivola ni irracional y assi faltando esta [f. 3v.] condicion no tiene Dominio en tales Bienes la Congregacion sino que vuleven a sus dueños o a quien las dio en orden a el segundo punto digo que el yerro q la M. Sebastiana en pedir licencia a N. M. R. Nicolaza de Sn. Antto. para tener dichas alajas de mi Sra. fue el mayor q se pudo cometer pues esso y otros yerros q se han hecho nos han puesto a muchisimos sonrojos y enquietudes q bien pudo dicha sra. ni pedir las alajas para

¹ AGN, Indiferente virreinal, sección: Cofradías y archicofradías, caja: 5641, expediente: 20.

guardarlas ni hacer obligcion de estar sujetas a los sres. de tenerlas prontas para todo tiempo pues desde luego ni su R[everencia] ni alguna otra religiosa havia de usurpar ningunos bienes de la Sma. Ymagen y en lo q Vmd. me dize q desde el Ao de 1733 quedo N. M. R. M. Thomassa con el cuidado de la Sma. Ymagen y desde entonces ha estado todo sin tener razon formal de los Bienes y la R. M Elena entro por muerte de N M. R. Thomassa si no dieron a Vmos, dichas sras. Razon formal de los Bienes no fue por q les falto la fomalidad ci porq en cualesquiera poder de qualquiera sra. Religiosa estan muy seguros q quien les ha dado no le podia quitar pues ni lo deviamos hacer [f. 4r.] con la Sma. Ymagen ni es de N. Estado ni de nuestras obligaciones q essas satisfaciones se quedan solo para gente ruin y no conocida y assi passo a la tercera clausula q es de la memoria q Umd. me remite y hazi por su antiguedad como por lo muy Multiplicado q esta pues en dos clausula dize una misma cossa arriva una corona de espinas mass abajo otra vez una corona de espinas y haviendo yo reconvenido a las sras. Antiguas dizen no haver visto tal corona ni unos clavos de plata ni los vestidos q dice la Memoria y lo mismo digo yo q en el tiempo q ha q soy religiosa no he visto nada de esso en lo q me dize Vmd. q vea q este es el yerro digo q dos a. ha y ba para tres q N. M. R. M. Ma. Jha. de Guadalupe mi antesesora en el offo. me entrego los Bienes de mi Sra. por Memoria como dicha M. R. M. los recivio de la R. M Elena los recivio de la M. Thomassa y la R. M. Tomassa los recivio dela M. Sebastiana por memoria bien se conoce q no selas han tomado pues por las q tiene en el vestido bordado como [al margen de la foja: por las que tiene en su sma. garganta se conoce lo q he visto q muchas mossas de aca se han quitado sus perlas y se las han dado a mi Sra. y assi no tengo que averiguar ni de acreditar q este es convto. de virtud no cassa particular de las que ay en donde ay rovos usurpados pues ni deviamos [...] ni gente que no fueran virtuossas y no cave q los Sres. tengan [f. 4r.] Malicias. las naguas de sarga verdes [...] alcance a mi Sra. q me da verguenza nobrar guardapies le alcance a mi Sra. y ha Peticion de una secular se le quito y le dio un guardapies decente el vestido de razo y el de lama como tambien los dos negros ni la corona ni los clavos los he visto en quarentaysiete as. q soy religiosa ni ninguna de las otras Sras. y como firme las memorias en verdad y como Ds. manda y sin pasion firmo esta carta q es cossa de mi Sra. las alajas y tambien he de mirar mi alma q es lo principal y el credito de este convto. le remito a Vmd. la memoria en lo de los sinco pares de manteles y de mas ropa blanca no podan durar tantos as pues antes aca se le

han multiplicado q no ha estado el altar sin manteles ni mi Sra. sin ropa blanca y qdo. muy para servir a vmd. pidiendo a Dios me guarde su vida m a de ese conto de penitta y heno. 17 de 1755.

Beso las manos de vmd. su servidora q le estima sor Anna de Sn. Bernardino

[f. 9r.]

Mexico febrero 8 de 1755

[Al margen se explica que la congregacion de Ntra. Señora del Socorro va al cabildo de elección, a pedir que se entreguen al tesorero de la congregación, con formal inventario, los bienes de la imagen, pues se han perdido notoriamente. Las pruebas se entregaran a D. Fco. Gomez de Cervantes Juez Superior y Vicario General de este arzobispado.

Rúbrica: Antonio Perez Purcheno Not. Receptor]

Don Jph. de Ybarra, profesor del Nobilísimo Arte de la Pintura, y demas, que componemos la Mesa Illtre. Congregacion de Ntra.Sra. dl socorro, cita en la Iglesia del Sagrado Convto. de Sras. Religiosass de Sn. Juan de la Penitencia de esta corte, como mejor podemos de dro. paresemos ante Vs. y Dezimos, que habiendonos hecho notorio nro. Mayordomo Dn. Manuel Carcanio dos memorias revistadas por la Ra. Me. Abadeza de dho. Convento, de los bienes, que paran en su poder, pertenezientes al adorno de Ntra. Sra y haziendonos fuerza, de algunas cosas que faltaban, assi por la esciptura, de quando se entregaron los Bienes, a la R. Madre Sebastiana de Sa. Andres, como por el libro de augmentos, y de quantas oiamos la falta que ai, y gran diferencia de una a otra; determinamos, el que dho. Mayordomo, se personase con dha. R. Me. Abadeza, y viese en lo que estaba la falta, y este por sus enfermedades no pudo ocurrir, y le escribio carta, a la que le respondió, la que con la debida solemnidad, y Juramento necesario, presenta con los demas Recaudos: y respecto aque esto amenaza muchos gastos e inquietudes de una y otra parte, ponemos en la alta comprension de Vs. el que no cobrar los Bienes de Ntra. Sra. hemos de gastar unas cantidades de lo que valen somos del [f.9 v.] parecer el que los bienes, que confiesan las Religiosas pertenecientes a la Congregacion se le entreguen a el thesorero de dha. congregacion; lo primero por prebenirlo en las constituciones; y lo segundo por tenerlo assi mandado Vs. en distintos cavildos, y sobre

todo su Justificacion determinara lo mejor para la paz, y tranquilidad que deseamos. Por todo lo qual a Vs. suplicamos que habiendo por presentados los recaudos que enunciamos, se sirba mandar a hazer como pedimos, en Justizia Juramos en forma y en lo necesario.

Rubrica Joseph de Ibarra y Anto. Perez Purcheno

Notificación a la congregación de lo actuado por el provisorato en el diferendo con las religiosas de San Juan.

Se señala que el 23 de febrero de 1755 "en la casa de la morada de el Mro. D. Joseph de Ibarra y estando presentes el Prefecto thesorero y demas oficiales de la congregacion" se les leyó y notificó lo hecho, así como se les dio [f. 13r.] un traslado de la petición al provisor para que cumpla con lo mandado y dictamine lo que hallare "mas conveniente" para la congregación.

Firman que dan fe de la notificación del abogado:

Jose de Ibarra	Fco. Martinez
Br. Manuel de Arriaga	Juana Ant. de Arriaga
Pedro de Quintana	Baltasar Troncoso
Juan Baptista de Leon	Joseph de Arriaga
Manuel Carcanio	Juan Anto. Vallejo

Rubricado Ante my Salazar de Monzon

Notario Receptor

Inmediatamente, el 25 de febrero, se señala: "Pasen estos autos al promotor fiscal para que pida [f.13 v.] lo que fuere de Justicia". El fiscal emite su parecer o pedimiento, y el Juez Provisor provee según lo que dice el fiscal, o como mejor le parece.

[f.20 r.]

[Regesto] Pongase con los autos de la materia y en vista de la respuesta que diere el D[ign]i[s]i[m]o Juez Provincial de la Provincia del Sto. Evangelio a la carta que le escribiremos pasando a su noticia lo en ello contenido para que la providencia que corresponda a estrechar a la R. M. Abadesa del Convento de Sn. Juan en la atencion y respecto con que deve atender lo que por J[ui]cios se manda y en la obligacion que esta de exhibir las alajas que esta fraternidad provera lo q fuere de Justicia, assi lo proveyo el Sr.D. Franco. Gomez de Cervantes Juez Provisor y Vrio. Gral. deeste [20v.] arzobispado lo rubrico antemy Bernardo de Palacio *Cote* Oficial mayor [...]

Dn. Joseph Ybarra, y demas oficiales de la Messa de las Congregacion de Nuestra Señora del Socorro cita en el Sagrado Convento de Religiosas del Sr. San Juan de la Penitencia deesta Ci[uda]d. en los autos fechos sobre q la R. M. Abadesa Exhiva al Thesorero d dha. Congregacion las Alahas pertenecientes a la Sagrada Imagen q por parar en el Convento, y lo demas = Decimos que las Diligencias hechas solo para el fin de que tenga cumplimiento lo determinado por VS. en orden ala entrega de dhas. alaha, y los subterfugios y frivolas respuestas con q lo ha frustrado dha. R.M. Abadesael [desobedec]ido claramente sus superiores mandatos, sin embargo de la prudencia, temperameto, y suavidad con que se ha atendido, por su Estado, Sexo, y Def[. 20v]madan ya en vista de esta ultima que se envio y no significa otra cosa que essa absurda y Rebelde inobediencia, toda la Severiddad, Rectitud, y Circunspeccion que corresponde al caso, y sus circunstancias, y es que se apersiva personalmente a dha. R.M. Abadesa, intime y amoneste no solo con la pena de excomunion maior prevenida en auto de diez y siete de mayo de este año, sino tambien con la de que se extrahera d dcha. Iglesia para otra la Sagrada Ymagen, y se procedera al embargo de las Rentas, y propinas del Convento hasta el valor de las alahas mandas entregar deferido en nuestro Juram[en]to. in Sitem?, las entregue *in continenti* y assi se ha d servir V.S. de mandarlo con la prevencion de que excasandose aparecer ante el notario que passase a la diligencia por la Causas y motivos q fuere le de papel q contenga todos estos efectos, y asi a mayor abundamiento fixe otro en la puerta del la Porteria Interior aperciendole tambien en el que si dentro de veinte y quatro horas no cumple con la entrega Mandada de dhas. alhajas al Thesorero d dha. Congregacion se executaran Irremisiblemente [f.21] los apercevimientos que van Expresados.

59. Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.

AVS Pedimos, y Suplmos. se sirva de mandar en todo como llevamos pedido q es justicia juramos en forma Vea=
Joseph de Ibarra.

[f. 25 r.]

La siguiente carta la firman Ibarra y el Lic. José Ignacio del Rincón y Mendoza.
18 de agosto.

Al margen: Suppca

Mexco y Agto 18 de 1755

Regesto: Visto con los autos de la materia en atencion a lo que de todo consta respecto a que el R.do Vicario deel Convto. de Sn. Juan dela Penitencia en esta Corte **Son?** **expresos** estar prompta la R. Me. Abadesa de entregar las alhajas de ntra. sra. del Socorro como esta marcado desde recado politico de nra. parte para que providencie el cumplimto. de lo expresado. Y no verificandose el **Alguacil?** de este ntro. Obispado entregar la Imagen de ntra. sera. De la Iglesia de dho. convento, y se diere en otro dela filiacion dandonos quenta para proveer lo q corresponda sobre la en[f. 25 v.]trega de suss alhajas. asi lo proveyo Dn. Franco. Gomez e Cervantes Juez Provisor y Virio Gral. de este Arzobispado y lo rubrico, Antemy Bernardo de Palacio, noto Mayor **? el mayor.**

D. Joseph de Ibarra professor de el novilissimo Arte de Pintura, por mi y los q componen la Messa. de la Illre. Congregacion de Nuestra Señora deel Socorro cita en el Sag.^{do} Conv.^{to} de S. Juan de la Penitencia, en los autos se la entrega de las alhajas deel culto y adorno de dha. soverana Señora, como mejor proceda por dro. digo: Que cumpliendo con varios autos de cabildo, pedi, y V.S. mandó el q la R. M. Abadeza las exhiviera, previo recado polytico q. se le dio, cuia accion no la obligo, y presentó un escripto dandose por sentida de q se desconfiaba por los de la Messa., y con la venignidad acostumbrada p.r Vs.a se sirvio de mandar: se le diesse a entender a dha. R. M. no ser el motivo el de la adescnfianza; sino el prevenirlo las constituciones p^r. ser a cargo del thesorero, qⁿ. afianza, y conforme a dhoz. autos de cabildo, y despues de varias diligencias q se hizieron, para hazerles [f. 25v.] la notoriaedad, pusso una razon futil pr. respuesta, aq Vs.

volvio a mandarle otro recado polytico, y q entregase las alhajas, a q reitero otras razones iguales, y a otra notificacion, consiguio se suspendiere lo mandado, hasta q consiguiera sanidad una enferma, y hecha otra notificacion dio una espuesta poco attenta, desuerte, q conociendo V^as. abusaba de su venignidad, con desprecio de la Justicia Ecc.c mandó V^a. S ovedeciesse lo mandado vajo de censura, y aviendose negado a oir la notificacion dha. R.da M.e incistiendose pr. mi para q efecto lo mandado, acordó Vs. se escriviere carta al Rmo. P. Pro al. a cuiu respuesta, mandó Vs.a conforme a el allanamto. q incluso se hissiesse saber a el thesorero para q passase a recibir de dha. R. M. las alhajas, y aviendo ido el dia ciete deel corrtte. difirio dha. R. M. la entrega pretestando estar prmpta la eleccion, y q el sociego no se perturbara, cuias razones son impertinentes, y executada la segunda por Vs.a.

He assentado toda la serie de lo actuado lo uno, para q a vissta de la desovediencia no pareciera **ignorarse?**, ni falta de decoro el insistir en las **municionmes?**, para que se fijasse por excomulgada dha. R. M. sobre lo q. nunca el ocurrio?. Lo otro p.a la dificultad q ha para practicarsse los autos de Vs.a. q miran a el buen gobierno de la Congregacion, en habiendo a concurrir a su precedimto. dha. R. Me. ocassionandose de ello [f. 26r.] crecidos costos a dha. Congregacion, y como en los [...]res se establece se causas las semejantes para removerlos d las tutelas, por falta de la buena economia, y arreglo a ella influyen para q la SSma. y soberana Imagen sea quitada de dho. Convento. Yquando estas cessaran, estando declarado pertenecer a la Sagrada Mytra dha. Sma. Yimagen, no tiene derecho el Conto. para retenerla, y Vs.a. assi por deber cuidar no gasten inutilmte. las Congregaciones, y cofradias, como q estan vajo su tutelar desvelo; como pr. conservar lo q es propio de la Sagrada Mytra, debe, como practica, procurar no solo su buen gobierno; sino tambien los medios q a el se proporcionen, y siendo uno de los principales fines la conservacion de las alhajas, q esten de manifiesto cada q a Vs.a. parezca convente, el permutarlas con licencia suia, y procurar el culto de la Sa. y q este sea con quietud, y tranquilidad, q es de los q su Magestad se agrada, en attencion a q todo se conseguira passandose dha. SSma. a otro Con^{to}. de la filiacion de la Sagrada Mytra: se hade servir V. Sa. mandarlo assi, reservandose a dha. congregacon. su dro., pa. en la [...] q le convenga proceda a recaudar dhas. alhajas. Por tanto. A Vs. Suppco. assi lo mande. Pido justa. Y en lo necessario. y a tiem[po].

59. Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.

Rubrica Joseph de Ibarra

Licdo. Joseph Ignacio del Rincon, y Mendoza.

Misma foja empieza fecha:

23 de agosto.

[Not[tificacion]. en ala p[ar]te. de la Congregacion]

En la Ciudad de Mexco. a veinte y tres dias de el mes de Agosto de mil setecientos y sinquenta y sinco años, yo el Not. estando precentes el Rector y Thesorero Secretario y demas oficiales de la meza de la congregacion de Nta. Sra. de el Socorro les ley y notifique el traslado que se manda a los y habiendo entendido dixeron, lo oyen expresa poder pedir lo que les conbenga se les entregen los autos este respondieron y firmaron de of. doy fee

Joseph de Ibarra

Miguel Espinosa de los Monteros

Manuel Carcanio

Juan Patricio Morlete Ruiz

Juan Antonio Vallejo

Secretario de la Congon.

Dr. Dn. Juan Joseph Espinoza

Antte. my Salazar de Monzon, Not, Receptor.

[f. 29r.]

28 de agosto de 1755. Esta petición está escrita con letra menuda, clara, y se parece a la de las cartelas de Ibarra.

[Margen izquierdo] Mexco. y Agosto 28 de 1755 / El Promotor con los autos assi le preveio el Dr. Dn. Franco, Gomez de Cervantes Juez Provisor y Vicario de este Arpado. y lo rubrico ante my Antonio Perez Purcheno

Derecho: Pide se de vista con los Autos ael Promotor fiscal de este Arzobispado.

Dn. Joseph de Ybarra professor deel Novilissimo arte de Pintura por mi y por los que componmen la mesa de la Ilustre Congregacion de Ntra. Señora del Socorro cita en el

con.^{to} de Sn. Juan de esta corte en los autos con dho. sagrado Convento sobre la entrega de ciertas alajas perternecientes a la soberana Imagen supuesto su estado Digo: que supuestas las diligencias fechas en orden a la entrega y debolusion de dhas. alajas la justificacion de V.S. se sirvio mandar corriese traslado con los Oficiales de dha. Congregacion para que en su vista pidiesemos lo que a nro. dro. fuesse combeniente f 25 en cuia observancia, estado de los autos, y calidad de el negocio: V.S. administrando justicia se ha de servir de mandar el que luego *in continenti* con interbencion deel alguacil maior de este Arzobispado; se extraiga la soberana Ymagen del expressado Convento, y que el señor Ecclesiastico secular o quien V.S. fuere servido darle comission para ello; la coloque en otro de los Con.^{tos} de la filiacion de la sagrada mitra, como se previno por el auto de dies y ocho de Agosto de este año f.23, y se notifique ael mismo tiempo ala Revda. Me. Abadesa y Revdo. Pe. Vicario de dho. Convento, cumplan con lo mandado en los autos de ocho de febrero, ocho de marzo, des y ocho de dho., dies y siete de maio y dies y ocho de Agosto de este año; f. 1. 12 13. 16. y 23. baxo el apercibimiento que de no hacerlo se passara a declarar prevenida por el auto de dies y siete de Maio de este año por se todo de justicia y que debe hacerse pro lo que de autos, y dro. resulta favorable general y siguiente.

Y porque: solo en conocida contumacia, y renuncia a los mandatos de V.S. pueden entenderse las frivolidades desatentas, que la Rev.^{da} M.^e Abadeza de dho. Convento ha practicado; para el desdoro de la [f. 29 v.] asentada incontrovertible Jurisdiccion de V.S. y de los particulares dros. de la Congregacion; y por esso en su o[.]io, y justisimo castigo debe proceder, no solo la extracion de la Soberana Ymagen, sino tambien el apercibimiento que de suso dicho llevo pedido.

Sin que lo dicho pueda parecer temeridad irreligiosa de de nro. proceder, como siempre ha vociferado dha. Rev.^{da} M.^e Abadeza quando (precisndiendo. de lo que han sido cortesanas extrajudiciales convenciones de que la Congregacion ha ussado) para la entrega de las alajas conocera V.S. el que desde el mes de febrero de este año en que fue pressiso el ocurso judicial f.1 asta el dia de oi no se ha dado las mas minima muestra de ovediencia a sus Justificados mandatos, ni tampoco expuestos a excepcion legitimas, q justifique la exculpacion de ello; como se percibe de todas las moratorias, y respuestass a sus notificaciones, de manera que por ellas mismas se percibe, o califica el

animo de no ovedecer y en una palabra, en animo de vulnerar, o eximarse de la Jurisdiccion de V.S. como claramente se asienta en la diligencia de f. 15, en que no notificada consta haver dicho: que no condecidia en lo que V.S. determinaba, que siempre ha de persistir en no entregar la alajas, que se mandan entregar ael thesorero que sobre el assumpto, no avia de contestar y que en iendo el Notario en otra ocacion a diligencia sobre el assumpto no abia de bajar, y que assi que no se le cansara Etc. palabras a la verdad nada correspondientes aun recado politico de V.S. no al instituto religioso que dha. R. Me. Abadesa professa, y si clarissimo argumento de una desovediencia y conocida contumacia.

Esta respuesta dio motivo, a que por el pedimento fiscal, y mandato de V.S. f. 16 b^{ta} se preceptuasse nuevamente lo mandado con la comminacion de censura y no consiguiendose ni el efecto ni la notificacion de ello; prudencialm^{te} (mas por evitar disturbios e inquietudes agenas deel estado religioso) providencio V.S. el suavissimo remedio de la reconvenccion a su Reverendo P^e Provincial para que se estrechasse por su ministerio del hallanamiento tan debido de la exhivicion de las alajas, y obedecimiento del mandato de V.S. y sin embargo deel; fue necesidad el ocurso de nueva queja f. 23 manera, que aun previniendose la extraccion de la soberana Imagen; desentendida dha. rev^{da} M^e Abadeza de la anterior excomunion prevenida; se halla la Congregacion el dia de oi [f.30r.] sin el reintegro de dhas. alajas, y sin ovedecimiento debido al mandato tan reiterado de V.S.

Pues aunque por la diligencia de f. 24 contra el que el tesorero de la Congregacion tiene recibidas algunas de las alajas; pero de la misma diligencia consta; no solo los sinsabores que se [...] con la dha. R. M^e Abadeza y con su Rev^{do} P^e Vicario asta desconfiar de la fidelidad, y afianzado credito de dho. tesorero; mas tambien el que aun restan muchas en su poder sin la esperanza de su recaudacion, y verificandole [sobre el renglon] a fuerza solo de la extraccion y commitacion [tachado] propuesta.

Y por que para que esta proceda, no se debe guardar otra diligencia o circunstancia, quando de la serie referida deel negocio, se califica la culpa, ya cometida y se prepara nuevo animo de desovedecer, que no sufre lo recto de la justificacion de V.S. y el conocido desdoro en que cediera el d[e]r[ech]o de la sagrada mitra, y su Jurisdiccion; para extraer de los Regulares a la Soberana Ymagen, y de cuidar por su Congregacion y sus alajas, con particularissimo e incontrovertido d[e]r[ech]o, a que (por lo comun, y en otros

casos ocurrentes) no se quieren persuadir, y solo sirve de exterminar la quietud de la sanidad de Consciencia, que debiera observarse, sino que precediera el influxo, que se [...] por dha. posterior diligencia, y demas extrajudiciales passajes, por no ser nro. animo ni nuestro instituto, otro que el postular nro. d[e]r[ech]o y recordar a V.S. el vindicativo que le assiste para contener la tenaciadad, y renuncia de el ovedecimiento a tan repetidos mandatos.

Y porque aun para la esculpacion propuesta no es suficiente el pretexto de que dha. R^{da} M^e Abadesa se vale sobre querer separacion de alajas, donadas a la soberana Ymagen por religiosas deel Convento, y a su influxo; y de otras donadas por otras personas, queriendo sobre las primeras tener dominio y retenerlas; y sobre las segundas exhivir unas, y quedarse con lass mas: porque: cediendo como cenden todas deel piadoso particularissimo d[e]r[ech]o, que la señora tiene adquirido; sin que la condicion de ser o no religiosa la persona, q las dono; lo limte. o haga revocable; para este o el otro caso: es consequente el que declarado, con lo esta por [f. 30 v.] de la sagrada mitra la sagrada Ymagen; lo sean tambien dhas. alajas como propias de la Señora; y por esso sugetas a la custodia de la Congregacion, quien lo esta a V.S. para en todo evento manifestarlas, y exhivirlas; sin los disturbios que la misma irregularidad esta sembrando, cada y quando se pidan por el tesorero, y por V.S. se mande como a el presente se manifiesta:

Y porque tambien es temeraria, quanto frivola dha. separacion si se? atiende el mandato de V.S. de ocho de Marzo de este año con precedente vista fiscal f. 11 bta. en que con generalidad y sin separacion de alajas se previene la exhibicion; y el interpretar aun lo mismo se dia prevenido con todo estudio en el precedente parecer fiscal; no es mas q buscar efugios para calificar mas, y mas una desovediencia: fuera de q si dha. Rda. Me. Abadeza; no tubiera otro animo, que el de desovedecer y mortificar y gravar en gastos a la congregacion: debiera haver exhibido todas las alajas, y protestandose despues instava su dro. (que siempre lo dexo V.S. a [...]vo) como le combiniessse; sobre cuio asumto está tambien la Congregacion prompta a deducir el que le completa; y no por tan estraños modos, como los que de los autos se admiran evadirse de olo mandado, y reportar el comodo de ?satencion por sola su renuencia y contumancia.

Y por ultimo cotejadas lass memorias de lo recibido f. 4? de lo escripturado f. 5 es conocida la falta de las alajas y bins de la señora, con notable diferencia; sin q la sufrage como se pretende la calidad del tiempo, y su consupsion. que se alega; por las

razones de que si algunas de las alajas pueden haver padecido consumpcion., no todas, por su calidad y naturaleza; lo qual no se pude examinar sin una total exhivicion, que es la prevenida y ala que no se quiere dar el devido cumplimiento; por lo qe procede el apercibimiento de la cumision., y la executiva extracion de la señora preceptuada por V.S. y en cuia vista [entre reglones: protestando como] protexto en nombre de la Congregacion pedir lo mas q a su dro. sea mas combeniente negando en todo lo perjudicial, y dandose ap.a todo vissta ael Promotor fiscal. A V.S. pido assi lo mande [...] verificable= protestando como entre r[englon]es. vale.

Rubrica de:

Joseph de Ibarra D^{or}. Dⁿ. Joachin deel Pinal.

En esta foja tambien hay al margen:

Promotor fiscal.

El Promotor Fiscal de este Arzobispado en vissta d estos autos, y ultimo escripto en ellos presentado por el mayordomo de la Congregacion de N. Sa. dl Socorro= Dice que para pedir se lo q fuere Justicia se ha de servir V.S. mandar le pasen los autos q dha. Congregacion siguio sobre la propiedad de la santa Ymagen. Mex^{co}. y septiembre 2 de 1755. Dr. Pereda.

Abajo: Mex^{co}. Sep^{re}. 2 de 1755 Agase como parece al Promotor Fiscal: assi lo proveye el Sr. Dr. Dn. Franco. Gomez de

[f. 31] Cervantes Juez Provisor Vic. General deeste Arzobispado, firmado y lo rubrico

Ante my Antonio Perez Purcheno

Not. Mayr. del arso.

[f. 32 r.]

Regesto: Mex^{co}. y sepe. 12 ael 1755

Por presentado el recurso que Refiere pongase con los autos de la materia, y pasen al Promotor fiscal para que pida lo que fuere de justicia: asi lo mando Franco. Gomez de Cervantes Juez Provisor y Vicario Gral., de este A[rzobis]pado. y el [...] Ante my Perez Purcheno

Don Joseph Ybarra prefecto de la Congregon. de Ntra. Sra. del Socorro cita en la yglesia de Señoras Religiosas Franciscanas deel Convto. de San Juan de la Penitencia de esta corte en los autos con dhas. R.R.M.M. sobre la estraccion de las Sagrada Ymagen de Nuestra Sra. por si, y en nombre de los demas diputados que componen la mesa, en la ma[nera] y basante forma que en dro. hay lugar paresco ante V.S. y Digo y digo [sic] que no haviendo cumplido como no cumplieron alas. R.R.M.M. con la perfecta entrega a q por V.S. les esta mandada haser de las alajas de Ntra. Sra. pedi el cumplimiento del auto de V.S. [...] Justificacion se sirvio de mandar q no cumpliendo dhs. R. A. M. con la entrega [f. 33] [al margen Promotor en 20 de sepre.de 55] de dhs. alajas sea extraida la santisima Ymagen. Y haviendo pasado los de la Materia ael Promotor Fiscal pidio se acomularan los auctos q siguio la Congon. con dhos., R.R.M.M., los que no han hallado ni razon de su paradero como consta de la certificacion puesta por el oficio por el cual ? tacchado presento con la devida Solemnidad el libro se las constituciones de Ntra. Congregon., las q haviendolas por presentadas suplico mande V.S. pasen al promotor por presentadas el Auto definitivo q se pronuncio, y dho. que sea responda, y se me devuelvan para el uso de la congregacion. Y no siendo vastante dho. auto difinitivo, se ha de servir V.S. de mandar ser fixas, y publicas las censuras q tengo impetradas de ls Justificaciones de V.S. por tanto

A.V.S. pido y suplico se sirva de mandar hazer como pido, que es justicia [...] en formal dro. [...] protesto y en lo necesario.

Rúbrica de

Joseph de Ibarra.

En la misma foja se dice que el promotor fiscal, esto es Pereda, ha vuelto a ver los pedimentos del tesorero y el prefecto de la congregacion, dice que repetidas mandas y conminaciones no han bastado para que se cumpla con lo pedido. [f. 33] Repite el asunto de la grosería de la madre abadesa.

[f. 37v.]

En la ciudad de Mexico a veinte y cinco dias del [f. 38r.] Mes de Abril de mil settecientos cincuenta y seis años. Yo el notario, en conformidad de lo mandado en el decreto que

antecede, pasé a la casa de la morada de Don Joseph de Ybarra, y estando presentes los Oficiales de el Illtre. Congregacion de nuestra Señora del Socorro, que lo son el Rector, thesorero, Conciliarios, y Custodios, y Secretario de ella, les ley, y notifique el traslado que se les manda dar, y haviendolo entendido= Dixeron lo oyeron, y que para responder, se les entregue este escripto, con los autos, y que en el Ynterin, no les corra termino, ni para perjuicio, y esso respondieron y firmaron de que doy fee:

Joseph de Ibarra

Manuel Carcanio

tesorero

Rubrica ilegible

Migl. Cabrera

Juan Patricio Morlete Ruiz

Pedro de Quintana

Blas Enrriquez

custodio

Juan Antt. Vallejo

Secretario

Ante my Salazar de Monzon, Not. Receptor.

[f. 42r] Dn. Joseph de Ybarra Prefecto de la Ylustre congregacion de Nuestra Señora de el Socorro, en los autos formados sobre que la R. M. Abadesa de el Combento de Sn. Juan de la Penitencia, entregue â el Thesorero de dicha Ylustre Congregacion las Alajas pertenecientes â la Santisima Virgen. Supuesto su estado y el escripto presentado por dicha R. M. Vicaria, y Definitorio [sic] de dicho Sagrado Combento a los veinte y dos de el pasado Mes de Abril, de que se mandó dar traslado â dicha Congregacion como mexor proceda= Digo, que sin embargo de lo que en el se deduce y alega la justificación de V. S. se ha de servir de mandar de mandar [sic], se mantenga dicha Sacratissima Ymagen en el Combento de Santa Ynes, donde se continue la congregacion. Notificandose â la R. M. Abadesa de el Combento de San Juan, cumpla con lo que repetidamente se le estta mandado para que entregue las Alajas [f. 42v] pertenecientes â la Santisima Señora; como tambien todo lo demas de su culto, y adorno de su Altar, indefinidamente, y sin distincion de las q. suponga aversele donado por las Religiosas, ô su solicitud. Lo que

execute dentro de un brebe termino que se le imponga, baxo de el apercibimiento que V. S. hallare por correspondiente. Que assi ha lugar conforme a derecho.

Y porque en el escrito a que respondo, no se deduce [?] merito para que se debuelva â dicho Sagrado Combentto ls Santissima Señora, que la debocion tan antigua de sus Religiosas â su Sacratissima Ymagen y desconsuelo con que se hallan por su ausencia. Fundamento proprio de su piedad, y no de algun principio que assi lo dicte en Justicia.

Porque desde luego estaran entendidas las Religiosas de la que asiste a la Sagrada Mithra, conforme â a la sentencia pronunciada consu Audiencia, y en contradictorio Juicio, por el año de mil setecientos treinta y siete, que le declaró su propiedad, reservando en caso necesario, y combeniente disponer de la Santa Ymagen, según las circunstancias ocurriesen.

Las que amas depender [sic] su calificacion de la pre [f. 43r] cisa voluntad de V. S. rebocando â su arvitrio la que tubo por dicha sentencia para que se mantubiera en la Yglecia de San Juan, (por deberse conciderar aquel un mero precario rebocable â arvitrio, y disposición de el consedente) se han proporcionado en la ocacion presentte, tan eficaces, que assi la prudencia como la Justticia, no dictaban otro medio que el que se ha tomado.

Porque debiendose hazer cargo la R. M. Abadesa, de el veneficio que se le havia hecho por la Sagrada Mithra â su Combentto, y Claustro Religioso, defiriendo â su piedad, y debocion, en averles dexado en su Yglecia la Sagrada Ymagen. Y en su reconocimiento, prestarle aquellos obsequios y reberencias debidas â su dominio. Se han manejado con acciones tan contrarias, como las que manifiesta este proseso; negandose â oyr los mandatos de V. S., haciendo escarnio de ellos, y casi con desprecio, faltando â lo que repetidamentte se les ha mandado, para que entreguen â el Mayordomo las alahas pertenecientes â la Santa Ymagen.

Lo que no necesita de otra narracion, que la relacion de lo acaecido en estos autos, que precisaron [f. 43v] â V. S. â escribir carta â el Rmo. P. Provincial de la Religion Serafica, sin que por esto aya tenido efecto enteramente lo determinado. Pues hastta ahora, nos hallamos, como â el principio: valiendose las R. R. M. M. de los [efugios] y arbitrios que yá asentaré, para frustrarlo.

Y si la ingratitud, [es] suficiente motivo para revocar la donacion perfecta. Y la infelidad, mas que correspondiente documentto para privar â el feudatario de el uso. Con otros

legales bar[?] exemplos. Tambien lo debera ser, para remober la Santissima Ymagen, la inobediencia calificada de lo mandado por V. S., en lo que pertenece â el gobierno de la Cofradia, disposicion de sus alahas, y demas que se ofrece perteneciente â la Santissima Señora; sugeto todo â su obediencia, y Jurisdiccion. Siendo mas que ingratitude, e infidelidad, querer las Religiosas, impedir â la Sagrada Mithra el Dominio, y disposicion de la Sagrada Ymagen, y lo â ella correspondiente; negando con sus irreberentes, y entonados hechos, la [po]testad Ecclesiastica: que si por la sugesion de la [f. 44r] Cofradia, y dominio de la Ymagen, deben reconocer como subditasen ese particular; por exemptas en otros debian tambien obserbar reverencia, y veneracion. La que no se reconoce aun en el escrito â que respondo, dispuesto con tal arte, y methodo, que aun en el insisten las Religiosas en su antiguo capricho, e inobediencia a lo mandado.

Por que haziendose cargo en sus periodos, de que puede aver causado la nobedad su inobediencia, para escusarse de ella, no hallará V. S. se use de la vos obediencia, ô sugesion, con que se allanen â executar lo mandado. Usurpando precisamentte la veneracion, y summicion, que no significan inmediatamente sugesion ni dan â entender Jurisdiccion. Disponiendo las oraciones de suerte, que no suenen otra cosa, que lamentaciones, y desconsuelos, para mober la commiseacion; dexando siempre abierto el Campo â el reclamo ê inobediencia. Esto se percibe reflexadas con viveza, las que hablan sobre la restitucion de alahas, que â sido â la presente la materia de estos autos.

Por que asientan para fundar su cumplimiento â lo [f. 44v] mandado.

“Y por lo que la Soberana Ymagen tiene ô se le pusiere para la Procecion las mismas alajas, que le hemos adquirido y guardado se evidencia no aver avido resistencia para su entrega”. Periodo enfatico, y estudiado, con que quieren prepararse, para dar â entender, que las unicas alajas que de la Santissima Señora tenian en su poder, eran las que se le pusieron para la Procecion, y evadirse de las que se le pueden, y deben pedir, y aun quedado en su poder.

Y mas si se advierte que â el tiempo de pasarseles el recado politico para hacerles saver la detencion de la Santissima Ymagen en el Combento de Santa Ynes que se asentó â foxs. 33., bta.; respondió la R. M. Abadesa, estimaria que V. S. le remitiese las Pulseras, aogador, resplandor, y Daga, que llebó la Señora en la Procecion, por no ser suias. De suerte que siendo agenas esas alahas, según esa respuesta, ahora en el escrito se asienta; ser las que llevaba en la Procecion las que tenian guardadas pertenecientes â la

Santísima Señora. Que no [f. f. 45r] de otra suerte podrán [con –entre renglones-] ciliar que queriendo y estando persuadidas con ignorancia crasa á que son dueñas de lo que le an dado â la Santísima Ymagen, ô por su mano le an adquirido.

Siguen en sus allanamientos diciendo, “dispondrà V. S. como fuere de su mejor grado que queden, ô en el Mayordomo, ô en el Combento como antes, y se forme Ymbentario de todas con separacion, y claridad, y que quando se le ubiesen de poner â la Señora se entregarán â el Mayordomo, y siempre que fuere de el agrado de V. S.”.

Donde es de adbertir dos cosas, una, que solo hablan de las que sacó en la Procesion. Por que solo esas dan â entender tener la Señora para que nunca se les pidan las que faltan. Y otra que aun sin embargo de estarseles mandado entreguen indefinidamente â el Mayordomo, las que tubiere la Señora, aun insisten en su retencion, proponiendola alternativa mente [sic] por nodar [sic] â entendermanifiestamente su renuencia.

Y si esto acaece, y se persibe de su animo, quando como ahora esttán de pretendientas llenas de lagrimas [f. 45v] y desconsuelos por la falta de la Santísima Ymagen; que puede esperarse, quando si como pretenden, llegara el caso (que no espera la Cofradia) de que se les debuelva. Lo cierto es que sus hechos an dado á entender, no solo que debia extraerse la Ymagen, pero aunque no se les debe debolber.

Porque si atendemos a los tiempos pasados, hallará V. S. que a los principios de el siglo pasado, se fundo en aquel Combentto la cofradia que se titulaba de San Juan Baptista, Sagrado amor de Christto y Nuestra Señora de el Socorro. De que se ha hallado entre nuestros papeles, los que con el juramento y solemnidad necesaria presento. Y de que se persibe, que desde luego empesaron â temer aquellos Cofrades los movimientos de las Religiosas, en cuia precaucion, les hicieron otorgar escriptura con fha. de veinteyocho [sic] de Enero de mil seiscientos dies y seis, en que ofrecieron estar y pasar por las capitulaciones que en ella se insinuan.

Pero con todo, â los ocho de Febrero de el mismo yá se pensó mudar la cofradiaâ el Combento [f. 46r] de Regina. Sin que en los solo dies dias que avian corrido de la escriptura, hubiese tenido efecto, lo capitulado en ella. Vea V. S. quan antiguos son los hechos de las Religiosas, y su merito para que se extrahese la Santísima Ymagen de su combentto. Y la seguridad que pueden ofrecer â nuestra Congregacion, los allanamientos de las Religiosas en el escripto â que respondo.

Mucho menos puede esperar la Sagrada Mithra, conservar en la Sagrada Ymagen indemne su dominio, como la disposicion en los bienes de la Cofradia: quando como se percibe de el escrito que con dicha fha. de ocho de Febrero presentaron, oponen declinatoria de este Juzgado, pidiendo se les combiniere ante los Juezes conservadores, que desian estaban promptas â nombrar, para el conocimiento de el articulo de que entonces se les avia mandado dar traslado.

Advirtiendose que el que assi pendia, y de que se trataba, era sobre si la cofradia devia permanecer en su combento, ô mudarse â el de Regina. Si debian retener en si el Mayordomo, y Diputados las alahas de la Cofradia, ô debolberlas â el Combento [f. 46v] como en el mismo escripto concluyen las Re[li]giosas. Y sobre todo, sobre si tocaba â este Jusga[do] ô no compelerlas â el cumplimiento de los pacta[do.]

Puntos todos privatibos de la Jurisdiccion ordinar[ia] sobre que nunca podia recaer conservaduria, [y] con todo, y sin embargo de la escriptura que t[e]nian otorgada, llegaron hasta â poner en question la Jurisdiccion. Que no debe exponer[las] por solo el desconsuelo que ahora ponderan las Religiosas, â su vulneracion, y escarnio, com[o] entonces experimenttó, y en estos auttos a buel[to] â reconocer.

Pues si llegara el caso de la restitucion que imp[e]tran de la Santissima Señora, una ves que la tub[ie]ran en su Yglecia, escarmentadas de lo que en esta ocacion les â sucedido, â el mas ligero mobimiento con que entendieran tomaba la mano la Jurisdiccion de V. S. trataran impedirla, con la misma declinatoria, fomentandola con recursos, y estrepitos, que aunque de el todo desarreglados, darian bastante que haser [f. 47r] y originarian no pocas inquietudes. Que deben evitarse, ocurriendo en tiempo con el remedio oportuno, y es no dexarles arvitrio para ellos, siguiendo la Santtissima Ymagen en la Yglecia que se â colocado.

[E]stos fueran los que experimentaria la Sagrada Mithra, en los Tribunales, viendo questionar en ellos su [inconcusa], y privativa Jurisdiccion. Pero aun seria lo menos en la discreta atencion de V. S. pues con la resolucion, que siempre avia de ver por su privatibo conocimiento, quedaria aquietada qualesquiera recurso que se intentase. Pero no lo quedaria el vulgo indiscreto de aquel Barrio, propenso â escandalos, y alborotos. Que pensando barbaramente, hacian un gran obsequio a la Señora, â la mas mînima voz de las Religiosas, impedirian â V. S. y sin ministros la execucion de lo que hallara por combenientte determinar, [protocando] a una asonada, ô especie de tumulto, dificil de

contener, sin las gravissimas resultas, que tiene mui adelantadas su discrecion, quedando siempre [f. 47v] corta mi ponderacion.

Para lo que no me faltaran hechos con que fun[dar]la, tomado de lo acaecido el Martes Santo pas[ado] que por publicos omitto, y por odiosos callo.

Los movimientos antiguos, y que solo quedaron e[n] amagos, sin que llegase el caso de pasar la [Co]fradia â Regina, fueron tan poco eficaces para contener â las Religiosas de San Juan, que [en] lo que bino a parar fue, en que la Cofradia se extinguiese, según que se percibe de nuestros papeles. Desde luego no por otra razon, que por no experimentar continuadas discordias, y controversias.

Las que sin duda abriamos de sufrir ahora con menos ardimiento nosotros, resentidas las Monjas de lo acaecido con la extraccion de la Santisima Ymagen. Expuestos â que temerosas de no experimentar igual extraccion, no nos dexaran arvitrio, aun para aquellas acciones que hasta aquí hemos tenido en la Cofradia, lo â ella perteneciente.

Pretendiendo pribarnos de el uso de la Ymagen [f. 48r] y bienes de la Cofradia, para asegurarse mas en sus temores. Lo que si por un ladonos determinaramos â tolerar, seria en grave detrimento de las facultades que nos corresponden, y [dismi]nucion de la Jurisdiccion de V. S. Y si por otro reclamaramos, seria vivir en un continuado pleito, siendo mas Congregacion de litigantes, que de Siervos de la Señora. Pues indispuestos aora mas los animos, si antes disimulaba la prudencia, aora exasperada, acaso no toleraria las impertinencias.

Y mas quando estas an sido tan continuadas para con nosotros de las Religiosas, que sin lo acaecido, nos eran ya intolerables, padeciendo continuados desaires, y despotismos, aun con lo que por nosotros se avilitaba para el adorno de el Altar, que combertian en [usos] particulares. Disponiendo las Misas de la Nobena a hora improporcionada, para que no pudieramos asistir â ella. Con otros incommodos que ofrece el Combento, por no permitir ha [f. 48v] gan alli las funciones, ni digan las Misas otros que los Religiosos. Y sobre todo el desp[re]cio y escarnio con que por pobres nos tratan que no sufre nuestra honrrades, ni es razon infieran â nuestras Personas, que aun que sin las facultades de el Combento, no desmerecen en la atencion.

Motivos todos, que me estrechan a exponer [â] V. S., que según reconosco los animos, se halla[an] los Cofrades en el de desamparar la Hermandad una vez que llegara el caso de que se verifi[ca]ra el de restituir la Santisima Ymagen â el Combento de Sn. Juan ya

59. Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.

escarmentad[os] de lo mucho que allí an tolerado, conosen [larga]mantte iban â ser la mofa y escarnio de todos, y principalmente de aquella Plebe. Sin que como arriba llebo ponderado, quedara arvitrio en lo venidero, para el recurso, sin los manifiestos peligros que tengo alegados [f. 49r] Por todo lo qual y demas favorable q. he aquí por expreso negamos lo perjudicial.

A V. S. supos. assi lo mande por ser de Justicia Juro en devida forma y en lo necesario [V. C. /.]

[Rubricado] Joseph de Ibarra

[Rubricado] Dor. Augustin Bechi

[f. 64r.]

México, 15 de septiembre de 1756.

Al margen se lee que se haga como se pide y se firma por Gómez de Cervantes y con notario Perez Purcheno.

José de Ybarra, prefecto de la Ilte. Congregación de Nra. Sra. del Socorro en respuesta al escrito presentado por parte del convento el 31 de agosto señala que comparezca el Notario Receptor Salvador de Monzón, previa citación a la parte del convento, y declare bajo juramento todos los pasajes y hechos que le sucedieron con las monjas, cuando les pretendió hacer saber las determinaciones del Juez.

Dn. Joseph de Ybarra, Prefecto de la Ylte. Congregacion de Nrâ. Srâ. de el Socorro, en los autos, sobre q. la R. M. Abadeza de el Convento de Sn. Juan de la penitencia entregue â el thessorerolas Alhajas pertenesientes â dicha Sagrada Ymagen, y lo demas. Supuesto su stado [sic], y el escrito presentado por parte de dicho Sagrado Convento â los treinta y uno de agto. Pasado de ste [sic] año de q. se me mandó dar traslado, como mejor prosseda= Digo, que para responder â el la Justificacion de V. S. se ha de servir de mandar, q. comparesiendo en su presencia el Notario Receptor Salvador de Monzon, con previa citacion q. para ello presseda de la parte de dicho Sagrado Convento, declare vajo de la religion de el Juramento, todos los passages, y hechos q. le acaesieron con las R. R. M. M. de el citado Convento, â el tiempo de passar â hacerles saber lo determinado por V. S. para q. exhibiessen las Alhajas Asentando las ocasiones q. para ello passô â el.

59. Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.

Respuestas q. se le dieron, [f. 64v] y expresiones q. oiô â las R. R. M. M. [?]do con claridad, y distinsion. Declarando â el mismo tiempo, si el averlas omitido en las diligencias q. asentó, fue por honestidad, y evitar mayores ardimientos. Y fha. sta [sic] declaracion se me entregue, y en el interin no me corra termino, ni pare perjuicio. Por tanto.

A V. S. suplico assi lo mande por ser de Justicia, juro en debida forma, costas, y en lo necessaria [VS]

[Rubricado] Joseph de Ibarra

[Rubricado] Dor. Augustin Bechi

[f. 69r.]

6 de octubre de 1756.

“Ante el Promotor fiscal con los autos y con lo que dixere tráiganse [estos] sobre el articulo citado [a] las partes” y se firma por Gómez de Cervantes y con notario Bernardo de Palacio.

Responde an auto en / articulo. [-Al margen derecho-]

[f. 69r] Dn. Joseph de Ybarra, Prefecto de la Ylustre Congregacion de Nrâ. Srâ. de el Socorro, en los autos, sobre que la R. M. Abadesa de el Combentto de San Juan de la Penitencia, entregue â el thesorero de dicha Ylustre Congregacion las alhajas pertenecientes â la Santísima Imagen. Supuesto su esttado, y el escrito presentado por parte de dho. Sagrado Combentto de San Juan de la Penitencia de estta Cortte, â los treinta y uno de el pasado Agosto, de que se me mandò dar traslado. Como mexor proceda= Digo: que sin embargo de lo que en el se deduce, y alega la Justificacion de V. S. se ha de servir de declarar, no aver lugar â la restitucion que se pide, ni ser parte formal el Combentto para pedirla. Mandando se mantenga la Santísima Imagen en el Convento de Santta Ynes donde se halla. Condenando â la Contraria en las Costas de estte articulo. Haciendole saver â la Abadesa, y Definitorio por el medio que pareciere â V. S. mas oportuno, se contenga en las voces y periodos [f. 69v] desarreglados de que usa, obserbando en sus escriptos, la misma veneración, y respecto â superioridad de V. S. y su Juzgado, que corresponde â su estado religioso. Castigando severamentte â el Abogado, y Procurador que subscriben los escritos ultiima mente [sic] presentados, como

corresponde â el desahogo, injurias y demas que contiene. Las que se testen y borren de el todo. Y para impedir iguales desa[ca]tos y atrevimientos, se imponga perpetuo silencio sobre la fantastica restitucion de la Santissima Virgen â dicho Combentto; sin que se admita escrito sobre el particular, baxo de una gravissima pena con que se commine, â el Notario, ô Ministro que lo recibiere. Que todo ha lugar, procede y debe hazerse conforme â derecho.

Esttân [sic] correspondiente la conclusion que llevo â sentada [sic], â el estado y naturaleza de estos autos, que no necesitaba otra persuacion, ni alegato que la simple lectura de los escritos contrarios, fundando sus mismas clausulas lo injuridico de el recurso, lo desconsertado de sus voces, la irreberencia que se profesa; y por ultimo lo que insta el remedio para cerrar las puertas â el desacato.

Enttranse asentando los principios generales, en que comun mentte [sic] se fundan los de la restitucion de los despojados. Pero se omite persuadir, como deviera, las circunstancias de el interdicto. Porque llebado la contraria de su ardimientto, solo los busca en la inobediencia â la executoria en su propria calificacion, dan [f. 70r] do por notorio y manifiestto atentado el hecho de V. S. y por error la inteligencia que dio el Promotor â la senttencia.

Esta es consttante, que declara la propiedad de la Santissima Ymagen por de la Sagrada Mithra. No por otro motivo, que por no aver probado las partes su inttencion, que fue respecto de el Combentto de San Juan, la de aversele donado por Dn. Pedro Deza (según se refiere en la caveza de ella) es lo mismo que aber pretendido su propiedad.

Tambien lo es, que como dueño de ella mandó este Juzgado en la misma sentencia, mantener la Santissima Ymagen en la Yglecia de San Juan, donde los Pintores hiziesen sus fiestas acostumbradas; concediendoles pudiesen sacarla en la Procecion de el Martes Santto. Sin que fuera de este dia, se pudiesen sacar por ninguna de las partes (que es consttante lo era aquel Sagrado Combentto) por que para algun caso urgentte, se avia de ocurrir precisamentte â este Tribunal por la licencia correspondiente.

Y a vistta de esta determinacion, en que no solo reserba la Sagrada Mithra su propiedad, sino que prescribe el uso que se ha de tener de la Santissima Ymagen, prohibiendo otro qualesquiera, sin su annuencia, y expresa licenciaquisiera yo que el entono, y engreimiento contrario, me fundara la posecion que tanto canta por el Combentto, y el explorado [f. 70v] derecho que dise tener para que se conserve en su Yglecia.

Porque la posesion (que es la rasis y fundamento del interdicto) consiste precisamentte en el Libre uso, y goze de la cosa poseida. Sin que sea bastante para atribuirle, se halle en poder de el que la tiene. Y sino digame la literatura tan asertada de la contraria. El Rog[?]te (Y sino lo entiende el que tiene algo en precario) el depositario, y assi de otros, tienen la cosa en su poder? No ai duda. Y tienen posesion No se yo llegue â tantto su perspicacia, que alcance â fundarla.

Pues si el estar la Santisima Ymagen en la Yglecia de San Juan, es con ese limitado uso (y [?] â los Pintores) sin dexar arvitrio para que p[?]da tener otro, sin expresa licencia de este Juzgado. Pregunto qual es el hecho de posesion, con que pueda persuadirse la de el Combentto? Quiza ay algun privilegio ô Bulla (que ignoremos todos) por la que se conceda pueda poseer el Combentto de San Juan, sin uso, ni actos de posesion.

A mas de que la sentencia previene, se mantenga la Santisima Ymagen en la Yglecia, no en el Combentto (que es cosa mui distinta y diversa) Por eso, quando las M. M. quisieren, no podrian introducirla dentro de su clausura, sin expresa licencia de V. S. según los terminos de el auto. Y si lo han executado, avra sido, faltando â lo determinado.

[f. 71r] De todo lo referido se infiere claramentte, no es adaptable quanto se pondera, y cansada mente [sic] se repitte, sobre el violento despojo, y falta de audiencia de el Combentto. Porque nada de esoprocede, donde no ay ni uso, ni goze, y mucho menos posesion de la Santisima Ymagen.

Mucho favor les hizo â las Religiosas el Promotor, concediendoles posesion precaria. Porque en este contractto, tal qual, se permite el uso â el rogante â disposicion y arvitrio de el consedentte. Pero aquí, ni aun esse tenia el Combentto, porque no se le consedió alguno, y solo se permitió estubiese en su Yglecia, para el uso de la Cofradia. Y con todo, le atribuien â error, ô equiboco su amplitud y â V. S. atentado, la disposicion de lo que es proprio, y tiene libre uso la Sagrada Mithra. Y mas para el hecho de poder sacar la Santisima Ymagen, y ponerla en la Yglecia, ô paraje que pareciera â V. S. Pues la misma sentencia reserva a maior abundamiento, "para en caso necesario y combeniente disponer de ella usando de la facultad que en V. S. recide".

La que se apetecia expeusiera la contraria, con algun viso, ô apariencia para su intento. Pero se contenta con atribuir a error de el Promotor su narrativa: que es lo mismo que decir, aver procedidose con el en la determinacion. Quiza por que aya alguna Bulla, ô privilegio que conceda â el Combentto el recurso por via de error contra las executorias.

Porque entenderla, para que auqndo fuese necesaria, y combeniente su disposicion huviese de [f. 71v] preceder citacion, y audiencia de el Combento con la que se calificase, si avia llegado, ô no el caso; es interpretacion mui arvitriaria, y antojadisa, que no se funda en otro documentto que en la magistral resolucion de quien la asientta.

Porque si declarando la propiedad por la de la Sagrada Mithra, solo concede la sentencia aquellos usos que expresa, y no otros; mandando se mantenga la Sagrada Ymagenen aquella Yglecia: estta, ni es manutencion, que preste posecion, ni dise otra formalidad, que la de un me[?] precario, á voluntad, y arvitrio de el dueño, y concedente. Para cuia revocacion, no nececita la Sagrada Mithra otra cauza, ni audiencia que el de su mera, y espontanea rebocacion de voluntad. Sin que el que usa de su derecho á ninguno haga injuria, cause despojo, ni nesessite esperar sentencia, ni dar razon de su hecho; como sin mas que asentar generalidades, inadaptables â las circunstancias, se repiten con enfado, queriendo precediese un juicio formal, y discucion de cauza, donde no ay mas merito, ni tramites que la voluntad.

Con estto estaba mas que desvanecido el recurso propuestto. Pero porque á el mismo [tiempo –entre renglones-] se toca la inobediencia, que se ha experimentado, y fue la que dio motivo â el hecho de la extraccion; me es preciso hacerla veer con los mismos lugares que se citan de contrario.

Siendome preciso advertir antes, que como debe llamarse, es como llebo dicho, inobediencia, falta [f. 72r] de respectto, y desprecio de la Sagrada Mithra, No contumacia, como se baptisa, para adaptar principios, que son de el todo agenos de el asumptto.

Porque la contumacia, es solo presuptto desprecio de el que manda. Por esso se purga con la posterior obtemperancia. Pero la inobediencia, es verdadero, y formal delictto, que no tiene otro modo de purgarse, que satisfaciendose por el delinquentte el delicto, con la tolerancia de la pena.

Es, y ha sido formal desprecio de la Sagrada Mithra, estar haciendo positivo escarnio de las determinaciones de V. S.; sin querer oir las notificaciones, vurlando las dilijencias, con engreimienttos, entonos, y chisttes, que son propios de una farsa, y no de la seriedad de un Tribunal. Sin reducirse á cumplir con lo preceptuado, por mas que la prudencia de V. S. procuró varios medios suaves, abusando de ellos, y fingiendo ôbediencia á el tiempo que la quebrantaban.

Diganlo los mismos pasages, que ahora, y despues de haver hecho gala de ellos, se desentienden de ellos; y en los que constan, las continuadas escusas con q. la R. M. Abadesa, luego que savia era Notario el que la buscaba, tenia pretexto para no baxar. Que siendo dificil, tan oportunas ocupaciones, y enfermedades (y mucho mas creer, que la de una seglara, le sirviese de estorbo, quando todos savemos [f. 72v] el modo indiferente con que las tratan) por las dilijencias que con las que tubieron efecto, y respuesta desatentadas [sic] q. dio, se viene en claroconocimientto de la suposicion de sus escusas con que quiso disfrasar su desprecio.

Con el que viendose ahora estrechada, ocurrea que la practicada por Monzòn, fue una mera conversacion, hecha cargo de la carta, que supone de el Yltmo. Señor Arzobispo; y no se save quien fuè aquella Religiosa que expresò á el otro Notario lo que reza la dilijencia. Que es buen modo de salir de el dia, queriendo lavarse las manos con tintta, para descubrir mas su delicto.

Porque la de Monzòn, es nada menos, que la que practicó â foxs. 16, en virtud de lo mandado por V. S. en su decreto de foxs. 15, donde disimulando su prudencia el pretexto de la emferma, mandò que libre de el cuidado, se les notificase lo determinado â la M. Abadesa. Y estta commiseracion para que se suspendiese la dilijencia, practicada despues, es la que llama la contraria combersacion, en que dise no procedió Monzòn como Notario, sino como persona particular. Sin hazerse cargo, que lo que en ella asienta, es el recado politico que llevaba de V. S. y respuesta que le dio la R. M. Abadeza: que no se expresa en el escrito â que res [f. 73r] pondo, fuese diverso.

Anttes si parece se confiesa, con el efugio de aver sido combersacion, y aver recebido la carta de el Yltmo. Señor Arzobispo. Que aun estando â el contestto que se refiere, nunca le dixo su Yltma. averse mandado suspender la dilijencia. Antes si lo contrario, pues disen, que la respuesta fue, que evaquadas algunas formalidades, se determinaria quedasen las alahas en el Combento. Que es lo mismo, que decirles, que evaquadas las formalidades de su obediencia, y entrega , despues ya se trataria, quedasen en el Combentto. Cui venignidad pudo aver contenido â la R. M. Abadeza, para tan descompasada respuesta, como la que dió; havilitando con la veneracion, lo que nunca podría conseguir por esos medios.

Lo acaesido en varias de las dilijencias practicadas esta manifestando que la R. M. Abadeza, para evitar las notificaciones que se le pasaban â hazer siempre tomaba el

arbitrio de embiar la escusa, ô respuesta con una de sus Religiosas, y aun con una de las Niñas. Y assi querer el dia de oy que por no aver dicho la Definidora su nombre, á ella se le atribia la descompasada respuestta que dio â el otro Notario, y no fuese de la misma Abadeza, es del todo opuesto â la serie[dad] de los autos, y â lo que â acostumbrado la misma R. M. Que ha dado vastante motivo con las demas que no niega ser suias, á que se crea enteramentte serlo la que dio la Definidora.

[f. 73v] Pero como quiera, que esto sea manifiesto en los autos. Comprobandose mas de lo que â mi pedimentto tiene declarado Monzón, por cuios pasajes se viene en conocimiento de lo intolerable que se haze el desprecio con que dichas Religiosas an mirado este Juzgado; para no hazer interminable este escrito, paso yâ â hazer ver â V. S. que aun quando tratan captar su benebolencia, y purgar como dicen, su contumacia, es quando mas insisten en su inobediencia.

Porque habiendo sido el principal asunto, y determinacion tomada en esttos autos, la de que se entregasen â el Tesoro todas las alahas pertenecientes â la Santisima Señora. Sobre cuio cumplimentto an sido las notificaciones, y dilijencias practicadas, que no an tenido efecto. Lo que sucede es que en el escrito presentado, se viene insistiendo [enixamentte], en que no deben entregar áquellas alahas que las Religiosas huviesen dado â la Santisima Ymagen, ô por su respectto, ê interposicion le huviesen donado. Vituperando la determinacion, con clausulas nada correspondientes â la obediencia, y sumicion que ponderan.

Si estta fuese haciendo la promptta exivicion, ya pudieramos decir pudieramos decir [sic] purgavan su contumacia. Pero insistir en la renuencia, con pretextar derechos para la retencion, arguyendo de desarreglada la determinacion, tan lexos estta de purgarla [f. 74r] que antes es, reagrabarla para aumentar el delictto.

Y como quiera que en el partticular, ni sean parte las Religiosas para inculcar lo determinado, ni el derecho que asoman para la retencion sea de aprecio alguno. Por no tenerlo para disponer de el uso, guarda, y custtodia de lo que es, y perttenece â la Santisima Reyna. Que toca privativa mentte [sic] â la Sagrada Mithra. Omito hazerme cargo de los fundamentos que dictan la repulsa de su protextada pretencion. Sin que á mi me corresponda otra cosa que pedir la promptta execucion de lo determinado, para q. la Señora no carezca de su adorno. Por todo lo qual, y reproduciendo lo dicho, y alegando

59. Pleito entre la congregación de los pintores y las monjas de Convento de San Juan de la Penitencia por la Imagen de Ntra. Sra. del Socorro. 1755-1756.

en mi antecedente, con lo demas favorable que he aquí por expreso, negando lo perjudicial.

A V. S. Supco. assi lo mande por ser de Justticia Juro en devida forma, y en lo necesario

[VS]= entre renglones= tiempo= vale=

[Rubricado] Joseph de Ibarra [Rubricado]

Dor. Augustin Bechi

60. Ibarra se ofrece a rehacer la estructura y lienzos del arco para las recepciones virreinales en catedral. México, 5 de agosto de 1755.

Ibarra se ofrece a rehacer la estructura y lienzos del arco para las recepciones de los virreyes en la catedral y pide al cabildo le de una gala si encuentra satisfactoria la obra, agosto de 1755.¹

[f. 190v]

En la Ciudad de Mexico en Cinco días del mes de Agosto de mil setecientos cinquenta y cinco años. Estando el M. I. Sor. Ve. Dean y Cavildo de esta Santa Iglesia Metropna. Juntto y Congregado en su Sala Capitular, como lo ha de Uso, y costumbre, conviene â saver los Señores Moreno Dean, Hoyos Arzediano, Torres Chantre, Ximenez Penitenciario, Zorrilla, Villar Canonigos, Barrientos, Vallejo, Cervantes, Elizalde, Cuellar y Negrete Racioneros enteros, y de Media racion, invocada la Gracia del Espiritu Santo, se tubo este Acto en la manera Sigte.

Primero salieron al Altar los Señores Cevallos, Castillo, y Torres. [...] [f. 192r] [Sobre que el Mrô. / de Pintor Dn. / Josseph de Ibarra, / se hacia cargo / de componer de / pintar, de poner / quitar, escribir, / u que se hiziesse / el Poema del / Arco del Exmo. Sor. / Virrey, todo por / 1€ p y que salien / do a satisfaccion / se le diesse una gala / sobre esto veasse el / Cavildo de 13 de fe / brero de 1756. -Al margen izquierdo-] Luego el Sr. Vallejo, como Juez Hazedor dio quenta de que en conformidad de lo determinado en el Cavildo antecedente, sobre que por la Contaduria se fuessen disponiendo el Arco, Loa, y demas para el recibimiento del Exmo. Sor. Marques de las Amarillas Virrey electo de esta Nueva España, se havia informado de que lo que constava en los Libros de la Contaduria, era que al Pintor por quitar, poner, y Pintar el Arco se le daban seiscientos pesos: que al Poeta por los versos, doscientos pesos: que al que los escrivia Cinquenta: que al que hechaba la Loa en el Cimiterio [sic] se le daban treinta que todo importava ochocientos y ochenta pesos: que havian llamado al Maestro de Pintor Dn. Josseph de Ibarra, con quien havian passado a reconocer el Arco que sirve para dhas. funciones, a la Carpinteria que lo havian hallado mui maltratado, y hasta en parttes roto; y que la architectura y vista de el estaba totalmente a la antigua y mui imperfecto [f. 192v] por lo que necessitava precissamente de componersse, assi los Lienzos, como la Armazon porque todo estaba bien maltratado, y antiguo sin la vista, ni perfeccion que se merece, ni es de la presente

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 190v y 192r.

60. Ibarra se ofrece a rehacer la estructura y lienzos del arco para las recepciones virreinales en catedral. México, 5 de agosto de 1755.

moda que el dho. Maestro Ibarra, despues de haverlo reconocido todo, havia propuesto, que el se hacia cargo de componerlo, Pintarlo a la moda, con la Arquitectura, y vista correspondiente; de ponerlo, quitarlo; que hagan el Poema; que lo escrivan; quien diga la Loa en el Cimiterio [sic], y todo lo demas que se ofreciese, executar lo todo por un mil pesos, con la Calidad, de que si saliese todo al grado de este Ve. Cavildo, se le havia de dar alguna gala, ô aiuda de Costa, y que el Poema, lo traeria primero â que se Calificasse, y estando â satisfaccion, que entonces se escriviera, y lo haria todo como fuesse del agrado, y parecer de los Señores Juezes Hazedores, por ser su animo el executar la Obra toda buena y que sirviesse para mucho tiempo que haviendosse oido; y tratadosse sobre el particular y sobre que en consideracion de lo maltratado que estaba el Armazon, y Lienzos del dho. Arco, y que era preciso su composicion, la que havia de traer si costo, y que seria mejor el que todo fuesse, y cotruiesse [sic] por una mano, y mas la del dho. Ibarra, que notoriamente era de lo mas selecto de Mexico se resolvio, que se le admita por los Señores Juezes Hazedores en todo su propuesta, y en especial la de Primero que escrivirlo, presente el Poema, para su reconocimientto, y que estando el, como la Compostura del Armazon, Lienzos del Arco, su Pintura, Arquitectura, y Vista con todo lo demas, mui perfecto, y a la plena satisfaccion de sus Señorias, que entonces puedan darle hasta Cien pesos por modo de gala Con lo que se Concluido este Cavildo, y lo firmo el Sr. Dean. entre rengs. quando mas= vale= y cada mes= y los primeros= todo vale.

[Rubricado] El Dean

Antte mi

[Rubricadoc] Br. Juan Roldan

de Arangiz Secrio.

61. Disposiciones del cabildo catedralicio de México para que se rehaga la jaula de la Sra. Virreina. México, 5 de noviembre de 1755.

*Disposiciones del cabildo catedralicio de México sobre el ceremonial que deberá observarse en la catedral en las visitas de la virreina, y para que se rehaga su jaula.*¹

[f. 210v]

En la Ciudad de Mexico en cinco dias del mes de Noviembre de mil setecientos cinquenta y cinco años. Estando el M. I Sor. Dean y Cavildo de esta Santa Iglesia Metropolitana Juntto, y Congregado en su Sala Capitular como la ha de Uso, y costumbre conviene a saber los Señores Moreno Dean, Hoyos Arzediano, Torres Chantre, Cevallos thesorero, Velasco Doctoral, Ximenez Penitenciario, Zorrilla, Castillo, Vallejo, Elizalde y Cuellar Racioneros enteros, y de Media racion, invocada la Gracia del Espiritu Santo, se tubo este Acto en la manera Siguiente

Primeramente Salieron al Altar los Señores Gracia, Cervantes y Negrete.

[...] [f. 211r] [Sobre el Cere / monial, que se / debera obser / var en esta Sta. / Iglesia, con la / Exma. Sra. Virrey / na Marquesa / de las Amarillas; / y sobre que su / Jaula se ponga / de firme y se / adereze. -Al margen izquierdo-] Luego representto el dho. Sor. Thesorero, que seria convenientte, el que se conferenciase y tratase amistosamente y con el secreto, y confianza que la materia pedia, el Ceremonial, que se havia de observar con la Exma. Señora Virreyna Marquesa de las Amarillas, antes que entrasse en dha. Ciudad, que parecia lo executaria el Lunes nueve del corriente, por quanto con su Antecessora la Exma. Señora Condesa de Revillagigedo se havian hecho algunos excessos, assi en recibirla y dejarla, dos de los Señores Capitulares, quando venia â esta Santa Iglesia, como en descubrir la Jaula, quitando todas sus Zelosias, y mudandosela â donde queria, causando con esto, Gastos a la fabrica que en todas las Leyes Recopiladas, no havia ninguna que resolviesse iguales Ceremoniales con las Exmas. Señoras Virreynas; pues el que gosavan de las mismas que los Señores Virreyes sus Maridos, se entendia en quanto a lo militar, de tomarles las Armas, y demas= que las Ceremonias de la Iglesia, no se entendia como Virreyes, sino como VicePatrones, lo que no transcendia [sic] â sus Mugeres, por lo que no se les daba la Paz, ni debia hacersse venia, por deberssse considerar como Ocultas en la Jaula: que el que tubiessen esta en la Iglesia, costo muchos pleitos; y que havia Real Cedula para que estubiesse de firme, y con Zelosias:

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, libro 42, fs. 210v-211v.

que por condescendencia con la dha. Ema. Señora Condesa, se le havian quitado: se mudaba quando queria; y se le ponía al descubierto, por lo que se havia introducido hazerle la venia, hasta el Itmo. Sor. Arzbpô. y los Señores que venian con Capas, para lo que no havia razon alguna; pues por esso se sentia hasta que su Itma. tubiesse Sitial, quando Celebraba Pontificales; estando expresso en las Leies reales; practicandosse otros varios Excessos, sobre el particular; los que si se pudiessen remediar, con la Señora Virreyna que venia, seria mui decoroso; y quando no fuesse dable conseguirlo, en especial por aca, a lo menos, se podia practicar lo posible, para quitar estos excessos, è introducciones: [...] [f. 211v] [...] que haviendosse oido, y tratadosse con mucha difusion, y variedad, sobre dha. proposicion y tenidosse por mui ardua, en quanto era alterar en puntto tan delicado, como de ceremonias, y urbanidades; y estas acavadas de hacer con la Exma. Señora Condesa de Revilla Gigedo; que el hazer novedad en esta, podia causar muchos disgustos a este Ve. Cavdo. los que se debian excussar por todos motivos; y que la Real Cedula que gano el Ve. Cavildo de la Puebla, sobre el modo de repicar, quando se de en forma , expressa, que en materia de urbanidad, y politica, con un Acto es bastante para tenerse por costumbre; y que se podra decir de tantos, como en todo el tiempo del gobierno de l dha. Señora sehan executado? y que introducir novedad al principio del que se espera, es muy nocivo: con otras muchas expresiones que se hicieron, y despues de todo, se resolvió, que el puntto pedia la maior consideracion, è instruccion de los Documentos que sobre el podia haber, con la madurez y reflexas convenientes, y necessarias, para en su vista, con todo acuerdo, tomar alguna providencia, y que en el interin no se innovase nada sobre el particular, si no que se executasse con dha. Señora Condesa. Y que en consideracion â que quando dha. Señora vino de Virreyna se pusso la Jaula de firme y con Zelosias, que lo mismo se haga aora, componiendosse, hechandole las Zelosias, y poniendosse fueritte para de una vez, y solicitandosse, con quantos medios se pueda, el que assi se mantenga, por estar assi determinado por Real Cedula, como por excussar los gastos tan superfluos a la fabrica, por sus manutenciones.

62. José de Abarca solicita al cabildo catedralicio el patrocinio para el impreso del arco de la entrada del Marqués de las Amarillas. México, 9 de enero de 1756.

*José de Abarca solicita al cabildo catedralicio el patrocinio para el impreso de la entrada del Marqués de las Amarillas.*¹

[f. 229r]

Año de 1756

En la Ciudad de Mexico en nueve dias del mes Enero de mil setecientos cinquenta y seis años. Estando juntto, y Congregado, el M. I. Sor. Dean y Cavildo de esta Santta Iglesia Metropolitana, conviene â saber los Señores Moreno Dean, Hoyos Arzediano, Torres Chantre, Cevallos Thesorero, Ortiz Lectoral, Ximenez Penitenciario, Roxo, Zorrilla, Villar Canonigos, Castillo, Vallejo, Cervantes, Torres; Elizalde, Ulibarri y Garavitto, racioneros enteros, y de Media racion, invocada la Gracia del Espiritu Santo, se tubo este Acto, en la manera siguiente.

[...] [Sobre querersse / dedicar â este / Ve. Cavildo el / Poema del Ar / co del recibimto. / del Exmo. Sor. Virrey / Marques de las Amarillas. -Al margen izquierdo-] El segundo de Dn. Josseph Mariano de Abarca y Vanda [sic] Presbytero de este Arzobispado, en que dice, que haviendosele encomendado la Construccion del Poema del Arco de la Porttada del recibimientodel Exmo. Sor. Virrey Marques de las Amarillas, y ambas Loas, la de la explicacion del Arco, y la que han de decir a su Exa. dentro de la Iglesia, los Infantes del Choro; todo lo que se halla, en la precission acostumbrada de darla a la Imprenta, y que deseando, que para ser maior authoridad, que tenga un correspondiente Mecenas, que la ampare, suplica rendidamente â este Ve. Cavildo se sirva de adoptarla, y recibirla baxo de su proteccion, para que con tan grande sombra, se suplan los lucimientos que hubieren faltado en su Idea, sin que se entienda llebar otro motivo que el expressado, por tener ya costeadado el importte de dha. Imprentta: Que haviendosse oido, y expressadosse que aunque es corrientte el imprimirsse dho. Poema, pero no con Mecenas sino por si solos, vendiendolos por su quentta; sin intervencion ninguna de este Ve. Cavdo. y que no es convenientte hazer ningun exemplar de estos mezenazgos, que no son [f. 229v] ni acostumbrados, ni necessarios; y que tambien era precisso, ver como estaba el dho. Poema, no saliesse, sin aquella debida aceptacion; y que todo esto se remitio a la

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, f. 229.

62. José de Abarca solicita al cabildo catedralicio el patrocinio para el impreso del arco de la entrada del Marqués de las Amarillas. México, 9 de enero de 1756.

inspeccion de los Señores Juezes Hazedores; que todo se ajusto, y ha corrido de quentta del Mrô. de Pintor Dn. Josseph de Ibarra; y despues de todo, se resolvió, que el suplicante imprima su Poema con las licencias necessarias, pero sin Dedicacion, ni Mezenasgo.

*Ojo político. Arco triunfal levantado por la santa iglesia metropolitana de México
para la recepción del marqués de las Amarillas¹*

En la primera parte se incluye el "PARECER / DEL P. DON IGNACIO FERNANDO / Matheos y Herrera, Presbytero de la / Congregacion del Oratorio de N. P. S. / Felipe Neri." En sus líneas el autor discurre entre la analogía elaborada por Abarca entre el ojo político, como metáfora del sol que todo lo abarca y crea utilidad en las cosas del mundo, y la figura del virrey Ahumada que dará luz a las tierras americanas:

"[...] Es como fi nos dixera: Serà Ojo tan benefico el Excmó. Señor D. Auguftin de Ahumada, para el Americano Emifpherio; que no folo lo llenará de complacencias con fu vifta, fino que â todos les ocafionará incomparables utilidades. A fu vifta todos lucirán inundados de reflandores: Será un Sol Ojo, que desde los mismos Planetas, con quienes habita, hafta lo mas infimo y oculto de la tierra vea y atienda: Será un Sol Ojo, que ponga fus atenciones en el Cielo, y mire â los Grandes de fu Corte: Un Sol Ojo, que fiempre esté affittente â las cafas del Zodiaco, para que ningun figno fe exceda [defmandado], fino que exerfa fus empleos en fu debido temperamento: Serà un Sol Ojo, que en las entrañas de la tierra mire, y atienda â la produccion de los metales: Serà un Sol Ojo, que en la fuperficie de ella vea â las plantas para que crefcan, â los frutos, para que fe fecunden, â las femillas, para que fe aumenten: Será un Sol Ojo, que purificarà las aguas, dandoles fus proporcionadas corrientes, para que no fe repreffen: Serà un Sol Ojo, que el viento indigno de correr lo fufpenderà, y hará batir el favorable."

10 de enero de 1756.

La segunda parte es el "PARECEER / DEL Dr. D. JUAN MIGUEL DE / Carballido, y Cabueñas, Cathedratico de / Prima de Sagrada Escritura en la Real / Universidad." Dentro de su texto el autor señala los beneficios que traerá a la monarquía el contar con

¹ Abarca Valda y Velasquez, Joseph Mariano de, *OJO POLITICO, / IDEA CABAL, / Y AJUSTADA COPIA / DE PRINCIPES, / QUE DIÒ A LUZ / LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA / DE MEXICO / EN EL MAGNIFICO ARCO, / QUE DEDICÒ AMOROSA / EN LA ENTRADA QUE HIZO A SU GOBIERNO / EL EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON AUGUSTIN / DE AHUMADA, Y VILLALON, / Marques de las Amarillas, Gentil-Hombre de la Camara de S. M. con / entrada, Comendador de la Reyna en el Orden de Santiago, Teniente Ge- / neral de los Reales Exercitos, Teniente Coronel de Reales Guardias de / Infanteria Efpañola, Governador politico, y militar de Barcelona, y fu / Partidí, Commandante General interino de Cataluña, Virrey, Governa- / dor, y Capitan General de esta Nueva-Efpaña, y Prefidente de fu / Real Audiencia, y Chancilleria, &c., México, Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1756.*

un "ojo" que todo lo vea y transmita al rey, evitando las distorsiones que crean los escritos y las adulaciones, repartiendo dadivas a los moradores de estas tierras: "De nada carece este Nuevo Mundo, todo lo tiene; y después de todo, le faltaba lo más importante, que es un Ojo fiel, legal, y de toda perfección, con que Nro. Catholico Monarcha el Señor D. Fernando Sexto pueda ver lo que le defparecen [sic] las distancias, le desfiguran los informes, y le finge la adulacion."

7 de enero de 1756.

Licencia del superior gobierno concedida por Augustin de Ahumada y Villalon, marqués de las Amarillas, por vista del parecer de Ignacio Fernando Matheos y por decreto de 13 de enero de 1756.

Licencia de ordinario otorgada por Francisco Xavier Gómez de Cervantes, por vista del parecer de Miguel de Carballido y Cabueñas, como consta por auto de 8 de enero de 1756.

Elogio al autor hecho por Pedro Joachin Medrano, de la Congregacion del Oratorio de Sn. Felipe Neri.

Elogio al autor hecho por Manuel Urrutia de Vergara y Estrada, amigo del autor y que es el autor intelectual del arco que se montó a cuenta de la ciudad de México.

Octava realizada al autor por Joseph Ignacio de Abarca Valda y Velasquez, padre del autor.

[p. Ar] "PREVIAS NOTAS,
y Defcripcion del Arco.

Ha sido efímero y fabiamente practicado de los Americanos Cyfnes, adornar los Arcos triunfales, que se erigen, en las festivas entradas, que hacen á fu Gobierno los Señores Virreyes, con alguna alegoría de la Hiftoria fabulofa, baxo de cuyos velos aplauden las virtudes, y decifran las glorias de sus Excelencias. Y aunque este camino fea para los encomios tan ajustado, y fea por tan feguido, digno de toda veneracion; con todo, me

pareció conveniente seguir ahora distinto rumbo, lo primero, porque se, que la Naturaleza no solo hermosea un Penfil con la fragancia, y candor de la Azucena: mas tambien con la rofagante purpura de la Rofa, con el morado primor del Lirio, el matizado esplendor del Clavel, el pagizo de la Retama, &c; para que en tanta variedad de flores logre el gufio, y admire el ingenio fu maravillosa virtud, que pudiera padecer la nota de no muy fecunda, fi fus partos, ô todos fueren Tulipanes, ô todos Jacintos. Lo segundo, porque la cotidiana experiencia nos muestra (cada qual puede fer testigo de esta verdad) que las mas delicadas viandas fueren caufar haftio al paladar, y viven reñidas con el gufio, fi no las promedia algun manjar, aunque menos noble, y de no tan aventajado favor.

Dexada, pues, aunque no del todo, la Hiftoria fabulosa, en la conftruccion del Arco, que fe confagrò por parte de la Santa Iglesia Metropolitana de MEXICO AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON AUGUSTIN DE AHUMADA, tomé por alegoria, la mas bella idea, que de un perfecto Principe delineò la naturaleza, los OJOS, en cuyas esferas, aunque breves, le miran grandemente dibuxadas, quantas perfecciones fe pueden defear en un zeloso Ministro, y en el Excmó. Sr. Marques de las Amarillas fe vienen à los ojos, llevandose todos los de la admiracion. Dixe: *no del todo*, porque juzgando muchos de los Emblematicos, imperfectas aquellas empreffas, à quienes firven de cuerpo, feparadas las partes del hombre, para evitar este efcollo, y no poner solos los ojos, fue neceffario colocarlos en algunos fuegetos, que firvierren como de instrumento à la gloria de fu Excelencia. Y escogiendo algunos perfonajes de la Hiftoria fagrada, otros de la profana, entrò tambien à la parte de tan glorioso affumpto la fabulosa con otros, para que concurriendo toda la Hiftoria à las alabanzas de fu Excelencia fe vean las ventajas que fus hacen à los de tantos Heroes. Con la viveza de tantos colores mostrò estas:

La montea del Arco, que fe colocò en la Puerta de la Santa Iglesia Cathedral, que mira à las Cafas del Eftado, y en que emulandose gloriosamente la Poefia, y el Ingenio todo de la Pintura, **en el dieftro Pincel del fin segundo Apeles Mexicano**, hicieron visible al mundo la Grandeza, y Perfecciones del Excmó. Señor Virrey, en esta forma. Tenia de elevacion fu fabrica noventa pies geometricos, y de latitud quarenta y ocho. Compùsofe fu bella organizacion de tres Cuerpos, el primero, y segundo de la Orden Corinthia, fundamentados ambos sobre feis pedestales, de los quales, los inmediatos al buque, que daba passo à la entrada, recibian iguales dos pareadas columnas, y los otros dos laterales, mantenian cada uno la fuya, garvosa imitacion todas ellas de la Piedra Lazulli, vestido el tercio con un laurel dorado, y un mafcaron con una banda encarnada.

Los Capiales eran dorados, el Alquitrave, Frifo, y Cornifa, con lo reftante del cuerpo, fe viftiò de bien fingido marmol, guardando efa mifma fimetria, y orden, entrambos cuerpos, fin aver entre ellos mas diferencia, que fer recto el primero, y el fegundo concavo, aviendofele fingido à los Lienzos unos paños de corte para el mas viftoso refalte de las Empreffas.

El tercer Cuerpo pertenecia al Orden Compofito, por tener variamente algo de las otras ordenes: pues una pilaftra que fe pufo al lado del quadro fuperior de dicho Cuerpo, tenia dos bichas de imitado alabaftra, pareadas tambien, como en los dos primeros cuerpos; aunque en lo demas del campo fe formò un Capricho, que remataba en unos motilos, ô como Alvortantes de marmol, guarnecidos de oro; y entre las Vichas, y el motilo, fe erigiò un pedefal, que mantenia las Armas de la Santa Iglefia Metropolitana, levantandofe à los lados otros dos pedeftales, en que eftrivaban dos Atlantes de bronce, cargando el uno la esfera del Cielo, y la de la tierra el otro.

Para darle lucido, y proporcionado remate á los dos cuerpos, y que no difminuyeffe en la figura de tan lucido todo, rematò el tercero, algo mas difminuido, formando un concavo en medio punto, adornado el fotabanco de quatro figuras, dos por cada lado, con militares infrumentos de Caxas, Clarines, &c. Las cornifas eran affimifmo de marmol, como en los otros cuerpos, teniendo dorados unos conecillos bajo del paflon, con los netos de los pedeftales, y mazifos del refto de la obra de piedra Lazuli. Llenaron la Portada feis Lienzos, uno, que fe colocò en el tercero cuerpo, tres en el fegundo, y dos en el primero, cada uno con fu Tarja, hermofoada dieftramente con varios lazos de colores diverfos, en cuyo campo fe efcribieron los poemas. El Tarjeton de la Infcripcion Dedicatoria, fe veia ayrofamente mantenido en la forma mifma de un Ojo, de dos agraciados cupidillos, que lo foftenian en medio del quadro fuperior del tercer cuerpo, y del inferior del fegundo. Y en los quatro pedeftales, y dos intercolumnios del primer cuerpo, fe pintaron feis Gerogliphycos de las Virtudes de Su Excelencia, con otras tantas Tarjas, que en fus refpectivas poefias las expreffaffen, gritando affi en breve mapa de colores, lo que con mas expreffion publicaffe despues la

[p. ?r] RAZON DE LA ALEGORIA."

Según señala Abarca para justificar la alegoría realizada, en tiempos de la gentilidad fue cosa aceptada que el mundo era un organismo animal. Seneca retoma esta afirmación y

señala que la maquina del orbe era un cuerpo animado movido por la Providencia Divina. Así que la naturaleza hizo Príncipes y Señores a los Ojos: "Nacieron los Principes para ver, y nacieron tambien los Ojos para mirar, y fiendo uno el oficio, era confequencia forzofa, fueffe tambien entrambos [sic] comun el nombre, por effo, unos, y otros fe llaman Efpeculadores."

Ojos que todo lo gobiernan, pues nada queda fuera de su alcance. Esto es lo que se concibe por un rey, sin embargo, tal cargo no puede ni debe estar en beneficio de sí mismo. El rey debe velar por sus súbditos ya que la vida del estado está en relación con sus alcances y posibilidades para satisfacer las demandas de quienes están subyugados a él.

Esta analogía había sido tan bien aceptada que indica que la utilizaron egipcios, persas, griegos, romanos y hebreos.

AJUSTE DE LA ALEGORIA.

Los ojos son una metáfora del poder real, sin embargo como Abarca la aplica a un virrey entonces indica que: "[...] Affi puntualmente fucedo en los Reynos, donde por lo remoto de las tierras, no pudiendo perfonalmente affittir los Soberanos, para regir los Pueblos, eligen efcogidos Miniftros, que entrando â la parte del mando, zelen, cuidadosos ojos de los Monarchas, fus Dominios." Concluye el ajuste aludiendo al reinado divino en palabras de Zacharias, Isaias y San Pablo.

[p. ?r] "*DEDICATORIA*

Quifquis perfectum vífcere Principem aves,

Huc fífte:

Nam prae oculis habes:

Cum in Oculo, vel caecus queat Principem afpicere.

Natura enim dum conderet Hominem,

Et in Homine mundum exiguum reconderet,

Tanquam hamanae Monarchiae Principes,

Ac velut in Trono

Oculos ereit in Fronte:

Regiam eorum Majeftatem cilijs, palpebrifque munivit,

*Cúmque eos Senfibus effeciffer imperio fuperiores,
Senfus, multiformém membrorum Rempublicam
Suo fubdidit imperio.*

*Sed in iftorum regimine mirare rem, vifu dignam,
Omnia cum in Oculi propficient, fe ipfos non vident
Ut hinc difcas*

*Nihil â Principe alienius, quàm proprium.
Adeo par Oculis, Principibúfque conditio eft,
Ut quafcumque regias dotes quaeras,
In oculis invenias;*

*Scitè namque Natura omnes in Oculis occuluit,
Ut dicere poffis non immerito,
Oculum, naturae Principem,
Principem, Reipublicae Oculum,
Talemque effe*

EXCELLENTISSIMUM DOMINUM

D. AUGUSTINUM

DE AHUMADA, ET VILLALON,

*Marquionem, titulo de las Amarillas, in equeftri S.
Jacobi Ordine Reginae Commendatorem, Catholicae Ma-
jeftatis á cubiculis, in regalibus hispanorum militum
[p. ?v] agminibus Vice-Generalem invictiffimum, Peditum á
Cuftodia Pro-Tribunum ftrenuiffimum, in politicis, &
militaribus Faventiae, fuorúmque adjacentium Guverna-
torem integerrimum, Catalauniae praeclariffimum Gene-
ralem Praefectum, hujúfque Occidentis optatiffimum
Pro-Regem, &c.*

Cui

*Sancta Mexicea Cathedralis Ecclefia,
In fui amoris monumentum,
Triumphalem hanc Machinam
Suo Veluti colendiffime Oculo.*

C. D. O. Q.

TABLERO PRINCIPAL DE ENMEDIO.

Siempre docta la Antigüedad, aun en sus mismos errores, para bofquejar el desvelo, y zeloso cuidado de un Monarca, fingió un Pastor folcico, armado con cien ojos, en la custodia, y guarda de una belleza, escondida en los embozos de una Vaca. Affi floridissimo Claudiano:

Argum fama canit, centeno lumine cinctum
Corporis excubis unam servasse juvencam.
[Claud. de Laud. Stilic. -Al margen izquierdo-]

Y juzgando fabia, que aunque era todo atenciones, el cuidadoso Argos, al fin, siendo humano, era indispensable, rindiéffe al dueño el tributo comun, que pagan los mortales, para que esta pensión tan forzosa, no defayraffe la Empreffa, que meditaba de una vigilante Principe, aun dormido, le propone desvelado, ya defcandando con unos, ya zelando con otros ojos la hermosa Jo, en la pluma de Nafon:

Centum luminibus cinctum caput Argus habebat.
Inque suis vicibus capiebant bina quietem,
Coetera servabant, atque in statione manebant.
[Ovid. L. I. Met. -Al margen izquierdo-]

Bello modelo de la vigilancia de un Principe, y tanto mas propio, quanto estudiando en las escuelas de la fabia Naturaleza, que animando en el hombre la maravillosa Monarchia de tantos, y tan varios miembros, dexò al cuidado de los Ojos el gobierno, jurandolos Principes de imperio tan hermoso, para que en el pequeño buque de tan lucidos astros, aprendieffen los que gobiernan á fer Ojos de la Republica de su cargo. Siguiendo tan acordado dictamen de la Naturaleza, deseaba Lipfio, de un zeloso Capitan, en quien ningun desvelo puede fer demasiado, se pintáffe to [p. Dr] do lleno de ojos: *Argum esse oportet, qui dux est, in tergo, in fronte, in capite, in pedibus oculos habere, &c.* [Lipfius. -Al margen derecho-]

Capitan de esta Nueva-España, y Principe de la Indiana Monarchia, veneramos á su Exciâ. á cuyo cargo fiò la Catholica Magestad de N. Rey sus delicias, en la Imperial Republica de la America: y ya se ve quan justificado derecho tiene en ambos titulos, para que el Occidente celebre sus glorias, en la lucida empreffa de los Ojos: por effo, abriendo otros

tantos à la admiracion de fu infatigable Zelo, facò à viftas el amor el Retrato de Su Exciâ., que fervia de centro á la Portada, lleno todo de Ojos, acreditandofe de efte modo, lucida afrenta del mentido Argos, por tenerlos todos aviertos, como tan dedicados todos al bien publico. Efta fuperioridad de Zelo á zelo, con bien pintadas letras gritaba el mote: *PRAESTANTORIA PORTO*, y con la realidad de fu vigilancia culpaba S. Excia. la Antigüedad, por el no merecido culto, que diò à Argos, deviendolo confagrar à fu Zelo, en el figuiente

SONETO.

Barbara Antigüedad, que ciega errafte
Con los ojos, que en Argos encendifte!
Pues fi un zelofo Principe en el vifte,
Con todos ellos bien no lo mirafte:
Imprudente, aunque docta anticipafte
El modelo, que en Argos no conftruífte,
Y quando tanta claridad nos difte,
Un obfcuro borron à ti te echafte:
Porque fi cuerda un tanto me efperaras,
Y en quanto miras Ojo defvelado
Mi verdadero zelo reparáras,
Argos á mi me huvieras venerado:
Pues tal diftancia entre los dos hallaras,
Quanto vá de lo vivo à lo pintado.

SEGUNDO TABLERO.

Nunca pudo la fabiduria mas lince meditar tan aventajado, y tan exprefsivo dibùxo del valor de un Principe, como el que fabricò dieftra la natural virtud en los Ojos. Son estos pequeños aftros animada defenfa del imperio del alma, y en relampagos de luz, [feguidad] lucida de los miembros todos. En el bien arreglado exercito de partes tan diftintas, fon ellos los valerosos Capitanes, baxo de cuya conducta fe mueven uniformemente todas, para re [p. Dv] fiftir el abanze de qualquiera affalto enemigo. Como pudiera el pecho falir al encuentro al peligro, fi no alumbraran primero los ojos azia el riefgo? Como emplearan fu esfuerzo vigoroso las manos, si no las encaminaran los ojos, donde pueda fu robuftez reprimir el arrojo? Ni como el pie moviera la planta para la fuga, (que tambien es efpecie

de valor, hurtar el cuerpo al peligro) fi en los ojos no leyeran previo avifo del daño que amenaza?

Del Leon, coronado Monarca de los brutos, y animado exemplar del valor, dixo el grande obfervador de la Naturaleza Plinio, que toda fu fortaleza admirable, tiene fu affiento en los ojos: *Omnis virtus constat in oculis*. [Plin -Al margen izquierdo-] Verdad muy acreditada en la comun experiencia, pues al punto mifmo, que cubren al Leon los ojos, privados eftos de fu exercicio, queda aquella fiereza fin vigor alguno. Affi fucedde en una Republica, cuya inexpugnable fortaleza, como en proprio trono, fe dexa admirar en lo ojos de fu Principe, que atendiendo fiempre al bien comun, reprime valerofo todo infulto, que pudiera amenazar ruina de los eftados. De aqui ingeniofo Raulino, queriendo expreffar la Fortaleza de una Monarchia, no hallò idea mas apropiada, que pintando los ojos de un Monarcha, fubcribirles efte mote: *In oculis robur*. [Raulin. cit. a Pic. in Mund. Symb. lib. 5. n. 449 -Al margen izquierdo-] Porque ellos verdaderamente fon, como del todo natural, feguridad del todo civil.

Terror fue Sanson del Filifteo, y del mundo, mientras confervò ilefas las luces de fus ojos, llevòfe la antonomafia de fuerte entre los Capitanes todos de Ifrael, y la Cafá de Jacob en gloriofa feguridad, fe gozaba pacifica en la cima de la gloria; mas luego que por la traicion de fu infiel Conforte, perdió el Caudillo esforzado los ojos, perdiendo igualmente, con ellos el brio, fue ultrage, y defprecio del Filifteo, reducida fu grandeza al vil minifterio de una Tahona. O quanto difta N. Excmò. Principe de efte Capitan defgraciado! Pues poniendo fiempre animofo la planta fobre la cerviz de tanto riefgo, á que lo expufo Marte, confervò entero fu valor, para que en fus ojos admiremos todos las ventajas gloriofas, que hace fu esfuerzo, nunca domado, al del Caudillo Hebreo, tal vez vencido: y tambien para que en ellos goce la America el valor heroico del coronado Leon de las Efpañas. Para hacer vifible efte Penfamiento, â vifta de fu Exc. fe pintò en el Lienfo inferior de la mano derecha â Sanson, fin ojos, en el exercicio vil de la Tahona, y con efte letra: *NIHIL SINE ILLIS*, declaraba los exceffos de uno à otro Capitan efte

[p. ?r] OCTAVA.

Admiro en Vos, Marquès efclarecido,
Que â Sanson competis en Fortaleza:
Digalo tanto exercito vencido,
La Fama lo publique en tanta proeza;
Mas vueftro esfuerzo nunca fue rendido,

Quando rendido â barbara fiereza,
Solo para llorar Ojos previene,
Ojos, que para vér Sanson no tiene.

TERCER TABLERO.

Lo que á eftudios del arte, y del ingenio es para los ojos el Efpejo, effo fon, à efmeros de la Naturaleza, para el Alma los ojos, lucido medio, ò natural Efpejo, donde fin la menor confufion mira el Alma repretados los Objetos, como en el fondo de una Luna atienden las figuras los Ojos. Inventaronfe lo Efpejos para el recto conocimiento del hombre: *Inventa sunt specula, ut homo ipse se nosceret*; [Senec. lib. ?. Natur. quæft. ? 17. -Al margen derecho-] formaronfe los ojos, para que arbitros lucidos de coloridos tan varios, juzgaffe la razon con rectitud de las cofas. Que por effo en la paremia comun: *Coecus non judicat de coloribus*. Aquel, y eftos fon amantes hijos de la verdad; ni el primero miente en fus criftales, ni engañan los fecondos en fus operaciones: vuelve el Efpejo en fu centro una copia tan perfecta de quien le confulta, que nada en ella fe defea de quanto contiene el original: y en la pupíla los ojos copian tan adequadamente las figuras, que ninguna efpecie defraudan en el vulto que miran: ni el hombre puede mirarfe con perfeccion, fin el medio del criftal, ni puede tampoco el Alma vér las cofas vifibles por la groferia de la materia, fin la intervencion de los ojos: por effo, affi como el Efpejo eftudiada empreffa de un Gobernador legal; affi tambien los ojos fon Hieroglyphico vivo, ó natural repretacion de un fiel Miniftro.

En el Imperio del Alma, efta legalidad hizo, que los Ojos logrâffen en la frente prerrogativas de Solio, como Miniftros mas aptos en el juzgado de tan foberana Emperatriz; y efta virtud mifma en las Monarchias ha elevado al honor de primeros Ministros á los hombres; que no ay prenda mas acreedora al mando, que la Fidelidad con los Soberanos. Para Con-governadores, ò Miniftros de fus Reynos efcogia el Santo Politico, y Propheta Rey, no iluftres en nacimiento, no politicos fagaces, no los que en agena recomendacion labraffen fu fortuna, con el merito [p. ?v] igualmente eftudiado, que fingido; fino los que en fu propria fidelidad fe hicieffen merecedores del Solio, y en la finceridad de fu trato tuvieran la recomendacion mayor al trono: *Oculimeî ad fideles terra, ut sedeant mecum: ambulans in viâ immaculatâ hic mihi ministrabat*. [? P. fal. 100. ?v. 6. -Al margen izquierdo-] Maxima que deberian fequir los Monarchas, y los que gobiernan, como lo executò el grande Trajano, de quien afirma fu ingeniofo Panegyriſta, que folo

hacia felices, elevandolos â la grandeza del mando, â aquellos, que reconocia muy fieles: *Felices illos, quorum fides, & industria, non per internuntios, & interpretes, sed ab ipso te, nec auribustuis, sed oculis probatur.* [Plin. in Panegy. Trajan. -Al margen izquierdo-]

Quando por el contrario, no ay demerito mayor para el Ceptro, que la falta de fidelidad con los Reyes. Sirva por muchos el exemplar de Sedecias. Auxiliado de las Armas de Nabuco, tomò poffeffion efte Principe del Reyno de Juda, aviendo antes pactado con el Babilonio, baxo la religion del juramento, que fi con el focorro de fus armas, fe configuieffe la faccion, fería el fu feudatario, y tributario fu Reyno, de fu Corona; y apenas fe mirò ya feguro, quando *recessit à Rege Babilonis*, [?. Reg. c. 24. V. 20. -Al margen izquierdo-] quebrantando el pacto jurado, cuya fidelidad, le defpojò de la Corona, de los Hijos, y de fus mifmos ojos (que mal pudiera mirar con efpejos tan legales, quien aborrecia la fidelidad) fiendo el mifma Nabudoconofor quien diò el castigo merecido â fu ninguna fee.

Con nada se conoce mexor la preciofidad de una purpura, que en el cotejo de otra; *Purpura juxta purpuram dijudicanda.* Veafe ahora â vifta del expectaculo ciego de Sedecias, el Efpejo fiel de la Legalidad, Nueftro Excmô. Miniftro, â quien Nueftro Monarcha, bien feguro de la fidelidad, que abraja fu leal pecho, tan experimentada en tantos empleos, como fiò â fu cuidado, colocò â fu grandeza en la fublimidad de efte Imperio, para que en tanta altura, lo aclame el mundo, por el mas gloriofo Ojo de las Monarchias. Efte fue el fin con que en el Lienfo inferior de mano izquierda, fe pintó efte Principe, que tomando por propria letra aquella horrible fentencia, con que cerró el ultimo periodo de fu vida Henrico VIII infiel â Dios, è infiel tambien â la Tiara: *PERDIDIMUS OMNIA*, lamentaba fu defgracia, y aplaudia la dicha de Nueftro Principe, confequencias ambas, aquella del infiel trato del uno, y eft de la fidelidad del otro. Decia en fu Tarjeton la

OCTAVA.

Vueftra Fidelidad, Principe ha fido

La que al fublime Trono os ha elevado:

[p. Er] Que es jufto lògre el premio merecido,

Quin [sic] la Fee guarda, que á fu Rey le ha dado:

Yo fu falta lamento ya vencido,

De Hijos, Ojos, è Imperio defpojado:

Que fi la Fee jurada no perdiera,

Ojos, Hijos, é Imperio mantuviera.

QUARTO TABLERO.

Forman en fu fondo los ojos una idea tan cabal, una hypotipofis tan viva de los objetos mifmos, â quienes fe terminan fus rayos, que para fer el proprio original, folo les falta el cuerpo, pues vuelven entera en la reflexion la Imagen mifma, que efpeculan fus atenciones. Y entre tantas, tan varias, y tan opueftas figuras, como contiene en sí la cafi inmenfa maquina del Univerfo, todas fe dexan gozar perfectas, en el pequeño mapa de los Ojos, fin que las efpecies de las unas confundan, ô alteren las efpecies de las otras: porque igualmente fe reprefentan todas en ellos, como fon en fi mifmas. Efto es con natural propiedad dar los Ojos â cada individuo lo que es fuyo, y efto es tambien con jufticia, fer los mifmos Symbolo recto de un jufticiero Principe.

Dixo el Jurifconfulto Ulpiano, que la Jufticia era: *Constans, & perpetua voluntas, jus fuum cuique tribuendi*, [Leg. l. ff. ? just. & jure. -Al margen derecho-] y con alguna mas extenfion â el intento el Orador Romano: *Est aequitas, jus unicuique rei tribuens, pro dignitate cujusque*. [Cicer. lib. 3. Rhet. -Al margen derecho-] Y en ninguno con mas derecho que en los Principes, en los Señores, que fe eligen para el mando, debe hallarfe efta virtud, como en fu proprio nido: que por effo, les dan obediencia los fubditos, y les rindieron vaffallge [sic] los pueblos, para que manteniendolos en equidad, ni el merito viva quexofa del demerito, viendo laureado con el premio al indigno, ni fe burle de la virtud el delito, riendo caftigada en la innocencia fu malicia; fino que el bueno goze la gloria de fu proceder ajuftado, y pague el malo con el caftigo fus yerros.

Ahora quedará del todo defayrada la aplaudida Jufticia de Selenco. Promulgò en fu Imperio efto Principe una Ley, en que mandaba, que el adúltero perdieffe en fus eftados entrambos ojos: cayò defgraciadamente fu Hijo, y debiendo, fegun el rigor del precepto dar uno, y otro ojo al fuplicio, cegando de amor el Padre, hizo, que â el uno, y á fu Hijo facaffen el otro ojo. Que con los dos pagaffe el Hijo, era razon, y era jufticia; pues faltando â la Ley, faltaba á la Jufticia, y era muy jufto, que el que echaba en olvido el original lloraffe tambien perdida la co [p. Ev] pia en los Ojos. Fué èl folo el delinquente; fueffe tambien èl folo, quien experimentaffe el caftigo; pero que efto igualmente fufran la Innocencia, en el Padre, y el delito, en el Hijo, no es Jufticia. Pues que es? Dar Seleuco en el Ojo que pierde un ocular teftigo de la irrectitudde fu Jufticia, y es darla toda â los ojos de la America, en el Excmô. Señor Virrey, cuya entereza, ni es bafante el interès â hojearla, ni la mas ciega paffion â obfcurecerla. Con bellos coloridos facò el pincel â luz efta idea, en el Lienfo de mano derecha del fegundo cuerpo del arco, donde fe vela

Seleuco en el acto mismo de su celebrada Justicia. El Lemma decía: *RESPICIT AEQUE*, y en la Tarja ponderando la rectísima Justicia de su Excia. decía la

DECIMA.

Seleuco dando en despojos,
De su Justicia fevera,
Sus Ojos, quiere se infiera
La quiere mas que a sus Ojos,
Mas ó! que crueles arrojós!
O que Justicia tan muerta!
Pues fi con razon despierta
Vuestra Justicia mirara,
En vuestrós Ojos no hallara,
Señor, la Justicia tuerta.

QUINTO TABLERO.

El gobierno de la tierra es muy parecido al del Cielo: allá preside el Sol en el día, y fiendole forzoso a este Astro aumentarse a otro Hemisferio, dexa por substituto suyo en el mando de la noche a la Luna, y tantos ojos enciende que alumbren el Orbe, quantas son las estrellas, que iluminan sus rayos; pero siempre es una la Corona, indiviso el Imperio, y unico, y solo Monarca el Sol, que no fin misterio se dixo, como solo, Sol: *Sol, quasi solus*: porque fiendo la luz del día, igualmente que la de la noche, todo del Sol, por tenerla la Luna, y las Estrellas participada de aquel quantioso caudal de claridades, aunque en su ausencia quede el govino en el poder de la Luna, y de las Estrellas, solo él luce, solo él impera, o ya ascienda a nuestro Zenit en el día, o ya toque el Nadir en la noche. Así sucede en el mando de la tierra, donde los Supremos Monarcas, Soles de sus Imperios, no pudiendo personalmente regir sus dominios dilatados, se valen de la industria, y prendas de relevantes fueros, que como astros menores, recibiendo de su soberanía el honor con que resplandecen [p. ?r] gobiernan las Provincias de su cargo; pero siempre es el Rey quien luce, quien manda, y se desvela, y quien en sus ministros da el lleno a las glorias de su Corona.

Este fue el acuerdo con que el Emperador Caligula, mandó fabricar una Corona, en que por brillante pedrería, se veían en su círculo el Sol, la Luna y las Estrellas: *Caligula Coronam sibi fabricari fecit, in qua erant Sol, Luna, & Stella depicta*. [Plutarc. -Al margen

derecho-] Cuya razon tan profunda, como politica, efcribio Pierio: *Ut sibi five noctu, sive interdiu perpetuo vigilandum recordaretur.* [Pierius Val. lib. -Al margen derecho-] Para velar folo Caligula, Sol, Luna, y Eftrellas en la Corona? Si, porque la Monarchia es un pequeño Cielo, de quien el Rey es el Sol, y los Miniftros inferiores la Luna, y las eftrellas; y affi como en el reynado del Padre de las luces, él folo es el que vela, aun quando fus aftros, vigias de luz gobiernan zelofos la noche; affi tambien con propiedad vela el Principe, quando en las diftancias de fu grandeza, defvelados fus Miniftros, atienden cuidadofos el gobierno.

No me admiro ya que Alexandro, tan poderofa Monarcha del Orbe, duerma ya tan feguro (affi tal vez lo expreffo el mifmo) quando tenia el mayor refguardo de fus Imperios, en la vigilancia de fu gran Miniftro Epheftion, pues en él velaba tambien fu Imperial cuidado: no importa que confagre el defcanfo fus ojos, quando en los de fu Miniftro encendia otras tantas lamparas, que en la noche de fu aufencia alumbraffen los Pueblos, que aun la Naturaleza mifma infunde feguridades al Alma, tan diftante del cuerpo, en el lucido afan de los ojos. O quan foffegado puede tambien eftar N. Monarcha! Pues en los defvelados ojos de un Miniftro tan folicito, como el Excmô. Señor Marqués, goza fu Providencia otro Epheftion mas gloriofo, que el que ladeo â si la privanza toda del Macedon. Goviegne, pues, fu Mageftad en el Oriente, que encendido con los reflexos de fu grandeza efte Aftro, mantendrá feguro el Occidente, llenando el efplendor lucido el dilatado circulo de fu Corona. Para dar cuerpo â efte empreffa fe pintò en el Lienfo de mano izquierda, â Alexandro, rendido al fueño, y Epheftion defpachando en fu lugar. Servia de Mote el dicho mifmo de efte Principe, con que moftrò l agran confianza, que tenia de fu valido: *SECURUS DORMIO*, y deduciendo la mayor gloria de Su Exciâ. cantò la

DECIMA.

Duerme el Macedon gloriofo
Seguro, pues fu Privado
[p. ?v] Epheftion tan defvelado,
Goierna ta cuidadofa:
Nueftro Monarcha dichofo
Duerma tambien con razon:
Pues grita la admiracion,
Y â los ojos fe nos viene,
Que el Rey en Ahumada tiene

Otro mexor Epheftion.

SEXTO TABLERO.

Son los Ojos, la mas propria, y expreffiva empreffa de un hombre cuerdo: porque fi efte fe dixo Prudente, como advierte San Auguftin, de procul, y video, fonando lo mifmo, fer prudente, que vèr lo remoto: *Prudens, quasi procul videns*, [D. Aug. t. 8. in Pfal. 73 -Al margen derecho-] quien no admira en tan pequeños miembros, ô aftros divinos del animado cielo del hombre, aquella virtud tan extanfa, que no folo atiende las vecindades del pecho, fino que tranfcendiendo la esfera de todos los demàs Santidos, affi regiftra aquello, que como vulgarmente decimos fe nos entra por los ojos, como examina tambien los objetos, que por diftantes, apenas pueden dar informe de si mifmos.

Efta es la verdadera Prudencia, cantò Terencio, no atender folo lo que fe dexa admirar en el claro pais de lo prefente; mascularfe animofo á la Region obfcura de lo futuro, y en Provincia tan incierta, mirar lo que aun no fe puede vèr con los ojos:

*Istuc est sapere, non quod ante pedes modo est
Videre; sed etiam illa quae futura sunt prospicere.*

[Terent. in Adelp. -Al margen izquierdo-]

De manera, que fi los Ojos tanto abrazan en la capacidad de fu esfera las cercanias del pecho, como las diftancias de las manos, los objetos proximos, como los remotos, para precaver qualquier daño, que pueda ocasionarfe â la Republica de fu gobierno: igualmente la Prudencia tocando los dos tan diftantes terminos de los paffado, y de lo futuro, en el medio de lo prefente dirige con la antorcha de la reflexa, todas las operaciones azia el rumbo del acierto. Efta femejanza de la Cordura con los ojos, diò motivo al Principe de los Philofophos para llamar â la Prudencia Ojo del Alma: *Anima ex virinte operantis veluti oculus*: [Arift. -Al margen izquierdo-] y efta mifma hizo tambien, que Roma, multiplicando ojos, y doblando atenciones, hiciera taller de cuendos â Jano, en nota del juiciofo Alciato:

[p. Er] *Jane bifrons, qui jam transacta, futurâque calles
Quique retro sanas, sicut & ante vides.*

*Te tot cur oculis, cur singunt vultibus? An quod
Circumspectum hominem forma fuiffe decet?*

[And. Alciat. Emb. -Al margen derecho-]

Affimifmo Mexico, celebrando la madura Prudencia del Excmô. Señor Virrey, muy acreditada con tan cuerdas resoluciones, que en lances bien apretados, ya en el mando politico, ya en el militar gobierno, pudieron dar embidia, â Marte en la Campaña, y â Minerva en el Solio, motejando â Roma fu ficcion lucida, pintò á Jano en el Lienfo fuperior, unico del tercer Cuerpo de la Portada, y tomando este mote: *SU FFICIT UNUS*, aventajaba la madures de fu Principe, fobre la celebrada prudencia de fu fingido Numen, en el que fe figue,

EPIGRAMMA.

*Aspice, quae portet, geminétque Patulcius ora
In quibus, O mirum! lumina bina gerit.
Haec tibi, Roma, olim fuerat Prudentis imago,
Qui transacta tenet, quique futura videt.
Ast fileas oro, claudat sua lumina tanus:
Namque Oculo vinco lumina tanta meo.*

COPLA.

Aunque, ô Roma, te alumbre
Tanto Ojo en Jano,
Vè mas la India con uno,
Que tù con tantos.

INTERCOLUMNIO PRIMERO.

Quien fe forma para el gobierno, Miniftro de un Monarcha, ha de fer en sí mifmo Imagen viva de fu Soberano. Criò Dios â Adan para Prefidente del Orbe, y conftituyendolo Vice-Dios de la tierra, ò lugar-teniente fuyo en el mando: Ut praesit, eftampò en èl la femejanza de fu grandeza: *Faciamus hominem ad imaginem, & similitudinem nostram*, para que el que era femejanza fuya en el Cargo, lo fueffe igualmente en la Perfona, no menos en la representacion del Oficio, que en la fubftancia, y realidad del ser. Lo mifmo querian los Emperadores Romanos en los Sugetos, que elegian para el gobierno, dabales el Cefar, que los efcogia, una veftidura con fu propria Imagen, [p. Ev] bordada en ella, pretendiendo, que la cercania de la Copia, fueffe callado eftimulo, que los impolieffe â imprimir en sí mifmos el original. Affi fe lo prevenia â Aufonio el Emperador Graciano,

quando lo elevò al honor del Confulado: *Palmatam tibi mifsi, in quá D. Conftantius nofter intextus eft.*

Como naturalmente los ojos retratan en sí mifmos las imagenes de las cofas, y con efpecialidad azia el Alma, como Miniftros de fu grandeza, fon emulacion gloriofa de fu mageftufo sèr; affi Su Exc. Ojo hermofo de efte Imperio, y Miniftro de N. Monarcha, mueftra en fu proceder verdaderamente real, y en la mageftad de fus acciones, que no folo por el Bafton en femejanza de Nueftro Soberano; mas tambien por las obras es en si mifmo, trafunto animado de la Mageftad Catholica. Manifeftó efca conformidad, mirando al Sol, que retrataba en la pupila de fus ojos, una Aguila, fobre un Caftillo, cecado de llamas, padron gloriofo, que erigieron los Catholicos Reyes, à la inmortal memoria de aquel iluftre Fernando, que verificando el dicho de Horacio: *Ex fummo dare lucem*, [Horar. In Art. Poet. -Al margen izquierdo-] del denegrado humo de aquel Caftillo abrafado, que defendio valerofo con fus Hijos, dió tanto efplendor de gloria, y tanta luz de hidalguia â la nobiliffima Cafa de los Señores Ahumadas: Decia el Mote: *ACCEPTA EX-HIBET*, y luego la

COPLA.

Mirando al Sol le retrata
En el lienfo de fus Ojos
El Aguila, y tu en los tuyos
Con el nueftro haces lo proprio.

INTERCOLUMNIO SEGUNDO.

Es de tan aguda vifta el Dragon, y en la pefpicacia de los ojos hace tan declaradas ventajas al vulgo de los animales todos, que de ella mifma le dio la denominacion el Griego; pues en fus dailectos vale lo mifmo efca voz: *Draco, que videre acutiffimè*. [Pierius l. 15. cap. de Serpent. -Al margen izquierdo-] De ella tomó fundamento la fuperfticiofa Gentilidad, para creer, que à la vifta, y al perfpicaz cuidado de fus ojos fieron fus mentidas Deidades la guarda de los Huertos de las Hefperidas, cuyos fecundos arboles, en vez de fafonados frutos, llevaban preciofas manzanas de oro:

*Aureâque Hefperidum fervans fulgentia mala
Afper, acerba tuens, immani corpore ferpens
Arboris amplexus ftirpem.*

[?ucret. l.-Al margen izquierdo-]

[p. ?r] Creyendo, que folo en los defvelos de Cuftodio tal, podia vèrfe fegura aquella que era hacienda real de Jupiter, por donativo de fu Hermana Juno. Riquiffimo Huerto, y credito del fabulofo, es la America, naturales frutos fuyos la plata, y el oro, que en abundancia colman las Reales Caxas: Ojos los mas excelentes del Imperio el Excmô. Señor Virrey: con razon, pues, cometiò N. Rey al eftudio, y defvelo de fu agudiffimo vifta, el cuidado, y feguridad de fus reales theforos. Para fignificacion, pues, de efta grande feguridad, que logran los intereffes reales, en la integerrima vigilancia de fu Exciâ. fe pintó el Dragon, velando fobre el referido Huerto: y fiendole efto cuidado, proprio afan de lo ojos, decia el Lemma: *NONVIRU, SED VISU*, y luego en la Tarja las

COPLAS.

Aquel Jardin, cuyos frutos
A Jove Juno confagra,
Solo de la vifta armado
El Dragon zelofo guarda.

Bien; porque con el defvelo
De tu aguda perfpicacia,
Efta feguro el teforo
Del mexor Jove de Efpaña.

PEDESTAL PRIMERO.

Un Miniftro diligente debe fer cuidadofo, no menos en la guarda de los Theforos de fu Rey, que folícito en la defenfa de los bienes de los individuos de la Republica de fu cargo: pues igualmente unos, y otros fe encomiendan á fu tutela, y entrambos tiene en fu zelo, contra la avaricia, el mayor refguardo. La que goza el Erario Real, por el cuidado del Excmô. Señor Virrey, fe expreffo enel antecedente Hieroglyphico, en el Dragon, y la que las riqueza de los individuos de efta Monarchia logran de fu Exciâ. fe cifró en el Grifo, admiracion de la Scithia, y compuefto de dos efpecies, por la parte fuperior, Aguila, y por la inferior, Leon, de quien refieren los Naturaliftas, que con grande esfuerzo, y folicidad, para bien de los Pueblos de aquel abrafado país, defiende, con la agudeza de fus aguilinos ojos las riquezas de fus Minerales, contra los infultos de los Arimafpos, hombre de un ojo folo, como que codiciofos folo miran fus intereffes fingulares. La Letra decia: *TALI CUSTO DE SECURUS*, y explicaban el concepto las

[p. ?v] COPLAS.

El Gripho, monftruo de Scithia,
De ojos, y garras armado,
Defiende intrepido el oro
Del avariento Arimafo.

Aguila en lo perfpicaz,
Y Leon en lo esforzado
Sois, Señor, feguros viven
Los bienes de los Pribados.

PEDESTAL SEGUNDO.

Para propiedad la del Cynocephalo, ô bien fea prodigiofo parto de la admirable Naturaleza, ó ya monftruofo aborto de una valiente fantafia! Refierefe de efte biforme animal, que tiene en la vifta tanta dependencia con la Luna, que al paffo que â effe Afro crecen, ò menguan las luces el orbe de fu grandeza; affi experimenta menguantes, y crecientes en los ojos, teniendolos muy perfpicaces, fi fe halla en llena de refplandores la Luna, y del todo ciegos, quando en bien fenfible diminucion [sic] de claridades, llega al defmayo de fus menguantes, el Planeta. Què Hieroglyphico fe podia inventar mas adecuado, para expreffar la gloria, que reciprocamente fe comunican el Principe, y fu Monarchia, dexandofe vèr igualmente effa, y el Soberano que la rige, ó del todo en el mayor auge de la gloria, ó en el fatal eclipfe de lucimientos, decadentes entrambos, fi carece de la luz del exemplo quien gobierna? Ni que Symbolo mas proprio fe podrá defear para manifeftar la gloria, que llena de efplendor el orbe de effa Monarchia, donde tanto imperio tiene effe afro, por los lucidos ojos de su Exciâ. quien fiempre â todas luces lucido, refunde en effe Imperio el efplendor de fus virtudes, que volviendo como por reflexion, ò reverberacion azia fu grandeza, hace fe atiendan con admiracion uno, y otro en el mayor auge del lucimiento. Por effe motivo fe pintò el Cynocephalo, que fijos los ojos en el orbe de la Luna, que fe advertia en creciente, decia con el Lemma: *LUMEN AVEO, ET HABEO TECUM*, y declaraban el penfamiento las figuientes

COPLAS.

Si en menguante effa la Luna
El Cynocephalo ciega;

Mas fi en creciente fe mira,
La vifta tiene perfecta.

[p. Gr] O quanta teneis, Señor,
Con la India correpondencia!
Con Vos ella eftá lucida,
Y Vos lucido por ella.

PEDESTAL TERCERO.

De nada ferviria â un Principe fer Ojos de una Monarchia; y un multiplicar tantas atenciones, y defvelos azia el mando, como el delirio foñò ojos en Argos, fi la perfpicacia de fu vifta, parando folo en la fuperficie de las palabras, no fe calara cuerda â penetrar los arcanos del corazon: que en la tan obfcura Provincia de los afectos humanos no fe puede caminar fin riefgo, fino es que defde la razon alumbren, con un acha en la mano el difcurso, y con otra la folercia: pues confinan tanto, y viven tan vecinas las virtudes â los vicios, que fuelen tal vez eftos ufurparles â aquellas el terreno, y el pecho, vivienda propria de la lealtad, fuele violentado de la de la mailica abrigar la traicion, y la voces que fueran azia el refpecto, vienen formadas no pocas ocafiones defde la pofada del interes. Mas que vifta comun, ojos de Lynce neceffita un Soberano, para la felicidad de fu gobierno, y tales fon los que en el Excmò. Sr. Marquès admiramos, cuyo ingenio, lynce de atenciones, fondea cuerdo los fenos todosâ la cautela mas aftuta. Expreffolo affi el Lynce en efte pedeftal, examinado atento las ocultas venas de un cerro mineral. Tenia efte Mote: *ABDITA PANDIT*, y fe leian en la Tarja eftas

COPLAS.

Aunque cautelofa oculte
Sus minerales la tierra,
Nunca á los ojos del Lynce
Lo mas oculto fe niega:

Affi, Señor, aunque aftuta
Cierre el pecho la cautela,
Sabe penetrar fus muros
Lo Lynce de tu Reflexa.

ULTIMO PEDESTAL.

El indice de un Amor grande fon los Ojos. Sus luces fon el reverbero de las llamas, que abraza el Corazon, y en que fe quema el pecho, que por effo decia Anacreonte, veia en ellos retratada, con fus afectos todos, el alma de un amante:

[p. Gv] *Amantes ego tamen*

Videns cognosco statim.

[Anacr. -Al margen izquierdo-]

Y aunque el Sueño, intruso Monarca del Imperio racional, violentando las Potencias, avallando los Sentidos, domine el cuerpo, que tyraniza, privandolo del exercicio de sus varias funciones; solo el amor no rinde vassallage à su violencia; porque en centinela, abre, aun dormido, el Corazon muchos ojos, para ver el dueño que idolatra, que es lo que cantó Ovidio de un amoroso pecho:

..... *placidâ refolutâ quiete*

Sape videt quod amat.

[Ovid. 9. Metam. -Al margen izquierdo-]

Y de lo que mas fagrado incendio dixo en sus Cantares la Efpofa: Ego dormio, & cor meum vigilat, [Cant. c. 5, V. 2. -Al margen izquierdo] donde S. Juan Climaco en persona de la misma: *Ego propter natura necessitatem dormio; sed cor meum propter amoris copiam vigilat.* [S. Joann. Clim. grad. 30. -Al margen izquierdo-] De aqui el Leon, que aun dormido no rinde al sueño la magestad de sus ojos, es bien tratada idea de un amante, y con mucha propiedad, y ajuste Symbolo del Amor, que à esta Monarchia tiene, si por la distancia de las tierras, (que priva como el sueño del uso à los Sentidos,) se puede decir que duerme; mantiene en vigia su amor, y vela entero los Ojos de su esclarecido Principe, dandose à ver retratados en ellos sus afectos amorosos con este Reyno.

Este pensamiento demostrò el ultimo Hieroglyphico del Arco, que en un Leon dormido, abiertos magestuosamente los ojos, à vista de una Selva, poblada, no menos de arboles, que de fieras, afianzaba la gloria de este Hemisferio, en el amor de Nuestro Soberano, copiado en los ojos de su Exciâ. con este Mote: *ET DORMIO, ET VIGILO*, y cantando la armoniosa voz de los colores la

COPLA.

Duerme el Leon; pero no cierra
Sus reales ojos el fueño:
Duerma el de España, que en ti
Sus ojos están abiertos,

Se concluyó la idea de la triunfal Portada, demostración lucida, con que la Santa Iglesia Metropolitana de esta Corte, dio al Excmo. Señor Virrey abrafadas muestras de su gigante amor, en su pública entrada al Gobierno, que entrambas Magestades dilatan muchos, y felicísimos años, para bien de esta Monarchia.

[p. G2r] LOA,
Y EXPLICACION DEL ARCO.

[-Texto a dos columnas. 1a-] Glorioso Principe, a cuyo / Valor, y merecimiento, / Siendo un mundo tan capaz / Le vino circulo estrecho, / Y así no cabiendo en él / Puffateis a este Hemisferio, / Porque de entrambos se libre / A vuestra Sien justo premio. / Vos, que fiendo afrenta noble / Del desvanecido Griego / Podéis blafonar mejor / Tener la Cuna en el Cielo: / Pues gozáis en tanto Alcides, / De quien fuis el Heredero, / Con la Sangre que os anima / El esmalte de lo excelso. / Vos, que o para emulación, / O para ultraje naciendo / De Marte, os coronáis / De tan gloriosos trophèos, / Como pública la fama, / E impresos mantendrá el tiempo / En sus eternos Archivos, / Sin que pueda obfcurecerlos, / Ni las sombras de la envidia, / Ni las aguas del Lethèo. / Vos, que dando perfección / Al político gobierno, / Ley a Lycurgo le dá / La Ley de vuestrós aciertos, / Dexando vuestra conducta / Avergonzado a Seleuco, / Sin gloria al grande Solon, / Y corrido a Ptolomèo: / Cuya verdad acredita, Como testigo tan cierto, / [-Texto a dos columnas. 2a-] Barcelona, que gozó / La dicha de obedeceros, / Y oy la ufencia vuestra llora / Con muy fentidos lamentos. / Vos, de quien la fama canta / Con bien recibidos ecos, / Que de un Principe zeloso / Sois ajustado modelo, / En quien pueden estudiar / Lecciones para el acierto, / Quantos Principes gobiernan / Dividido el uniuerso. / Vos, en quien se vén unidas, / En admirable compuesto, / La Virtudes, que en vos logran / El no mas de lo perfecto: / Pues por vos gloriosas viven, / Y a vos van como a su centro / La Justicia, la Templanza, / La Fortaleza, y el Zelo, / La Clemencia, y el Valor, / Y la Virtud, que en el medio / Se dexa ver de los vicios, / Para estar distante de ellos. / Vos, Señor, en fin, a quien / El Americano Imperio, /

Como â fu Principe atiende, / Adora como â fu Dueño, / Y como â fu Amor confagra / El dilatado terreno / Del Alma, porque feais folo / Quien domine en fus afectos: / Oy que con regio aparato / Os conduce alegre el Reyno, / A que tomeis poffeffion / De las llaves de fu Imperio, / [p. G2v] [-Texto a dos columnas. 1a-] Sufpended el curfo un poco / A effe Hypogrifo ligero, / Que engreido con las alas / De la mageftad del Dueño, / Sin reparo á que le ânima, / Quiere competir al viento: / Y fea noble embarazo / De vueftro indemne refpecto, / Effe, que en alas de lino / Quiere remontarfe al Cielo, / Por vérfe entre fus figuras / Arco, ò Iris de fu imperio: / Effe, que la Iglefia erige, Padron de fu amor eterno, Colofo firme â la fama / de vueftros heroicos hechos: / Effe Atlante de colores, / En cuyo robufto esfuerzo, / [-Texto a dos columnas. 2a-] Parece fegunda vez, / Quere defcanfar el Cielo: / Effe Jardin de matices, / En que el Arte, y el Ingenio / Compitieron al Abril / Su caudal, y le excedieron: / Effe Cyclope lucido, / Effe Jayan Polyphemo, / Gigante, folo por fer / Un corto diffeño vueftro: / Effe, en mezclados colores / De vueftro grandeza Efpejo, / Que fabrico induftriofo / Amor, Lealtad, y Refpecto. / Eftended, Señor, la vifta / A fus dilatados lienfos, / Que en fus OJOS retratado / Os conocereis vos mefmo. / [-Continua texto a una sola columna-] | Effe lienfo, Señor, que en la Portada / Centro es, ô Corazon de fu fachada, / Defde donde reparte / Con vizarria el Arte, / Rhetorica, aunque muda inteligencia, / A fu bella, capaz circunferencia, / Reprefenta en un lado / Aquel monftruo del vér, Argos foñado, / A quien la Antigüedad por fu defvelo, / Del real cuidado quifo hacer modelo, / Quando, en bruto peñaſco reclinado, / Le finge defvelado, / Sin que el fueño le róbe por defpojos / Quantos ella le quifo pintar ojos; / Antes sí variados en fu oficio, / Y alternando el defcanso al exercicio, / Con unos defcanfando, / Y con otros, le mueftro que velando, / Cuida el Paftor zelofo / Aquel prodigio hermofo, / Que Jupiter en Vaca avia mudado, / [p. ?r] Y Juno quifo fiar de fu cuidado. / En fu cotéjo alli con bizzarria, / Compitiendo la gala, y valentia / **El arte á los pinceles / Del celebrado fin fegundo, Apeles,** / Vueftro Imagen fe mira retratada, / De innumerables OJOS adornada, / Todos ellos abiertos, / Y âzia el comun provecho tan difpiertos, / Que fin que tenga efcura, / Vueftro Gobierno acufa / La docta Antigüedad de acelerada, / De ciega, y arrojada / En aver aplaudido / Un Numen fementido, / Quando fi cuerda un tanto os aguardàra, / A vos, altar, incienfo, culto, y ara / Sin duda tributara fu defvelo, / Adorandoos Deidad del regio zelo. / 2 En el otro, Señor, que á mano dieftro, / Gloria es del Arte, del pintor es mueftro, / Trifte Sanson fe advierte, / No en fu gloriofa fuerte / Defquixarando Leones, / Ni ya en Gaza fixando fus pendones, / Dexando tantas á fu gloria abiertas, / Quantas èl la robó azeradas

puertas: / No las Mieffes talando, / Ni barbaros exercitos poftrando; / Sì; puefto en vil
empleo, / Por traidor arrogante Philifteo, / Que auxiliando fu barbara fiereza / Fingido
amor, y femenil baxeza, / Al Campeon Ifraelita / Los OJOS, y el valor â un tiempo quita. /
Cuya tragica hiftoria / Eterna guarda el tiempo en fu memoria, / Porque recuerdo fea / Del
Superior Valor, que en vos campéa, / De innumerables triunfos coronado, / [p. ?v] Y de
ningun esfuerzo fubjugado: / Pues ningun enemigo en fus arrojos, / Puedo a vueftro valor
quebrar los OJOS / 3 Aquel Quadro, Señor, pequeño indicio, / O Réblata abreviada es de
aquel juicio, / (No sé fi diga cruel, fi laftimero) / Que el Rey de Babilonia jufticiero, / Para
immortal exemplo de los días, / Hizo con el perjuro Sedecias. / Efte, que de las armas
auxiliado / Del Rey Nabuco, fe mirò elevado / Al Throno del Ifraél, que pretendia, /
Tributario juró que le feria, / Si en tan dudoso empeño, / Paleftina lo aclama por fu dueño. /
Subió al Solio lograndose el intento; / Mas olvidado ya del juramento, / Jerufalen le vio tan
abfoluto, / Que al Babilonio Rey negó el tributo. / Viendose, pues, burlado / Nabuco, el
juramento quebrantado, / Lleno de indignacion, de enojo lleno, / Y ardiendo el alma con
mortal veneno, / Al infiel Idumeo intima Guerra, / Eftremeciendo el Parche Cielo, y Tierra: /
Cerca â Jerufalen, fus muros bate. / Rompe fus lienfos, fu altivêz avate, / Hafta que en
torpe fuga dividida / La gente de Ifrael dejó vencida. / Y aunque el Perfido Rey efcapar
trata, / Le figue, alcanza, y á fus ojos mata / Sus Hijos todos, porque de efta fuerte / Beban
fus ojos duplicada muerte; / Y no parando en efto fus enojos, / A Sedecias le facò los
Ojos: / Que era jufto, Señor, que los perdiera. / De efta verdad los vueftros fon abóno: /
Por effo quando el Rey, en Regio Trono / [p. ?r] Vueftro fidelidad premia, altamente /
Vueftros OJOS aplaude el Occidente. / 4 Aquel augufto pecho, / A quien el Orbe todo vino
eftrecho: / Pues defpues que fu aliento / Freno â la tierra pufo, ley al viento, / Tremolando
gloriofo fus pendones / En tan varias Naciones, / Como â rayos el Sol calienta, y dora /
Defde que en brazos de la blanca aurora / Amanece fu luz refplandeciente, / Hafta que
trifte efpira en el Tridente, / Lloraba aun toda via / Su esfuerzo, y valentia, / Que mas
mundos no huviera, / Que fu invencible Efpada le rindiera; / El Macedon gloriofo, / Hijo del
gran Philipo generoso, Al dulce arrullo del fofiego blando / Seguro alli fe mira defcanfando,
/ Sin que al fueño le eftorve, / Ser Monarca, y Señor del todo el Orbe; / Pues que por èl
infatigable zela / Sus Reynos Ephetion, que fe defvela, / Y en fu aufencia al gobierno
fiempre alerta, / Su Imperio rige con razon defpierta. / Affi, Señor la indiana Monarquia, /
Que á vueftro Zelo, y providencia fia / El mas gloriofo Macedon de Efpaña, / Cuya Corona
ciñe quanto baña, / El Padre de la luz con rayos rojos, / Teniendo en vos tan defvelados

ojos, / No al de Alexandro embidia, gloriofo / Epheftion, pues que vos, aun mas zelofo, /
 Sabreis en tanto empeño, / Guardar fe guro â vueftro Rey el fueño. / 5 Alli, Señor, hizo el
 pincel fe vèa / En fiel el Pefo de la jufta Afrèa, / En la copia, ó trafunto / [p. ?v] Del
 Glorioffo Seleuco, noble affunto / De todos los Clarines de la Fama, / Que en glorias fuyas
 el metal inflama, / Quando en calientes foplos, que duplica, / Por el Orbe publica / De efte
 infigne Monarca la Jufticia, / Cuya entereza, no interès la vicia, / Ni la Naturaleza tiene
 fuerza, / Que la limite, ó tuerza: / Pues aviendo mandado, / Que aquel, que en adulterio
 fueffe hallado, / Sin que ningun indulto le valieffe, / Entrambos ojos en caftigo dieffe, /
 Cayò fu Hijo, la Ley atropellando, / Y èl con el fiel de fu razon pefando, / Aqui el Amor de
 un Padre verdadero, / Alli de un Rey el Zelo jufticiero, / Creyò que con fu herida / El Zelo,
 y el amor tuvieffen vida, / Y affi un OJO al amor dio èl por defpòjo, / Y fu Hijo â la Jufticia
 dió el otro OJO, / Penfando de efta fuerte / Del olvido triunfar, y de la muerte; / Mas no vio
 fu cuidado, / Qué tanto â la Jufticia le ha negado, / Quanto al Amor concede, / Siendo
 forzofo que rendida quede / Su Jufticia, afrentando fus arrojos / La entereza, Señor, de
 vueftros OJOS. / 6 Efte quadro Señor, que el culto vano / Acuerda del idolatra Romano, /
 A la Deidad de Jano reprefenta, / Que en las dos Caras, que fu sèr oftenta, / Y acomodó
 el eftudio fabiamente, / Fue, fymbolo, ajuftado de un Prudente, / Que azia el tiempo
 paffado / Regiftra las memorias, que ha dexado, / Y con futil imperceptible vuelo / Se
 remonta fu anhelo, / [p. Hr] A la incierta region de lo futuro, / Porque en país tan obfcuro /
 La conjetura vea / Claro el fueffo, que faber defea, / Y de uno, y otro tiempo en las
 lecciones, / Mida el tiempo prefente las acciones. / Mas ya, iluftre Señor, fin competencia,
 / Vos el Symbolo fois de la Prudencia, / Y mucho mas gloriofo, / Que aquel que el Tiber
 fabricó eftudiofo: / Pues èl en tantos ojos, que duplica, / Errores, que no luces multiplica; /
 Quando en un OJO folo / Comtemplá en vos el uno, y otro polo, / Que en cuerdas
 atenciones con que gira, / Hicifteis realidad de la mentira. / Efte, Señor, y Soberano
 Dueño, / Es el corto difeño, / Que de vueftro grandeza, / En una, y otra meditada
 empreffa / Diò á todos reverente / El dilatado amor del Occidente: / Y porque cuerdo fabe,
 / Que vueftro grande gloria folo cabe, / No en la que triunfal Maquina os dedica, / Aunque
 de efectos rica; / Si en el Templo fagrado, / Del corazon, que os ha facrificado, / Que
 tomeis poffeffion de èl folo os ruega, / Y affi dice al hacer de sì la entrega: / Vivid, Principe
 amado, en el Gobierno / Lo que en la Arabia aquel Paxaro eterno, / Que burlador del
 tiempo, y fus engaños, / En hoguera de olor labra fus años, / Y fiendo, Padre, é Hijo de sì
 mifmo, / Suma â todos los figlos el guarifmo, / Para que en tan dichofa amada fuerte, /

63. Ojo político. Arco para la recepción del Marqués de las Amarillas (fragmentos). 1756.

Triunfando de la embidia, y de la muerte, / Nueftro invariable amor cumplido vea, / Que
reinas las edades, que defea.

Concluye el cuaderno con el coloquio que se dio a Ahumada, en voz de tres niños que representaban a la "música", el "entendimiento" y el "amor". Titulado: [p. Hv] "COLOQUIO / CONQUE LOS INFANTES DEL CORO / DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA / dieron la bienvenida al Excmô. Sr. Virrey, / en fu primera entrada â dicha / Santa Iglefia."

64. Pago a Ibarra por la compostura de un bufete y de la jaula de la virreina. México, 24 de enero de 1756.

Pago a José de Ibarra por los jueces hacedores de la catedral por la compostura de un bufete y de la jaula de la virreina.

“Salida de Fabrica en el Año de 1756”¹

“En 24 de Enero de 1756 a Dn. Joseph de Ybarra doscientos cinquenta y siete ps. costo Total de un bufete [sic] pa. el servicio de esta Santa Ygla. compostura de la Jaula de la Sra. Virreina y asista. a estas obras_____ €257 p”

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 68v.

*Sobre la entrada pública del Marqués de las Amarillas en la catedral de México.*¹

[f. 244v]

[-Al margen izquierdo-] Notta. Entrada Publica del Exmo. Sor. Virrey Marques de las Amarillas. La tarde del dia 9 de febrero de 1756 como a las cinco entro dho. Sor. Virrey, en esta Santa Yglesia; la que se Colgo con la Colgadura nueva y se ilumino, encendiendosse sus Candiles, y lampara. Se dispusso el Arco triumphal, el entarimado, y valla, en el mismo modo en los recibimientos de sus Antecessores, los señores Condes de Fuenclara, y de RevillaGigedo [sic] de los que esta tomada razon en las fs. 143 y 144 del Libro 36 de Cavildos, y fs. 130 del Libro 38. Vino su Exa. â Cavallo, acompañado de todos los tribunales. Se apeo fuera de la Puertta de la Cerca del Cimentterio [sic], en donde, de la partte de adentro de la dha. Puertta , estaba la Cruz, y los Ciriales, con el Clero del Choro; con el que, y con los tribunales [sic] mesclados fue entrando su Exa. hasta el reclinatorio, â el que, al mismo tiempo, fue llegando el Iltmo. Sor. Dor. Dn. Manuel Josseph Rubio Salinas Arzbpô. de esta Santa Iglesia, con Alba [f. 245r] Capa Plubial, y Mitra, que salio de la Iglesia / acompañado del Ve. Cavdo. con Capas Plubiales, y se extendio por el entarimado / traiendo la Santa Cruz en la mano, que dio â adorar al Señor Virrey, que se inco en el reclinatorio, y al lebantarsse, le ministraron Ocho Capellanes del Choro, el Palio, que estaba arrimado a la Puertta del Arco triumphal, como siempre, el que mando retirar, no oyo la Loa del Cimiterio.

[...] [Rubricado] Br. Juan Roldan de Arangioz Srio.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 244v-245r.

El cabildo aprueba ajustar en mil pesos, más otros 200 como gala, el pago a Ibarra por el arco del Marqués de las Amarillas.¹

[f. 245v]

En la Ciudad de Mexico en treze dias del mes de febrero de mil setecientos cinquenta y seis años. Estando juntto y congregado en su Sala capitular, como lo ha de uso y costumbre el M. I. Sor. Dean y Cavildo de esta Santa Iglesi Metropolitana Conviene â saber los Señores Moreno Den, Hoyos Arzediano, Ximenez Penitenciario, Roxas, Zorrilla, Villar Canonigos, Castillo, Vallejo, Cervantes, Torres, Elizalde, Cuellar, Torres, y Ulibarri Racioneros Enteros, y de Media racion invocada la Gracia del Espiritu Santo se tubo este Acto en la manera Siguiente

Primeramente salieron al Altar los Ssres. Torres, Barrientos, y Garavito. Luego se leieron los escritos Sigtes.

[...] [f. 246v] [Sobre que al Mrô. / de Pintor Dn. Josseph / de Ibarra, â mas de / los 1€ p en que ajusto / el Arco del recevimto. / del Exmo. Sor. Virrey Mar / ques de las Amarillas, / se le den 200 p por / modo de gala. / Sobre esto veasse el / Cavdo. de 5 de Agostto / de 1755. -Al margen izquierdo-] Despues dio quentta el Sor. Elizalde, como Juez Hazedor, que habia estado con su Señoria el Maestro de Pintor Dn. Joseph de Ibarra, y le habia expressado que el hazer, Pintar, aderezar, quitar y poner el Arco, con el costo del Poema, el escribirlo, el hechar la Loa, y todos los demas gastos, que se habian ofrecido en dho. encargo del Arco, le habian llegado a un mil y cinquenta pesos, que haviendosse ajustado en el todo, con esta Santa Iglesia en un mil pesos que ponía presente todo esto, y el haber quedado en todo mui bien y con la commun aclamacion, y lucimiento, para que no permitiera la Charidad y generosidad de este Ve. Cavdo. el que saliesse perdiendo: que havindosse oido, y tratadosse sobre lo lucido y bien hecho, y pintado que habia estado el Arco, y el que quedaba compuesto para muchos años lo que serviria en ellos de mucho aorro â esta Santa Iglesia, y sobre lo [ingenuo], honrrado, y veridico que era el dho. Maestro Ibarra, y teniendosse presentte los determinado en el Cavildo de cinco de Agosto del año proximo, en que se ajusto dha. Obra, y las utilidades que de ella se siguen se resolvió, por maior numero de votos, el que atendiendo â todo los expressado, se le

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas de cabildo, Libro 42, fs. 245v y 246v.

66. Acuerdo del cabildo para que se le den a Ibarra otros 200 pesos por el Arco del Marqués de las Amarillas. México, 13 de febrero de 1756.

den por los Señores Juezes Hazedores, al dho. maestro Dn. Joseph de Ibarra, por modo de gala, doscientos pesos de efectos de fabrica, y con lo que dha. funcion y Arco tendra de Costo de mil y doscientos ps.

67. Pago a Ibarra por los jueces hacedores de catedral de la gala por el arco de entrada del Marqués de las Amarillas. México, 14 de febrero de 1756.

Pago de la gala de 200 pesos a Ibarra por el arco del marqués de las Amarillas¹

“Salida de Fabrica en el Año de 1756”.

“En 14 de dho. [febrero de 1756] al Maestro Dn. Jph. de Ybarra doscientos ps. por Gratificación de la Pintura de el Arco que se hizo pa. la entrada de el Sr. Virrey_____ €200 p”.

¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica espiritual, Libro 6, f. 69r.

68. Defunción de José de Ibarra. México, 20 de noviembre de 1756.

*Acta de defunción de José de Ibarra.*¹

[Al margen izquierdo]

D[o]n. Joseph / Ybarra

En veinte de noviembre del año del señor de mill setecientos y cinq[uen]ta y seis, fallecio D[o]n Joseph Ybarra, viudo de D[oñ]a Juana Navarajo, recibio los santos sacram[en]tos vivia calle de Manrique, y se enterro en la Ygl[esi]a de S[an]ta Ynes donde estubo su cuerpo con liz[enci]a. de S. S. Yl[us]t[rí]sima. = testó de que se tomo raz[o]n.

Firmado

[doha]. ¿?

¹ AGN, Genealogía, Archivo de la parroquia del sagrario metropolitano, Méx, Defunciones de españoles, proyecto: OAH, caja: 547, rollo: 34, ubicación: ZE.

*Informaciones para el ingreso de la hija de Juan Patricio Morlete Ruiz
en el convento de Capuchinas.¹*

[f. Or] N. 6

Año de 1766

Diligencias hechas para el

ingreso de religiosa de fuera de

Choro de D[oñ]a. Maria Antonia de d[ic]ho

Morlete en el sag[ra]do. combento de S[a]n.

Phelipe y Pobres Capuchinas desta

Cortte

[f. 1r] El Lic[encia]do. D[o]n. Juan Ygnacio Aragonés cura Ynterino de esta S[an]ta. Yglecia Cathedral de Mexico Certifico: que en un libro de los de este Sagrario intitulado. Libro de Baptismos de españoles del Sagrario de esta S[an]ta. Yglecia Cathedral de Mexico, que comienza en primero de Henero de mil setecientos quarenta y un años en adelante, a foxas setenta y siete buelta esta la Primera Partida del thenor siguiente:

Maria Antonia de

Jesus [Al margen izquierdo]

A veinte y nueve de junio del año del Señor de mil setecientos, y quarenta y uno. Con licencia del S. L. D[o]n. Francisco Matheos cura de esta S[an]ta. Yglecia; Yo el B[achille]r. D[o]n. Francisco Xavier Castañeda Baptize una infanta que nacio el dia veinte y sinco de este mes pusele por nombre Maria Antonia de Jesus, hija lex[iti]ma. de lex[iti]mo. matrimonio de Juan Gil, Patricio Morlete, y de Maria Josepha Cariaga. Fue su madrina

D[oña]. Manuela Montero vecina de Mexico= Lic[enciado]. Francisco Matheos = B[achille]r. Francisco Xavier Castañeda.

La qual partida va cierta bien y fielmente sacada, concuerda con la original de d[ic]ho. libro, y foxa, a que me remito, y por que conste donde convenga, de pedimento del apto doy la precente en este Sagrario en treynta de abril de mil, setecienos sesenta y seis años siendo testigos al a veer secar, y concertar los [R. R.] D[o]n. Juan Blanco y D[o]n. Juan de Viena, Presbiteros de este Arzobispado =

Firmado

D[on]. Ju[an]. Ign[acio]. Aragonés".

[f. 2r] El D[octo]r. D[o]n. Juan de Henostrosa cura de esta S[an]ta. Yglecia Cathedral de Mexico Certifico: que en un libro de los de este Sagrario intitulado. Libro de Baptismos de españoles del Sagrario de esta Santa Yglecia Cathedral de Mexico que comienza en primero de Henero de mil setecientos quarenta y un años en adelante, a foxas setenta y siete buelta, esta la Primera Partida de el thenor siguiente:

Maria Antonia de

Jesus [Al margen izquierdo]

En veinte, y nueve de junio, de el año de el Señor de mil setecientos, y quarenta, y uno. Con licencia de el Señor D[octo]r. D[o]n. Francisco Matheos cura de esta Santa Yglecia; Yo el S[eño]r. D[o]n. Francisco Xavier Castañeda Baptize una infanta que nacio el dia veinte y sinco de este mes pussele por nombre Maria Antonia de Jesus, hija lexitima, de lexitimo matrimonio, de Juan Gil, Patricio Morlete, y de Maria Josepha Cariaga. Fue su madrina D[oña]. Manuela Montero vecina de Mexico= D[on]. Francisco Matheos = B[achille]r. Francisco Xavier Castillo.=

La qual partida ba cierta bien y fielmente sacada, concuerda con la original de dicho. libro, y foxa citada a que me remito, y por que conste donde convenga, doy la precente en este Sagrario en dies y siete de febrero de mil setecientos sesenta y quatro años, siendo testigos a la ver secar, y concertar los B. B. D[o]n. Juan Manuel Blanco, y D[o]n. Manuel Rendon Presbiteros de este Arzobispado =

Firmado

D[oct]or. Juan de [Henostroza]".

¹ AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3.

[f. 3r] "En la ciudad de Mexico veinte y tres dias de Agosto de mil setecientos sesenta y quatro años ante el Theniente Capitan de Granaderos Don Antonio Rodriguez de Soria Alcalde Ordinario de primer voto de esta Nobilissima Ciudad se presento esta petición.

Juan Patricio Morlete Ruiz Maestro de Pintor vezino de esta ciud[ad]. paresco ante V. S. en la mejor forma, que haya lugar, y digo que a mi derecho combiene que por ante el precente escrivano publico o otro me reciva Ynfo[r]m[aci]on. de haver sido como fui casado, y velado segun orden de N[uestr]a. S[an]ta. M[adr]e. Igl[esi]a. de primer Matrimonio con D[oñ]a. Maria Josepha Cariaga, y que durante el huvimos, y procreamos antre otras a Maria Antonia de Jesus Morlete que sera de edad de 23 año[s]. a quien hemos tenido en nuestra compa[ía]., y yo hasta la precente yamadole hija, y heya a nos[tros] Padre, y Madre criandola, y alimentandola como a hija= y assi mismo si saven q[ue] la d[ic]ha mi esposa D[oñ]a. Maria Josepha fue hija legitima de D[o]n. Nicolas de Cariaga, y de D[oñ]a. Gertrudis Ossorio ya Difuntos = e yo lo soi de D[o]n. Nicolas Morlete, y de D[oñ]a. Maria Manuela Ruiz tambien ya difuntos todos españoles, y christianos biejos limpios de toda mala raza de Moros, Judios ni de los nuevam[en]te. combertidos a el gremio de N[uestr]a. S[an]ta. I[gl]e[sia]. Catholica, y que ninguno de ambos linajes a sido castigado por el S[an]to. Ofi[ci]o. de la Ynquiz[ic]ion. ni por [f. 3v] otro trib[una]l. y dada d[ic]ha Ynform[aci]on. en la parte q[ue] baste se ha de servir V. S. de mandar se me entriegue (sic) orig[ina]l. para efectos que me combengan por tanto A V. S. suplico se sirva e mandar como yevo pedido en que recevire merced con justicia juro en forma lo necesario.

Firmado

Juan Patricio

Morlete Ruiz".

[f. 3v] Auto [Al margen izquierdo]

Y por su merced vista la huvo por presentada y la mando se le reciva a esta parte la infomacion que ofrece, y los testigos que presentare se examinen al tenor de este escripto por ante el presente escribano publico, u otro a quien se comete, y dada en la parte que vaste se le entregue original para los efectos que le combengan; y assi lo proveyó y firmó.

Firmado

Anto[nio]. Rodrig[ue]z de Soria

Ante mi

Juan Man[uel]. Hidalgo

Nott[ario]. R[ea]l. y Pu[bli]co."

[f. 3v] "1o. T

D[o]n. Miguel

Rudesindo

Contreras Es

pl. de 58 añ[os].

[Sin gen, s] [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico a veinte, y tres de Agosto de mil setecientos sesenta y quatro años Don Juan Patricio Ruiz Morlete para la informacion que tiene ofrecida y le esta mandada recibir, presentó por testigo a Don Miguel Rudesindo Contreras vezino de esta dicha Ciudad, y Maestro de la Nobilissima Arte de la Pintura; y para [f. 4r] que declare le recivi Juramento, que hizo por Dios nuestro Señor, y la señal de la Santa Cruz en toda orma de Derecho bajo de el qual prometió decir verdad, y preguntado sobre los particulares que contiene el pedimento presentado, que le fue leído = Dixo que con ocasión de haver visto criar a Don Juan Patricio que lo presenta, y con quien ha profesado siempre estrecha amistad sabe, y le consta fue casado, y velado de primero matrimonio segun orden de nuestra Santa Madre Yglesia con Doña Maria Josepha Careaga ya difunta, y que de dicho matrimonio huvieron y procrearon por su hija lexitima antre otras a Doña Maria Antonia de Jesus Morlete oy de edad como de veinte, y tres años, a quien, con las demas de sus hermanas tuvieron en su casa y compañía, y actual la tiene dicho su Padre criandola, educandola, y alimentandola, nombrandole de hija y ella a los susodichos de Padre, y Madre, y siempre vio el testigo que estos vivieron juntos haziendo vida maridable como tales Casados, y que tambien lo fueron lexitimamente Don Nicolas de Careaga, y Doña Gertrudis Ossorio Padres lexitimos de Doña Maria Josepha Careaga a quienes tambien conoció el que declara, y aunque no conoció a Don Nicolas Morlete sino solo a Doña Maria Manuela Ruiz; de quienes Don Juan Patricio Morlete Ruiz, fue hijo lexitimo, sabe fueron tambien casados; y assi estos, como los demas que van nominados han sido y son Españoles, de limpia Sangre, Christianos viejos limpios de toda mala rasa de Moros Judios, mulatos, Chinos, y no de los nueva [f. 4v] mente combertidos al gremio

de nuestra Santa fee Catholica; y que nunca ha sabido entendio ni oydo decir el que declara que estos, ni alguno de sus Ascendientes ayan sido Castigados ni penitenciados por el Tribunal de la Santa Ynquisision ni otro alguno, porque a todos los que ha conocido el testigo les ha visto portarse con toda onrradez y Christiandad sin dar nota de sus Personas, todo lo qual es Publico y notorio publica voz y fama y la verdad so cargo de su juramento es que se afirmo y ratificó, Declaró ser de edad de cinquena y ocho años, que las generales de la ley no le tocan y lo firmó, de que doy fee =

Firmado

Miguel Rudesindo Contreras

Ante mi

Juan Man[uel]. Hidalgo

Nott[ario]. R[ea]l. y Pu[bli]co."

[f. 4v] "2o. To.

D[o]n. Mig[u]e[l]. Fran[cis]co.

Alvarez [ve]

[Viudo, maa.]

de 50 añ[o]s.

[Sin gen. s] [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico el propio dia veinte y tres de Agosto de mil setecientos sesenta y quatro años Don Juan Patricio Morlete [f. 5r] Ruiz, en prosecucion de esta informacion presentó a el Maestro Don Miguel Francisco Alvarez de Vivero que lo es de la Nobilissima Arte de la Pintura, de el qual para que declare yo el Escribano recivi Juramento que hizo por Dios nuestro Señor, y la señal de la Santa Cruz segun Derecho prometió decir verdad y preguntado al thenor de dicho pedimento que le fue leído = Dixo que conoce a Don Juan Patricio que lo presenta desde que fue aprendis en la Casa de Don Joseph de Ybarra Maestro de dicha Nobilissima Arte (que ha muchos años) por lo que sabe fue casado y velado segun orden de nuestra Santa Madre Yglesia con Doña Maria Josepha Careaga a quienes vio hazer vida maridable viviendo siempre en una Casa, y Compañia, de dicho matrimonio entre otras hijas lexitimas huvieron a Doña Maria Antonia de Jesus Morlete que oy sera de edad de veinte y tres años a quien siempre tuvieron, como oy la tienen dicho Don Juan su Padre en su misma Casa y compañia dandole el nombramiento de

hija, y esta a ellos de Padre y Madre, y como tal la han criado, educado y alimentado. Y assi mismo sabe, y le consta que el que los presenta fue hijo legitimo de Don Nicolas Morlete, de Doña Maria Manuela Ruiz; y Doña Maria Josepha Careaga lo fue tambien de legitimo Ma [f. 5v] trimonio de Don Nicolas de Careaga, y Doña Gertrudis Ossorio marido, y muger legitimos, a todos los quales conocio el Declarante, y sabe que son, y han sido Españoles Christianos viejos limpios de toda mala rasa de Moros Judios, mulatos, Chinos, ni de los nuevamente combertidos al gremio de nuestra Santa fee Catholica, y antes si Personas limpias de conocida virtud y Christianas Operaciones, sin haver incurrido nunca en nota de infamia, ni Castigados, o penitenciados por el Santo Oficio de la Ynquisition, ni otro tribunal eclesiastico, o Secular, sino que siempre han sido avidos conocidos y comunmente reputados por Personas virtuosas de buena y arreglada vida y constumbres (sic) y Christianos procederes todo lo qual es publico y notorio, publica voz y fama, y comun opinion y la verdad so cargo de su Juramento en que se afirmó y ratificó. Declaró ser de mas de cinquenta años de edad que las generales de la ley no le tocan, y lo firmó de lo que doy fee=

Firmado

Miguel Fransico Albares
de Vivero".

[f. 5v] "3o. To.

D[o]n. Man. Ossorio

Esp[año]l. de 70 añ[os].

[Sin gen.] [Al margen izquierdo]

En la Ciudad de Mexico dicho dia veinte y tres de Agosto de mil setecientos sesenta, y quatro Don Juan Patricio Morlete Ruiz para dicha informacion presentó [f. 6r] por testigo a Don Manuel Ossorio Maestro de la Nobilissima Arte de Pintura de esta misma vezindad a quien yo el Escribano recivi Juramento que hizo por Dios nuestro Señor y la señal de la Santa Cruz en forme de Derecho mediante el qual prometió decir verdad y leidole el escrito presentado, preguntado al thenor de los particulares que contiene = Dixo que conoce al que lo presenta desde niño Aprendis y sabe, y la consta que fue casado y velado a ley y bendicion de nuestra Santa Madre Yglesia con Doña Maria Josepha Careaga, hija legitima de Don Nicolas Careaga, y Doña Gertrudis Ossorio Marido y muger

lexitimos a quienes conocio el testigo; y sabe y vio que durante el matrimonio de Don Juan Patricio, y Doña Josepha Careaga huvieron, y procrearon entre otras por su hija lexitima a Doña Maria Antonia de Jesus Morlete, oy de edad de veinte y tres años criandola educandola, y alimentandola en su Casa y compañia en que siempre hizieron vida maridable dandole el nombramiento de hija, y esta a los susodichos de Padre, y Madre, y tambien conocio el testigo a Don Nicolas Morlete, y a Doña Maria Manuela Ruiz Marido y muger lexitimos, padres de el que lo presenta, y sabe que todos han sido y son Españoles Christianos viejos limpios de toda mala rasa de Moros Judios Mulatos Chinos, ni de los nuevamente combertidos a nuestra Santa fee Catholica, y que ninguno de los susodichos ha sido castigado, ni penitenciados por el Santo Tribunal de la fee ni otro alguno, y nunca ha sa [f. 6v] bido, entendido ni oydo decir que alguno de sus antepassados lo fuessen, ni huviessen incurrido en Delicto de infamia, y a todos los que ha concido les ha visto siempre portar con mucha onrra buenas operacones, y conocida virtud, y que todo lo que va espressado es publico, y notorio publica voz, y fama, y la verdad so cargo de su Juramento en que se afirmó y ratificó. Declaró ser de edad de setenta años que las generales de la ley no le tocan y lo firmó de lo que doy fee=

Firmado

Manuel Ossorio

Ante mi

Juan Man[uel]. Hidalgo

Nott[ario]. R[ea]l. y Pu[bli]co."

[f. 7r] "Mexico y maio 7 de 1766 -

Procedase por ante el presente notario oficial maior R[ea]l. y pu[blic]o. a recibir a la contenida ynformacion de su lexitimidad, y limpieza, vida, y costumbres, y fecha, estamos prompts a tomarles su declaracion, puesta en toda su livertad, y a vestirle el havito de Religiosa de fuera de Choro, del sagrado convento de San Phelipe, y Pobres capuchinas desta Cortte, en el dia que se assignare, en atencion a hallarse admitida, por toda su comunidad, como consta de la consulta que se halla en las dilig[encia]s. practicadas para su ingreso en d[ic]ho convento de D[oña]a. Maria J[ose]pha Caval asi lo acordo y mando des[i]r. D[octo]r. D[on]. Cayetano de Torres vicario vicitador de dicho combentto; y la firmo --

Firmado

Torres

Ante mi

D[o]n. Juan Roldan

de [*rangtuz]

Not[ario]. Of[icia]l. m[ayo]r. del reino

[f. 7r] "D[o]ña. Maria Antonia de Jesus Morlete española Donzella originaria y vezina de esta cortte hija lexitima de Don Juan Gil Patricio Morlete y de D[o]ña. Maria Josepha Careaga con todo rendimiento paresco ante V. S. y digo que haviendome propuesto, y recibido a votos la mui Reverenda madre Abadeza y demas religiosas del sag[ra]do. combento de San Phelipe de Jesus y pobres capuchinas de esta cortte de la filiacion de N. S. pa. religiosa de choro y velo negro de el, y para que tenga efecto mi ingreso se ha de servir V. S. mandar se proceda a las diligencias necesarias para lo que exivo devidam[en]te. mi fee de Baptismo por tanto.

A V. S. sup[li]co. se sirve de admitirme y mandarlo asi que en ello recibire merced.

Firmado

Maria Antonia Morlete".

[f. 7v] "En la ciudad de Mex[i]co. a nuebe de maio de mil settecientos sesentta y seis ante mi el notario oficial maior se presento - por testigo por D[o]ña. Maria Antonia Morlete para la informacion que le esta mandada recibir a D[o]n. Mig[ue]l. Fran[cis]co. Alvares vesino de esta corte a quien doy fee conosco y le recivi juramentto que hizo por Dios nuestro Señor y la Santa Cruz en forma y segun derecho so cuio cargo ofrecio desir verdad y preguntado = Dixo que con el motivo de haver conosido tratado y communicado ha muchos años a Juan Gil Patricio Morlete y a D[o]ña. Josepha Careaga save y le consta que entre otros tubieron por su hija lex[it]ima. a la Referida D[o]ña. Maria Antonia por quien es presentado, como tambien el que todos y sus ascedentes son españoles christianos viejos limpios de toda mala rasa y no castigados ni penitenciados p[o]r. ningun tribunal Y la citada niña honesta de buena vida y sin impedim[en]to. P[a]ra. el estado Relig[ios]o. que pretende q[ue]. todo lo referido es la verdad para el Juram[en]to. f[ch]o. en

q[ue] se afirmo y rati[fi]co. expreso no tocarle las grales. ser maior de sinq[ue]ta. años y lo firmo doy fee.

Firmado

Miguel Fransisco AlBares

[belliBero]

Ante mi

D[o]n. Juan Roldan de [branguiz]

Notario off[icia]l. m[ayo]r. de Gov[er]no."

[f. 7v] "En d[ic]ho dia para dicha ynformacion se presento por testigo a D[o]n. Antonio Sanchez vezino de esta ciudad m[aes]tro. de Pintor a quien doy fee conosco y le recivi juram[en]to. que hizo por Dios nuestro Señor y la Santa Cruz en forma y segun derecho de cuio car [f. 8r] go ofrecio desir verdad, y preguntado en la forma que el antecedente examinado Dixo que conose desde su infancia a D[o]ña. Maria Antonia Morlete por quien es presenttado por cuio motivo y el de haverla manejado con estrechez y familiaridad save y le consta es hija lexitima de D[o]n. Juan Gil Patrisio Morlete y de D[o]ña. Maria Josepha Careaga a quienes con la misma estreches ha tratado y comunicado por lo que save y le consta son españoles christianos viejos limpios de toda mala rasa de moros judios, ni otras castas, no castigados ni penitenciados por ningun Tribunal; y la cittada D[o]ña. Maria Antonia honesta virtuosa de buena vida y costumbres mui inclinada al estado Relig[ios]o. que pretende para el que no tiene impedim[en]to. alguno: Y que esto es la verdad so cargo de su juramto. f[ic]ho. en que se afirmo y ratifico expreso no tocarle las grales. de la ley y lo firmo doy fee.

Firmado

Ant[onio]. Sanchez

Ante mi

D[o]n. Juan Roldan de [branguiz]

Notario off[icia]l. m[ayo]r. de Gov[er]no."

[f. 8r] "En la ciudad de Mexico a quinse dias del mes de maio de mil settecientos sesentta y seis años estando en la casa de la morada del señor doctor Don Cayettano Antonio de Torres maestro escuela Dignidad de esta Yg[lesi]a. Metrop[olita]na. vicario vicittador del

Sagrado convento de S[a]n. Phelipe de Jesus y Pobres Capuchi[n]as desta cortte por el [f. 8v] mui Yl[us]tre. Ve. Señor Dean y Cavildo sede vacante de dicha Santa Yg[lesi]a. parecio D[oñ]a. Maria Antonia de Jh[esu]s. Morlete de quien yo el presente notario oficial may[o]r. de gov[er]no. recivi juramento que hizo por Dios nuestro Señor y la Santa Cruz en forma, y segun derecho de cuio cargo ofrecio desir verdad, y le fueron fe[ch]as. las preguntas siguientes---

Preguntada como se llama, de donde es originaria y vesina su estado hedad calidad, y cuia hija es? Dixo llamarse como va expresado D[oñ]a. Maria Antonia de Jesus Morlete, ser española, Donzella originaria vezina desta corte hija lexitima de lex[it]imo. matrimonio de D[o]n. Juan Gil Patricio Morlete y de D[oñ]a. Maria J[ose]pha. de Careaga y de edad de mas de veinte y quatro años como consta de su fee de Bap[tis]mo. presentada y resp[on]de. ---

Preguntada si para esta Declaracion quiere ser puesta en mas [Cvierttad]? Dixo que no necesita de ser puesta en mas [Cvierttad] porque donde esta goza la [r]estante pda. manifestar su animo, y voluntad y respe[cto].

Preguntada si tiene noticia de las cargas, y obligaciones de la Relig[i]o[n]. y la diferencia que ha destas a las del siglo? Dixo que tiene noticia de d[ic]has cargas y obligaciones y la diferencia que hai de unas a otras y responde.

Preguntada si con d[ic]has. cargas y obligaciones quiere entrar a ser novicia en d[ic]ho convento, y recibir el hauto de Religa. de fuera de choro en el? Dixo que con dichas cargas y obligaciones no obstante ellas y aunque fueran mayores quiere tomar dicho havito y entrar novicia en d[ic]ho Sag[ra]do. convento y responde.

Preguntada si para lo referido o parte alguna de ello, es o ha sido, compulza, apremiada o atemorizada de miedo o respecto de alguna persona o si lo haze de su libre [f. 9r] voluntad? Dixo que no ha tenido por persona alguna, compulcion ni apremio, ni le muebe miedo, ni respectto alguno, sino que lo haze de su libre y expontanea Voluntad para procurar por este medio la salvacion de su Alma libre y apartada de los lasos del siglo---

Preguntada si tiene alguna enfermedad contajiosa o cierta, o manifiesta, o si se halla con algun otro impedim[en]to. canonico que le prohiva su vocacion y hazer el referido su ingreso en dicho Sag[ra]do. convento? Dixo que no ha hecho voto alguno, ni tiene alguna enfermedad ni otro impedimento que le embarase su vocacion, y recepcion del Sagrado Havito que pretende---

Con lo qual no se le hizieron mas preg[un]tas. y en este estado fueron llamados los testigos para su ratificacion y estando presenttes los que se expresaron le fue leida esta su Declaracion a la citada D[oñ]a. Maria Antonia de Jesus Morlete quien haviendola oydo y enttendido Dixo que en ella se afirmava y ratificava por ser todo la verdad p[a]ra su Juramto. f[ch]o. y la firmó con su señoria siendolo, los Bachilleres Don Joseph Carballido y Don Manuel Fran[cis]co Presbyteros---

Firmado

Cayetano Antonio de Torres

Maria Antonia Morlete

Ante mi

D[o]n. Juan Roldan de [Aranguiz]

Notario off[icia]l. m[ayo]r. de Gov[er]no."

[f. 10r] "Ex[elentísi]mo. e Ylu[strísi]mo. Sor.

Pide se sirva V. E. y man
dar se de el testimonio q[ue]e. refiere
para los efectos q[ue]e. le combengan.

Desele

[Ta]cubaya 22 de mayo de 1795.

Dese a la suplicante

testimonio que cita.

[L]o decreto y rubrico

[V.] Exa. el Arzobispo mi

[*]or.

Ante mi

D[ct]or. Manuel

de [Zubicoeta]

[Rosrio.] [Al margen izquierdo.

69. Informaciones para el ingreso de la hija de Juan Patricio Morlete en el convento de Capuchinas. México, 1766.

D[oñ]a. Josefa, Basquez, Muger legitima de D[o]n. Jose Morlete; desta vezindad; Ante V. Exa. Y en la mejor forma Digo, que por el año de setecientos sesenta y seis a los veinte d el mes de Mayo; Tomó el Avito de Religiosa, en el Conv[en]to. de S[a]n. Felipe de Jesus, de Capuchinas desta Corte la Madre Sor Jacinta; y por q[u]e. asi ingreso en d[ic]ho. Sagrado Conv[en]to. dio la corespond[ien]te. Ynformacion; se ha de servir la Superioridad de V. E. y mandar se me de testimonio a la letra de ella en forma para los efectos q[u]e. a mi d[e]r[ech]o. combenga.= Por tanto.

A V. Exa. Yltma. Sup[li]co. assi lo mande q[u]e. es justicia Juro [VXa].-

Firmado

Maria Josepha Vasquez".

70. Informe sobre las pinturas de "mérito artístico" en el convento grande de San Francisco de México, 1856.

Informe presentado al Ministerio de Fomento sobre las pinturas de "mérito artístico" que existían en el convento grande de San Francisco de México al momento de la exclaustación, 1856.¹

68. Borrador de Decreto, México, 4 de octubre de 1856.

El ministro de Fomento dispone se solicite a Pelegrín Clavé, Jesús Corral y Eugenio Landesio informen si hay cuadros de mérito artístico entre los existentes en el convento de San Francisco. Ordena que se de parte de la disposición a José María Flores Verdad, comisionado del gobierno para la desocupación del convento.

69. Borrador de Nombramiento, México, 4 de octubre de 1856.

El ministro de Fomento Manuel Siliceo comisiona a Pelegrín Clavé, Jesús Corral y Eugenio Landesio para inspeccionar las pinturas del convento de San Francisco.

70. Informe, México, 23 de octubre de 1856.

Pelegrín Clavé, Jesús Corral y Eugenio Landesio presentan al ministro de Fomento su informe sobre las pinturas que existían en el exconvento de San Francisco. Refieren que junto con el comisionado del gobierno para la exclaustación pasaron al convento y acerca de lo que vieron hicieron el siguiente "juicio artístico", que se transcribe con su ortografía original:

"En el claustro de los corredores inferiores ecsiste una colección de cuadros que representan la vida del Sto. fundador, algunos de ellos pintados por Baltasar de Echaves de regular mérito".

"En la parte superior del mismo claustro hay otra colección de Via-Crucis; son pinturas de poco o ningún valor, ejecutadas por Villalpando; debe esceptuarse seis cuadros de esta colección, cinco pintados por Juan Rodriguez Xuarez y uno por Ybarra que son de merito no común".

"En la escalera contigua al claustro mencionado, hay un cuadro grande dividido en tres repartos que representan milagros de San Salvador de Horta: es pintura de mérito y bastante interesante para figurar en una colección de autores mejicanos".

"Entre los cuadros reunidos en una celda ecsiste un S. Francisco cuando el angel le presenta el vaso de cristal pintado por José Xuarez, tiene mérito y se puede hacer la recomendación del anterior".

"También es recomendable otro cuadro que representa a la Ssma. Virgen en gloria, de estilo de Xuarez".

"Hay ademas algunas colecciones de cuadros que pueden ofrecer algun interés bajo del punto de vista piadoso pero que por su escaso merito artistico omitimos detallar a V.E." Se concluye diciendo que este fue el juicio "unánimemente" sustentado por los tres artistas.

71. Borrador de oficio de agradecimiento, México, 29 de octubre de 1856.

El ministro de Fomento Manuel Siliceo agradece a Jesús Corral haber llevado a cabo junto con Eugenio Landesio y Pelegrín Clavé la comisión que se les encargó.

¹ AHCM, *Apertura de calles*, exp. 23, docs. 68-71. El número al inicio de cada entrada corresponde a la localización topográfica del documento dentro del expediente.

*El pintor novohispano José de Ibarra:
imágenes retóricas y discursos pintados*

Tomo IV

Catálogo de la obra de José de Ibarra

VI. Catálogo de la obra del pintor José de Ibarra

El presente catálogo, realizado en paralelo a lo largo de los cinco años de investigación de la tesis, ha resultado una labor acuciosa, a veces sorprendentemente gratificante, mientras que otras triste, pues varias de las obras de José de Ibarra se encuentran en un estado lamentable de conservación, o se han perdido.

El trabajo de registrar (en fotografía y por escrito), nombrar, observar, analizar, sistematizar, y en algunos casos interpretar, es una labor acuciante, compleja, obsesiva y a veces absorbente. Pero todo ello cobra especial sentido cuando cada obra contribuye a obtener una interpretación mayor, ligada a las otras herramientas de la historia del arte: de la teoría disciplinar, y las históricas, en las que se entretajan todos los indicios, para crear una imagen más compleja y vívida del pasado. Las obras, cual ventanas, son parte fundamental para iluminar el edificio de la indagación histórica.

El catálogo del pintor José de Ibarra que he reunido, aunque por supuesto con faltantes, contribuye sin duda al conocimiento del artífice, sus estilos plásticos, las búsquedas artísticas que plasmó en su obra, la preferencia de sus clientes por determinados temas y las soluciones compositivas con las que los resolvió el pintor. Así mismo permite al estudioso a reflexionar sobre la utilización de ciertos modelos grabados, y, sobre todo a la apreciación de la calidad del artífice.

El tiempo limitado y las circunstancias particulares en las que he desarrollado este gratificante trabajo de reunir la obra de Ibarra, hicieron que tomara la decisión de presentar aquí todas las piezas del pintor que tuve a mi alcance, e incluso atribuir otras a su pincel, pero no estudiarlas a cabalidad de manera particular. De otra manera, hubiera podido presentar sólo una parte del total de piezas firmadas, documentadas y atribuidas (197 en total) estudiando una selección de manera más profunda. El tipo de interpretación que ensayo acerca de la obra del pintor, me ha inclinado a la primera opción, así como el tratar de contribuir a la conservación de la pintura del autor. Por ello, he decidido dar a conocer toda la obra registrada, pero presentar sólo un modelo de cómo podría comentarse dicho catálogo, haciendo una reflexión más profunda, y comparativa entre las piezas. Esta labor, será sin duda parte de mis actividades futuras.

Adelante presentaré, por tanto, dos ejemplos modelo de cómo estudiar el catálogo del artífice: uno dedicado a las representaciones de la Virgen María, y otro a las obras, que, teniendo también a la Virgen como motivo, se desarrollaron en serie, pues creo que

el pintor no se valió de los mismo recursos cuando realizó un pieza para ser observada de manera individual, y cuando el mensaje se disponía en una secuencia.

Respecto al modelo de ficha que usé para el registro de las obras, quisiera aclarar que, aunque rara vez logré conjuntar toda la información acerca de una pieza, fue una guía fundamental para el trabajo. Dicho modelo fue inspirado, como dije en la introducción, en varios modos de registro en catálogos y museos. En un intento por respetar al máximo la naturaleza de las piezas a estudiar, tomé en cuenta sus características generales y particulares, en busca también de poder extraer de ellas la mayor información posible. Los rubros que guiaron la indagación fueron los siguientes:

- a) *Título en uso actual*
- b) Serie de origen
- c) Técnica
- d) Medidas en centímetros alto-ancho (de ser posible sin marco)
- e) Firma:
- f) Fecha
- g) Otros títulos
- h) Colección y número de inventario (si lo tiene)
- i) Procedencia
- j) Inscripciones
- k) Bibliografía

Para la versión impresa, sin embargo, eliminé las letras de identificación de cada rubro, pues me pareció más fácil leer la información sobre las piezas sin ellas. Será también labor futura, la de completar aquellos espacios, más de los que quisiera, que han quedado vacíos.

El orden del conjunto de las obras cambió muchas veces a lo largo de la investigación, en busca de facilitar, o bien explicitar, la reflexión de mi propio trabajo interpretativo de la personalidad artística de José de Ibarra. Estoy consciente de que las pinturas podrían reunirse en otros grupos, así como de que una misma pieza, podría caber en varios de ellos, pero he buscado interrelacionar el uso de la obra en su origen, su naturaleza plástica, su afinidad temática y su posible pertenencia a un desarrollo temporal y estilístico del autor.

Por tanto, las obras de José de Ibarra se presentarán en el siguiente orden:

VI.1. Obras de devoción, retratos divinos y de santidad

VI.1.1. María: una y muchas madres de Dios

VI.1.2. Cristo.

VI.1.3. Santos para cada día

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.1. Series de las vidas de María y Jesús

VI.2.2. El retablo de San Bartolomé Oztolotepec

VI.2.3. El *Vía Crucis* de Santa María la Redonda

VI.2.4. La pintura para la catedral poblana

VI.2.5. La serie de las mujeres del evangelio

VI.2.6. Martirios de san Josafat y san Juan Nepomuceno

VI.2.7. El retablo de San José de la Catedral metropolitana

VI.2.8. Escenas de la vida de santo Domingo

VI.2.7. El martirio de los apóstoles

VI.3. Retratos mundanos, o para recordar a los vivos

VI.3. 1. Retratos corporativos

VI.3.2. Retratos devocionales

VI.3.3. Posibles retratos familiares

VI.4. Pintura profana

Espero, con la presentación de este catálogo, contribuir a la comprensión, pero sobre todo a la valoración de la pintura y la figura de José de Ibarra, por tanto tiempo desdibujada.

VI.1. Obras de devoción, retratos divinos y de santidad

VI.1.1. María: una y muchas madres de Dios

José de Ibarra creó un alto porcentaje de pinturas de carácter devocional, que debieron tenerse por “ventanas” o “presencias”, en tanto que recordaban a los fieles aquél o aquellos a quienes agradecían, pedían o veneraban en su vida diaria, por lo que sirvieron para satisfacer necesidades espirituales, individuales y colectivas. En obras destinadas a fines devotos, los pintores debían trabajar siguiendo los lineamientos de la tradición, de sus patronos y sus conocimientos iconográficos y expresivos. En ellas, el pintor contaba con un espacio limitado para representar los mensajes adecuados de la historia sagrada, que podían ser más o menos elocuentes, según sus conocimientos hagiográficos y eruditos, así como de su pericia práctica con que les daba forma.

José de Ibarra supo responder ante tales retos de manera adecuada y propositiva, generando obras de este género muy expresivas y claras para la devoción. A diferencia de aquellas que formaron series, el pintor repitió más comúnmente composiciones y detalles, sin por ello ser totalmente falto de originalidad. En ocasiones repitió soluciones formales que eran indispensables por tratarse de imágenes que, por su naturaleza sagrada de *Vera effigie*, debían guardar una forma precisa, sin cambios, como la Virgen del Refugio; mientras que en otras por que la solución iconográfica fue efectiva y gustó. Aún así, también en la mayoría de ellas Ibarra buscó dar variedad a sus composiciones, incluso cuando pintó varias veces una misma advocación, como la Virgen de los Dolores.

Como es lógico, algunas vírgenes, y santos fueron más populares que otros, por lo que Ibarra dedicó varias piezas a algunos temas, mientras que de otros se conserva solamente algún ejemplo. Aunque no hablaré de manera detenida de cada obra, destacaré los temas o piezas que por causas iconográficas o plásticas requieran especial atención, y que no traté en extenso en el cuerpo del trabajo.

En la teoría del arte católico posterior a la Reforma Protestante, se consideró que los pintores debían servir a la fe con sus creaciones, tomando el postulado de la enseñanza religiosa como uno de sus principales objetivos. Para ello, el pintor erudito se preparaba en la figuración de los personajes divinos y los santos, siguiendo modelos de representación que los avalara como sus “retratos”. Mientras mejores fueran estos “retratos”, más efectivas serían las pinturas en cuanto a cumplir la funcionalidad didáctica

de la pintura religiosa y, por lo tanto, serían más apreciadas (así como sus autores mejor considerados como útiles a ese fin). Casi sobra decir que los principales tratadistas hispanos hablaron de este tema infinidad de veces, mismos que llegaron a la Nueva España y sirvieron de referencia en este sentido a los artistas. Así, también aquí, el artista erudito era un pintor versado y probado en la representación del arte religioso. Y de todos los temas posibles en este abanico, el privilegiado por mucho fue el de la madre de Jesús.

V.1.1. María: una y muchas madres de Dios

Acerca de la iconografía de María se ha escrito mucho y desde puntos de vista muy diversos. La obra de Ibarra dedicada a la representación mariana podría dividirse en tres grandes grupos, que a su vez tendrían otras subdivisiones: aquellas con un trasfondo inmaculista que abarcan varias advocaciones pero que se relacionan en origen a uno de los más importantes cultos de la monarquía española; aquellas piezas que tienen una temática ligada a la vida de la Virgen, pero que se volvieron devociones particulares con un modelo de culto especial, como la Dolorosa; y las advocaciones que se dieron en santuarios de origen geográfico específico, de cuyas imágenes se sacaban copias para circular en distintos lugares de la cristiandad.

Ibarra pintó varias veces a la Virgen Inmaculada, algunas sola, otras acompañada, y algunas aludiendo a otras cuestiones teológicas, o incluyendo características devocionales particulares. Como se sabe, pese a su fuerza, la creencia en la Concepción Inmaculada de María no alcanzó categoría dogmática durante la edad moderna; como resultado de ello, las representaciones de la Purísima tenían o se caracterizaban por una diversidad que reflejaba la intensidad del debate teológico acerca de este punto.¹ A lo anterior se sumaron, en el siglo XVII, las implicaciones políticas, cuando la monarquía hispánica, sostén principal del catolicismo, se colocó bajo el patrocinio inmaculista e hizo de esa creencia el tema de constantes solicitudes de confirmación del misterio a la Santa Sede. En los dominios españoles como los de las Indias, el inmaculismo llegó prácticamente en las alforjas de los evangelizadores franciscanos, como lo prueban diversos ejemplos de representaciones alusivas al misterio, como las distintas versiones de la *Tota Pulchra* del siglo XVI tanto en tabla, como en los muros de los conventos

¹ Acerca de la Virgen Inmaculada, ver el importante trabajo de Suzanne Stratton. *La inmaculada concepción en el arte español*, traducción de José L. Checa Cremades, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

mendicantes. Casi siempre estas representaciones tempranas se asocian a la orden franciscana, gran propugnadora del immaculismo en Europa desde la baja Edad Media. Con el tiempo, sin embargo, el ambiente de la Reforma Católica favoreció la devoción, sobre todo cuando ésta halló un poderoso aliado en los teólogos jesuitas. A esto podría añadirse el que en la constitución del orden social corporativo novohispano, el immaculismo hizo las veces de un elemento de cohesión, a través de la multiplicación de cofradías y congregaciones dedicadas a su culto e incluso como elemento oficial de la identidad de ciertas instituciones como fue el caso de la Real Universidad de México. Por lo anterior, la gran diversidad de representaciones del tema en el medio novohispano, respondió tanto a estos condicionamientos generales, como a los diferentes cauces dictados por las preocupaciones teológicas, las necesidades catequéticas y las preferencias devocionales personales (y de los artistas) en torno a un misterio sobre el cual no había en realidad una doctrina “oficial” de la Iglesia, y por ende tampoco lineamientos compulsivos para su figuración.²

Una de las representaciones de Ibarra que merece especial atención, es la *Purísima Concepción con la Trinidad* del Museo del Colegio de las Vizcaínas [Cat. 1], en que María aparece orante, sobre la luna, coronada con las estrellas y subiendo al cielo en donde la Trinidad la espera. La pieza debió ser una obra de transición entre su primera etapa y la segunda, si se toma en cuenta que, aunque no está fechada, en la firma el apellido del artista empieza con “Y” como lo hizo hasta más o menos 1731, pero sus personajes muestran una expresividad basada, aunque tímidamente, en la teoría de las pasiones de Charles Le Brun. Quizá fuera una de las primeras obras en las que el pintor de Guadalajara aplicó el conocimiento de dichas expresiones, pero puede distinguirse claramente la influencia de la estampa titulada por el francés, como *amor simple* en el rostro de María. Cristo, por su parte, se relaciona con la tranquilidad, mientras que Dios Padre, con un gesto un tanto más adusto por la forma en que frunce el ceño, con una de las variantes de la estima (bosquejo).

De manera simbólica la representación de la Trinidad alude, como ha dicho Lenice Rivera, “...a su calidad de Hija del Eterno Padre, creada por Él *ab eterno*; Madre del Hijo,

² Véanse también: Jaime Cuadriello. *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004; Jaime Cuadriello. (ed.). *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

cuyo papel es fundamental en el plan del redención del género humano; y Esposa del Espíritu Santo, quien encarnó en ella al Verbo”.³ La obra se relaciona formalmente con algunas composiciones de la Coronación de María, pero en este caso la madre de Cristo no está sentada, sino parada en la luna, y porta ya el *stellarium*.

La escala en que está representada la Virgen es menor a la de Cristo y Dios Padre, por que es concepto y no persona, pero provocando una especie de discordancia espacial entre los personajes que no logra resolverse y lograr la unidad ente los personajes. Muchos querubines de distintos tamaños, y unos más transparentes que otros, los últimos solamente abocetados, llenan el espacio entre María y los otros, logrando, ahí sí, una sensación de envolvimiento de las figuras en la parte superior. En la inferior aparecen menos seres angélicos, pero alrededor de la luna algunos de ellos portan palmas y lirios de pureza. En el cuerpo celeste, cerca de la firma, hay una guirnalda de flores, creadas con toques directos, de manera similar a como Ibarra pintó en lo subsecuente.⁴

Otra pieza dedicada también a la Inmaculada, pero muy distinta y seguramente más tardía, es la que se conserva hoy en la pequeña pinacoteca del templo de San Diego, en Guanajuato. [Cat. 2] La sencillez es su principal característica, pues sólo se representa la Virgen sobre la luna, con el Niño matando al dragón. Incluso las nubes han desaparecido para dar cabida sólo a unos colores que indican que el sol está a sus espaldas. La Virgen está coronada, y aparentemente el Niño también lo estuvo, si se atiende al contorno que tiene sobre su cabeza de donde sale las ráfagas de poder, aunque el efecto podría tratarse de la consecuencia de ciertos repintes a la obra.⁵ [Fig. 1] La postura de la Virgen se parece mucho a la de otras figuras de Ibarra, tanto marianas como josefinas, como la Inmaculada con canónigos de la Catedral de Puebla, o el San José con retratos del corregidor de Zacatecas y su esposa, en Guadalupe, Zacatecas. [Figuras 2, 3, 4] En la pieza de San Diego, la mano izquierda del Niño, que no toma la

³ *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, p. 264.

⁴ Ibarra firmó varias obras de manera similar a ésta, muy cerca de estos adornos florales que ponen a la luna.

⁵ Existen algunas copias del siglo XIX de esta imagen en otras colecciones de Guanajuato. Aparentemente el Niño ya no tenía la corona, por lo que podría pensarse que fue borrada en algún momento ¿o que nunca la tuvo?. Una inscripción, que indicaba el nombre del patrocinador de la obra, también está casi borrado, por lo que parece que la pieza sufrió daños o una mala restauración.

lanza, parece un tanto fuera de lugar, pues no la usa para sostenerse ni hace nada, como sí ocurre en la obra del mismo tema de la Catedral de Puebla, lo que podría indicar nuevamente un repinte o una restauración inadecuada.

La pintura del templo de San Diego debió relacionarse con la devoción franciscana a esta Virgen, y aparentemente tuvo un culto importante, pues en la ciudad hay varias copias de la pintura de Ibarra realizadas en fechas posteriores. La delicadeza de la mirada de María, así como su colorido simple y evocativo, con la claridad de que el Niño ayuda a vencer al dragón, quizá hicieron de esta obra un modelo de sencillez digno de ser admirado. Ibarra, con muy pocos elementos, logró transmitir el mensaje de pureza y luminosidad de la Inmaculada, lo cual supone un progreso iconográfico.

El lienzo más importante de Ibarra ligado a la Virgen Inmaculada, a juzgar por su tamaño y complejidad, está, irónicamente, incompleto al día de hoy. De hecho, hay quien ha dudado que se trate de un cuadro immaculista, pero en mi opinión y la de otros, son demasiadas las pistas que apuntan hacia esa temática.⁶ [Cat. 4] En esta obra, *Alegoría de la defensa de la Inmaculada Concepción*, hoy en el Museo Regional de Querétaro, todos los personajes voltean a ver hacia el cielo, en donde debió estar la Virgen María.⁷ Todos ellos de alguna manera participaron en su defensa y en la propagación del culto, o por lo menos pasaron a la posteridad como sus apologistas.

El cuadro de Ibarra representa sin duda una de las obras más grandes que se han conservado de su pincel (pese a lo incompleto), por lo que es un ejemplo de las cualidades compositivas del artista. La gestualidad que usó el pintor es realmente efectiva, tomando como modelo el texto de Le Brun, pero figurándolo en distintos personajes de diversas edades y fisionomías, lo que muestra su capacidad de narrar la historia de forma eficiente.⁸ Así mismo el pintor utilizó referencias simbólicas y emblemáticas importantes, como la figura de la envidia, parte de su capacidad de expresión simbólica.

⁶ Monterrosa Prado, Mariano. "Los doctores y la Trinidad: iconografía de una pintura del siglo XVIII", en *Boletín de Monumentos Históricos*, No. 9, tercera época, enero-abril 2007, México: INAH, pp. 29-40. Para una interpretación en mi opinión más correcta y completa, ver Martha Reta, "El ingenio humano a favor de María Inmaculada: la defensa teológica del Misterio", en *Un privilegio sagrado. La celebración del dogma en México*, pp. 91-109. En el libro que sostiene el ángel, aparece una frase de un salmo referente a la Virgen, por lo que se refuerza su contenido mariano.

⁷ No se han identificado todos los personajes de la pintura, y no se sabe a ciencia cierta de donde proviene, por lo que una interpretación más completa es muy difícil de realizarse.

⁸ De esto se habló en el capítulo V de la investigación.

Quizá la obra fuera parte de algún colegio o convento franciscano. Por su forma, pareciera que pudiera haberse colocado en alguna escalera, pero tampoco es imposible que estuviera en alguna capilla dedicada a la Inmaculada y que culminara en un medio punto. Lo que sí es seguro, es que José de Ibarra demostró en su creación, un refinamiento muy característica de él, cuidando todos los detalles y personajes, y creando una composición muy de gran calidad.

Ibarra realizó otras imágenes de la Inmaculada, pero como parte de series de la vida de María y Jesús, así han sido incluidas en el rubro correspondiente del catálogo. También en esas obras hizo variantes importantes, e incluso creó una con base a una iconografía cada vez menos seguida, la de la Inmaculada acompañada de ángeles que llevan sus atributos [Cat. 56].⁹

Ibarra pintó otras advocaciones ligadas a la Inmaculada, como la Mujer del Apocalipsis. Una de las más hermosas y también una obra individual, es la que se encuentra en la Pinacoteca de la Profesa. [Cat. 6] La pintura, como ya se ha señalado, mezcla las iconografías de la Inmaculada y la mujer del Apocalipsis mostrando además características casi únicas.¹⁰ Varios de sus atributos se relacionan con los de la pureza de María, por lo que el monstruo de siete cabezas fue reemplazado por la serpiente a los pies de la Virgen, como si se tratara de una Inmaculada. Alrededor del animal, un grupo de ángeles pequeños lo contienen, incluso pegándole con la palma y el lirio de pureza, o bien con su puño cerrado, algunos exhibiendo una gestualidad de enfado evidente. [Figura 5]

Como ha señalado Rogelio Ruiz Gomar, la obra recuerda a las de Rubens realizadas para templos alemanes (Fresing y Munich), [Figura 6] pero el pintor novohispano ha girado más la figura de la Virgen, lo que produce una sensación de movimiento y mayor profundidad que en aquellas figuras en que la mujer está totalmente de frente. Ella, en el momento de recibir las alas, gira su torso un poco para alejar al Niño

⁹ Aunque modificó un poco las composiciones más antiguas del tema, al poner sólo dos de ellos volando en el cielo mientras que los ángeles están alrededor de la luna, adornada por una guirnalda de flores (cerca de su firma), es la pieza más cercana a estas formas tradicionales de pintar la Inmaculada que realizó el pintor.

¹⁰ Lenice Rivera, "Comentario a la *Virgen Apocalíptica*", *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, pp. 276-279; Rogelio Ruiz Gomar, "Comentario a la *Virgen del Apocalipsis*", en *The Arts in Latin America 1492-1820*, Bélgica: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 381.

de la serpiente, lo que provoca que se aparte de una fuente de luz proveniente de algún lugar en la parte izquierda de la pieza, produciéndose una sombra en casi la mitad de su cuerpo. Dicha profundidad será repetida por otros pintores posteriores como Miguel Cabrera o Andrés López, en obras de composición más claramente apocalíptica y cercanas también a sus fuentes rubenianas.

La pintura de Ibarra está realizada con sumo cuidado en los detalles, casi como si se tratara de una obra de menor tamaño. Pocos son los trazos dados con pinceles gruesos, y, aunque algunos fueron aplicados de manera directa para enfatizar las luces, la mayoría de las veces son muy sutiles, dando a la obra una apariencia limpia y suave que no se parece a las de Rubens. Ese preciosismo ha sido resaltado por la representación del marco fingido que vuelve ovalada la composición de la historia, como al parecer gustaba a Ibarra. Pero el marco además se complementa con las guirnaldas de flores que parecen entrar y salir por sus roleos, que están pintados con sumo cuidado y que se repiten en el interior de la "escena", donde unos angelillos están a punto de atar el conjunto floral a los extremos de la luna, pintada como si se tratara de una peana. Este grupo se parece a otros pintados por el mismo artífice, como en la obra del Museo de las Vizcaínas.

En el marco fingido el pintor tuvo mucho cuidado en la representación de luces y sombras, creando entonces volumen y sensación de profundidad hacia afuera de la escena pictórica propiamente dicha, y, por tanto, aceptando que la superficie pictórica era una realidad diferente, que se desarrolla del marco hacia adentro. Dos pequeños ángeles, de espalda tocan casi con sus pies ese marco, acrecentando la sensación de profundidad pues cada uno se dirige hacia adentro, a un lado del orbe y la luna. Los seres alados que están detrás de los cuerpos celestes, dispuestos en una elipsis horizontal, están pintados a una escala ligeramente menor y mucho más iluminados, lo que también ayuda a generar sensación espacial.

Una obra cercana a ésta, pero también con diferencias importantes, es la que he titulado *Mater Intemerata*, en el Museo de América de Madrid, pues está en relación con el grabado de los hermanos Klauber con esa iconografía, aparecida en la *Letanía Lauretana*. [Cat. 5] Ya que la primera edición de ese libro fue de 1750, esta fecha ayuda a datar la pieza en una fase bastante tardía del pintor, lo que coincide con el colorido, y

pincelada de la misma.¹¹ Aunque existen diferencias entre el grabado y la pintura, es evidente que Ibarra conoció el grabado de la *Letanía*. Curiosamente varió un tanto el contenido simbólico, conservando de alguna manera la idea de que María, sin miedo, era la triunfadora del mal. En el texto de la *Letanía* se mencionan cuatro monstruos vencidos ante la Virgen, que no aparecen de igual forma en la imagen de Ibarra, aunque las inscripciones que acompañan cuatro espacios emblemáticos entre rocallas, hacen alusión a la pureza de María. El marco irregular que forma los continentes emblemáticos, está adornado de flores, y de manera similar que en la imagen descrita con anterioridad, separa la escena de la Virgen del espacio del espectador. María no se posa sobre la luna, sino sobre un mundo en donde se representan Adán y Eva en pleno acto de pecar, es decir, que está parada en el mundo al cual se propone ayudar a limpiar de faltas, en plena concordancia con los emblemas. La luna de plata ha quedado superpuesta a una parte del mundo, brillando sin ser pisada por la Virgen.

En esta obra la pincelada es más suelta y por lo tanto menos precisa que en la anterior, así como también es de menor tamaño. Su colorido es parecido, tendiente a tonos pasteles y suaves contrastes lumínicos en el cielo, que dan una apariencia de apacibilidad. El azul grisáceo es la base de la paleta, dándole una cualidad un tanto fría y por lo tanto celestial. Estas dos piezas representan muy bien una etapa madura del pincel del artífice de Nueva Galicia. El colorido, la pincelada, las variaciones iconográficas, y su capacidad de representar un mundo complejo al tiempo que de gran sencillez pese a su sentido decorativo (perfectamente bien delimitado en la apariencia externa de la obra -su marco-), las hacen dos piezas de gran belleza y profundidad devocional.

Otras pinturas de Ibarra con temáticas marianas, pero de tipos diferentes, son las que representan advocaciones como la Dolorosa, tema que el artista pintó varias veces. De origen medieval, la advocación a la Mater Dolorosa tuvo un desarrollo importantísimo en épocas posteriores, pues al otorgar a la madre de Jesús un papel activo en la pasión de su hijo, los fieles podían participar también de una emoción profunda ligada a los pesares de una amorosa madre: “La misión de esta nueva María fue la de soportar el

¹¹ F. X. Dornn, *Litanie Lauretanae ad Beate Virginis Caelicae Reginae Mariae*. Predicador Ordinario in Fridberg. Augustae Vindelicorum, Sumptibus Joan Bapt. Buckhardt, 1750.

dolor en forma solitaria y estóica, y a través de sus función maternal verter sobre el género humano la gracia y la salvación divinas...”.¹²

Varias fueron las maneras de pintar a la Virgen sufriente por su hijo Jesús: a los pies de la cruz, como Nuestra Señora de la Piedad, o con el cuerpo de su hijo muerto sobre su regazo; sola, con las dagas o espada en su pecho, o acompañada de los ángeles pasionarios. Aunque Juan Correa, el primer maestro de Ibarra, aparentemente pintó todas estas variantes, él quizá sólo la representó a los pies de la cruz (de una forma particular que se verá adelante), como piedad antes del entierro de Cristo¹³ y de manera casi icónica, en obras en donde María entrelaza sus manos y llora la muerte de Jesús.¹⁴

De estas últimas piezas devocionales se han conservado tres [Cats. 7, 8 y 9], de distintos tamaños y con variantes importantes, pero que en lo general recuerdan, o copian de plano, obras de Carlo Dolci (1616-1686) o de Giovanni Battista Salvi “Il Sassoferrato” (1609-c.1685). Ambos pintores italianos se hicieron famosos justamente por sus representaciones de la Virgen María, algunas de las cuáles debieron llegar a la Nueva España, por lo menos en copias. La influencia de autores como Dolci, Sassoferrato, Maratta y Reni en los pintores novohispanos del siglo XVIII, podría ser una investigación en sí misma, pero por ahora sólo quiero llamar la atención al marcado italianismo clasicista (del seiscientos) en Ibarra y sus contemporáneos.

La *Dolorosa* que se encuentra en el Colegio de las Vizcaínas destaca por su belleza, pese a ser una copia muy cercana a su original italiano de Dolci. [Cat. 8] En la obra del europeo María se presenta sin atributos, mientras que la de José de Ibarra éstos refrendan el sufrimiento de su hijo y por tanto suyo: la espada clavada en su pecho, los clavos con que fue crucificado, y la corona de espinas que contempla tristemente, todos colocados en una especie de baranda tras la cual se ubica la Virgen. Las anchas mangas de su túnica azul caen sobre este muro bajo, con el cual Ibarra crea, nuevamente, un espacio pictórico dividido que provoca que el personaje esté en un ámbito más profundo y

¹² Véase: Gustavo Curiel. “Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad”, en Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México: UNAM, 1994, (Tomo IV. Primera parte), pp. 189-234, en especial p. 190.

¹³ En la serie de Celaya y en la hoy conservada en Santa María la Redonda.

¹⁴ Una variante muy cercana de esta iconografía es la que presenta a la Virgen con las manos entrelazadas, pero sin estar llorando de manera evidente, y sin atributos. Esta Virgen en oración puede ser relacionada en ocasiones con la Dolorosa por su vestimenta, pero en otras aparece simplemente rezando. Este es el caso, en mi opinión, de la pieza que atribuyo a Ibarra, copia de una obra de Sassoferrato, en la Sacristía de Puebla, y que se mencionará en la sección del catálogo dedicada a la pintura perteneciente a series.

recogido que el del espectador. El novohispano también añadió una pequeña tarja con la inscripción *ORA PRONOBIS / VIRGO DOLOROSISSIMA* que presenta a María contemplativa y reflexiva, a la vez es que contemplada desde fuera.¹⁵

En la Catedral de Guadalajara se conserva otra Virgen dolorosa de Ibarra copiada de una pintura italiana, esta vez de Sassoferrato. [Cat. 9] En esta ocasión la Virgen mira de frente al espectador mientras toma se toma de las manos en súplica o llanto. Una espada cruza también su corazón, misma que no aparecía en su modelo italiano. Ibarra varió asimismo el tipo de resplandor que irradia María, siguiendo la tradición del taller de sus maestros hermanos, los Rodríguez Juárez. La madre de Cristo ve directamente al espectador, sin eludir la mirada que la encuentra, y aunque sus ojos muy grandes denotan tristeza, ésta es contenida, reflexiva.

Otra advocación de la Virgen que Ibarra pintó por lo menos dos veces, fue la de la *Virgen del Refugio*. [Cats. 10 y 11] Las piezas tienen muy pocas variantes, como es de esperarse en imágenes que pretende ser una copia de una “original”, en este caso, un grabado que representaba a una pintura italiana. Las variantes se reducen a detalles y fondo de las piezas, pero hay que notar que la que se conserva en el Santuario de Atotonilco, parece haber sido re enmarcada o intervenida para cambiar su forma o tamaño.

Juan Antonio de Oviedo incluyó, en sus añadidos al *Zodiaco Mariano*, una descripción del culto que ha sido la base de la mayoría de las interpretaciones de esta peculiar iconografía.¹⁶ El autor cuenta que el jesuita Antonio Valdenucci¹⁷ había mandado a un artífice casi desconocido y no muy bueno, a realizar una imagen para llevar en sus misiones, así como que el padre rezó para que la obra fuese hermosa y le ayudara en su predicación. La obra cumplió con sus expectativas y más, causando grande admiración por su belleza. Valdenucci la colocó en un estandarte que llevaba con él a su labor misionera, y con ella, según se cuenta, convirtió a muchos pecadores. Tiempo más tarde

¹⁵ Fue imposible identificar la procedencia de esta obra, que bien pudo haber estado en el Colegio de san Ignacio desde el principio, o llegado posteriormente a la clausura de templos en la ciudad del México con las Leyes de Reforma. Debido a que el culto a la Dolorosa estaba muy difundido, la pintura pudo ser parte de una capilla, colegio, u hospital.

¹⁶ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*, Introducción de Antonio Rubial, México: CONACULTA, 1995, [1755], pp. 233-242.

¹⁷ En ocasiones el apellido aparece como Baldenucci en las fuentes primarias, y otras escrito con V. El padre jesuita fue hijo de Filippo Balducci, quien escribió un vocabulario toscano del arte. Las actividades de éste seguramente se hicieron más propensas a las imágenes por influencia de su padre.

por ello se le llamó a su Virgen con Niño *Refugium Peccatorum*, y fue venerada en la iglesia de Frascati.

Otro jesuita que más tarde viajó a la Nueva España, el padre Juan José Giuca,¹⁸ fue testigo, en Frascati, de la coronación de imagen mandada a hacer por Valdenucci, ceremonia presidida por el cardenal Annibale Albani en 1717, y prueba de la gran veneración que se le tenía a Virgen del Refugio de los Pecadores entonces. Giuca debió impresionarse por la ceremonia, y quizá entonces mandó realizar un grabado de la imagen que luego difundiría enormemente en la Nueva España, seguramente modelo de todos los óleos novohispanos conocidos.¹⁹

Ibarra debió aprovechar sus dotes en la representación intimista al recrear una Virgen *Eleusa*, es decir de ternura,²⁰ en que María se humaniza para demostrar a su Hijo un aspecto de maternal afecto, aunque las coronas que porten ambos personajes les den una categoría especial. Ambas pinturas son sumamente sencillas, enmarcadas una vez más por un falso marco, esta vez de piedra, y sin casi ningún adorno.²¹ La obra de Atotonilco sigue un poco más fielmente la representación tradicional, por ejemplo en el hecho de que el Niño tome el dedo pulgar derecho, apenas levantado de su madre, quien le toca la espalda con su túnica en la mano izquierda, y en que adorne con los monogramas de María y la Compañía de Jesús su manto. La obra de Guadalajara modifica mínimamente esos detalles, apenas cambiando un poco las posiciones de las manos, y eludiendo los adornos en el manto.

Una advocación pintada por Ibarra, muy peculiar por cuanto parece ser la modificación americana de una imagen originaria de la Península Ibérica, es la que se

¹⁸ Se ordenó en 1703 y que pasó a la Nueva España en 1719, donde siguió estudiando. Vivió en la provincia Poblana del Espíritu Santo.

¹⁹ Para comprender las implicaciones que pudo haber tendido en México el hecho de que Giuca viera la coronación de la Virgen del Refugio, ver: Iván Escamilla González “La piedad indiscreta: Lorenzo Boturini y la fallida coronación de la Virgen de Guadalupe”, en prensa por la BUAP y el IIH de la UNAM. Agradezco al autor que compartiera conmigo este texto. El padre Giuca tradujo la biografía del padre “Baldinucci” escrita en italiano por otro jesuita llamado Galluzzi, la cual se imprimió en México en 1760 por la la imprenta de San Ildefonso.

²⁰ Lenice Rivera. “Comentario de Nuestra Señora del Refugio”, en Jaime Cuadriello. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 139-142. María Teresa Suárez también ha estudiado la advocación del Refugio en su relación con la Peregrina, que se verá adelante: María Teresa Suárez, “La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España”, en: *A Viexe Peregrina. Iconografía e culto*, Galicia: Xunta de Galicia/ Diputación de Pontevedra/ Museo de Pontevedra, 2004, pp. 109-131.

²¹ Sin embargo, el marco de la pieza de Atotonilco presenta repintes, por lo que existe la probabilidad de que presentara otra forma.

conoce como la *Virgen del Carmen de Guatemala*. Tengo noticia de dos copias de ella en colecciones públicas,²² una existente en el Museo Nacional de Arte, firmada por Ibarra, y que presenta una cartela que la identifica con ese título; y la otra, anónima, pero que estimo como muy probable obra del pincel del tapatío, en la Pinacoteca de La Profesa. [Cats. 12 y 13] En rigor, por su atuendo y otras características, se trata de la Virgen Peregrina o Divina Peregrina, una imagen mariana íntimamente relacionada con la ruta devocional del camino de Santiago, del que forma parte la ciudad de Sahagún, en donde recibe culto hasta hoy la talla original que lleva este título.

De acuerdo con María Teresa Suárez, la imagen original de la Peregrina fue tallada hacia 1687 por la célebre imaginera sevillana Luisa Roldán, a quien fue comprada por un rico mercader que la donó al religioso franciscano fray Francisco Salmerón, antiguo guardián del convento de San Francisco de Sahagún, y entonces visitador de las provincias de Cartagena y Andalucía. El padre Salmerón la colocó en el convento de Sahagún, al que recientemente se había agregado un colegio de misioneros de Propaganda Fide, de cuya devoción se convirtió en objeto predilecto. Fue justo de Sahagún que salió fray Antonio Linaz de Jesús María, el fundador del primer colegio de Propaganda Fide en México, el de la Santa Cruz de Querétaro, con lo que las copias de la imagen se multiplicaron en los colegios de estos misioneros y les acompañaron en su labor evangelizadora entre los gentiles de las fronteras de la Nueva España.²³

A la Peregrina se le representa tradicionalmente de pie, con el sombrero y la capa parda prendida con vieiras de los peregrinos santiagueros, sobrepuesta al manto azul estrellado y a la túnica decorada con un bordado de flores, o en ciertas variantes novohispanas, con los monogramas de Jesús, María y José. Lleva al Niño en los brazos y se le ha representado, como en la original, con el bordón de peregrino, o también con un bastón de remate crucífero.²⁴

²² Se de la existencia de otra en una colección privada, anónima.

²³ María Teresa Suárez, *op. cit.*, p. 118-121.

²⁴ Para dificultar aún más la interpretación de esta imagen es necesario señalar que muchas de las versiones novohispanas de la Divina Peregrina de Sahagún, realizadas por pintores como José de Páez, Miguel Ángel de Ayala, Luis Berrueco y Francisco Antonio Vallejo (reproducidos en *ibídem*, p. 115, 117, 120 y 127), se le da adicionalmente el título de "Nuestra Señora del Refugio", pese a que iconográficamente no guarda verdadera semejanza con la devoción jesuítica de ese nombre antes discutida en este trabajo. No queda del todo clara la razón de esta homonimia, aunque Teresa Suárez ha sugerido que la vinculación pudo darse por la colocación de una copia de la imagen del Refugio jesuítica en el Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe en Zacatecas. De acuerdo con el *Zodiaco mariano*, ésta última imagen habría sido un obsequio del jesuita Juan José

Las representaciones de Ibarra se apegan en lo general al tipo descrito arriba, pero con la peculiaridad mayor de que en las dos la Virgen, sedente sobre la luna, se aparece con este aspecto nada menos que a Santa Rosa de Lima, quien se arrodilla para recibir al Niño. Se trata de una combinación por lo menos extraña y variopinta de orígenes, devociones y patrocinadores: la Madre de Dios con aspecto de peregrina al gran santuario gallego, y favorita de los misioneros franciscanos, se muestra a la santa peruana impulsada por los dominicos, y es identificada como la Virgen del Carmen de Guatemala. Beatriz Berndt ha propuesto una solución interesante para este misterio: según el cronista franciscano de la provincia guatemalteca, fray Francisco Vázquez (1647 - ca. 1714), las primeras religiosas carmelitas que pasaron a fundar casa en la ciudad de Guatemala llegaron del Perú, y se alojaron provisionalmente con las dominicas de Santa Catarina Mártir hasta que se estrenó su propio convento en 1687. Según Berndt, la imagen firmada por Ibarra con el título de “Virgen del Carmen de Guatemala” habría conmemorado de alguna forma la acogida de las carmelitas procedentes del Perú por las dominicas de Guatemala en su “peregrinar” – de allí su aspecto – para la fundación de su nueva casa. Quedaría por aclarar si, como supone esta autora, se trataría de la copia de una “imagen viajera” procedente de Guatemala, que por entonces hubiera recorrido la Nueva España. Se llamaba “viajeras” a las imágenes que se hacían copiando alguna famosa y milagrosa escultura o pintura, para llevarse en una especie de gira por un “demandante” que con ella solicitaba limosnas para la reconstrucción o adorno de la casa de la original; en este caso, se trataría del convento guatemalteco de las carmelitas.²⁵

De la otra pieza prácticamente no hay referencias, sin embargo quizá en la pinacoteca de la casa Profesa recordaron la pintura del Munal, ya que le han nombrado Virgen del Carmen, sin hacer ninguna alusión a su posible autor, ni explicado por qué la han relacionado con esa orden.²⁶

La obra del Munal es delicada y suave. Predominan en ella los colores tierra y rosas, entre los que destaca la tela blanca con dorado que forma la vestimenta de la Virgen. El Niño porta una túnica trasparente, y toca delicadamente a la santa. La

Giuca a los misioneros franciscanos de ese colegio (véase Ma. Teresa Suárez, *op. cit.*, p. 114; Iván Escamilla, “La piedad indiscreta...”).

²⁵ Véase Beatriz Berndt León-Mariscal, comentario a “La Virgen de Carmen de Guatemala” en Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello *et al.*, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, p. 341-344.

²⁶ Carlos Méndez y María Elena Ross. “Tres décadas de la Pinacoteca de La Profesa”, en *Centro. Guía para caminantes 41*, México: Centro Editores, Año V, núm. 41, junio de 2007, pp. 36-51.

gestualidad de las manos es característica de Ibarra, pero quizá la de los rostros un tanto contenida aún, tal vez seña de una factura temprana, al igual que su firma con “Y”. Por su parte, el ejemplar de La Profesa presenta colores son un poco más vivos, y pinceladas más audaces, así como la sonrisa del infante más franca. [Figura 7] En esta pieza Santa Rosa aparece de cuerpo completo de hinojos, aunque los repintes en la parte baja del cuadro hacen imposible apreciar con certeza si la obra tenía o no una cartela o inscripción, así como firma, lo que no contribuye a resolver el misterio de esta iconografía. Además de que la semejanza entre las dos obras es evidente y notoria, los detalles de su factura también remiten a la mano de Ibarra en este óleo anónimo. La delicadeza de las líneas del rostro, la forma de las cejas y cómo se unen por medio de una delgada línea (un mismo trazo) con la nariz en el caso de la santa, la nariz terminada en una pequeña redondez en el caso del Niño, la pincelada que combina la delicadeza y la soltura, así como el sombreado y el colorido, son detalles que hacen la pieza muy cercana a otras de Ibarra.

Entre otras representaciones de advocaciones marianas importantes pintadas por Ibarra, está la de Nuestra Señora de la Luz. [Cat. 14] De manera segura el artífice realizó sólo una obra de dicha temática, pero otras piezas que hoy parecen anónimas podrían ser también de su pincel. Una copia firmada por el artista se encuentra en la capilla de San Rafael o de la Santa Escuela de Cristo en la parroquia titular de San Miguel de Allende, Guanajuato. La Virgen de la Luz fue una invención iconográfica “solicitada” por el jesuita italiano Antonio Genovesi, quien habría conseguido que una beata pidiese a la Virgen que le inspirara una imagen suya para enseñar eficazmente a los fieles el poder intercesor y la clemencia infinita de María. La beata describió la visión resultante a un pintor, que realizó una imagen de la Virgen, de pie, vestida con túnica blanca y manto azul, quien sostiene al Niño en brazos con una mano, mientras con la otra sostiene del brazo a un alma que, en la versión original de esta iconografía, es preservada de las fauces de un monstruo infernal, mientras que un ángel ofrece a Jesús una canasta de corazones ardientes.²⁷

Promovida mediante este supuesto origen *acheropoieta* la imagen fue difundida ampliamente por los jesuitas en Hispanoamérica, y en Nueva España contaba con altar en los colegios jesuitas de León en el Bajío desde 1732, y de San Andrés en la ciudad de México desde 1735. Lenice Rivera recoge las noticias de capillas o altares dedicadas a la

²⁷ Lenice Rivera, “Nuestra Señora de la Luz”, en Jaime Cuadriello *et al.*, *Zodiaco mariano...*, p. 161.

imagen en los años siguientes en la iglesia de Santo Domingo de México, y en los conventos de monjas de Santa Inés²⁸ y de capuchinas. Como tantas otras devociones impulsadas por los jesuitas, la de la Virgen de la Luz fue objeto de polémica por parte de los enemigos de la Compañía, quienes reprobaban como motivo de posible error vulgar a la figura del alma salvada de las fauces del dragón, por implicar que el recurso a esa advocación podía sacar a las almas del infierno.²⁹ El debate en España y Nueva España en torno a la Virgen de la Luz prosiguió tras la expulsión de los jesuitas, y en el IV Concilio Provincial Mexicano de 1771, el arzobispo Lorenzana hizo aprobar una resolución para eliminar al dragón de todas las copias existentes y futuras de la imagen.³⁰

Aunque el Concilio nunca tuvo vigencia canónica, muchas copias de la Virgen de la Luz fueron censuradas en los años posteriores por obispos y curas ilustrados, a la par de que subsistían íntegras varias en su concepción original; la copia de Ibarra existente en San Miguel, fechada en 1747, pertenece a estas últimas. Puede suponerse que la imagen sanmiguelense es producto del furor por la devoción de la Virgen de la Luz que se extendió por el Bajío a partir de su introducción por los jesuitas en León, que más tarde nombrarían su patrona.

Además de conservarse completa, la obra de Ibarra tiene ciertas características particulares y sutiles que la relacionan con el estilo propio del artista, como los sombreados que se producen por el volumen y posición de las partes del cuerpo de los personajes, o las expresiones de los mismos. En este sentido, destaca la cara compungida del personaje que es tomado por la Virgen, que parece retomar una de las estampas de Le Brun que representa un movimiento mixto: la esperanza, con una ceja en un movimiento irregular mientras la otra está bien arqueada, pues tiene miedo de perder o no alcanzar aquello que desea. La mano de esta misma alma que toma María con fuerza por su muñeca, parece inusualmente abierta, a diferencia de otras representaciones del

²⁸ En cuyo altar portátil posaron a la Virgen del Socorro de los pintores cuando se produjo el “secuestro” de la imagen de la cofradía, como fue relatado en el capítulo IV de este trabajo.

²⁹ Lenice Rivera, *op .cit.*, p. 163-164; la noticia sobre la dedicación del altar en San Andrés, en “Diario de noticias y novedades particulares que ha habido en esta ciudad de México desde el mes de marzo de 1734 años”, presentación y edición de Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta, en Leticia Pérez Puente y Rodolfo Aguirre Salvador (coordinadores), *Voces de la clerecía novohispana. Documentos históricos y reflexiones sobre el México colonial*, México, UNAM-IISUE, 2009, pp. 68-69.

³⁰ Luisa Zahíno Peñafort (recopilación), *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, Miguel Ángel Porrúa, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 1999, p. 323-326.

mismo modelo, tornándose un tanto más naturalista, detalle que concuerda en todo con la factura del pintor de Guadalajara.³¹ La inclusión de expresividad en una vera efigie pareciera extraño, pero esa no fue la primera vez en que Ibarra modificó una de las características fundamentales de sus modelos sancionados, para aplicar soluciones acordes con su concepción teórica.

Como se ha dicho, muchas de las obras incluidas en esta sección del catálogo pueden considerarse resultado de encargos particulares a Ibarra, más que de corporaciones. Este carácter individual puede considerarse aún más fuerte en las representaciones de advocaciones marianas de origen geográfico determinado, que sin duda fueron obras cercanas a patronos bien identificados que debieron regalarlas a centros de oración públicos o bien colgarlas en sus capillas particulares.

En al menos uno de estos casos, la publicidad que alcanzaron estos encargos contribuyó positivamente al renombre público del artista. Tanto Cayetano Cabrera Quintero en su *Escudo de armas de México*, como Juan Antonio de Oviedo en el *Zodiaco mariano*,³² se hacían eco de la fama que en su tiempo había logrado en México la imagen de Nuestra Señora de la Fuente, que se veneraba en el convento de religiosas de Regina Coeli. [Cat. 15] Alrededor de 1735 cierto don Manuel Garzés, originario de la villa de Gómara en el obispado de Osma en España,³³ encargó a José de Ibarra un retrato pictórico de la Virgen de la Fuente, imagen bajomedieval de talla que al menos desde el siglo XIV recibía un importante culto como patrona de ese pueblo. Garzés la donó al templo de Regina y se colocó en un altar frontero a la sacristía ante el cual, según cuenta Oviedo, el donante “le hacía su fiesta en el día del patrocinio, y para extender más su devoción, hizo abrir en lámina la imagen, y repartió muchísimas estampas”.³⁴

No tardó la pintura en cobrar fama por las curaciones milagrosas que realizaba por medio de sus copias en estampa, o, a semejanza de su original oxomense, a través del

³¹ En el templo de Otzolotepec se conserva una Virgen de la Luz con características similares a las de ésta, por lo que podría tratarse también de una pieza de Ibarra. Sin embargo, ha sido imposible realizar un buen cotejo entre ambas obras, dada la imposibilidad de realizar buenas tomas fotográficas de las mismas.

³² Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, Lib. II, Cap. VIII, p. 163, § 333; Florenca y Oviedo, *op. cit.*, p. 142-143.

³³ Es el nombre que proporciona la propia cartela del cuadro, Cabrera y Oviedo solo hablan de un “caballero” originario de esa villa. Propongo la fecha para la realización del cuadro con base en Cabrera Quintero, quien afirma en el mencionado pasaje del *Escudo de armas* que vio la hacerse la pintura “avrá seis o siete años”. Si, como parece ser, buena parte del libro de Cabrera se redactó entre 1742 y 1743, esto nos daría la fecha aproximada de 1735.

³⁴ Florenca y Oviedo, *op. cit.*, p. 142.

aceite que ardía en su lámpara, al que se atribuyeron portentosos poderes de sanación. Lo anterior no impidió que se suscitara un pleito ante el provisorato entre el donante y el convento de Regina, por la pretensión del primero de cancelar su dádiva y llevarse la imagen a otro templo.³⁵ La Virgen de la Fuente permaneció finalmente en Regina, en donde desde 1738 quedó colocada al centro de un magnífico retablo anástilo, acaso el primero que se vio en la ciudad de México, trazado y realizado por el ensamblador y pintor Francisco Martínez, y cubriendo entero uno de los muros del transepto de la iglesia.³⁶ Si la razón del pleito fue, como puede sospecharse, que faltaba a la imagen un lugar de culto adecuado, con el nuevo retablo la pintura de Ibarra quedó “más bella, lucida y airosa” que antes, como dice Cayetano Cabrera.

La imagen sigue hasta hoy en su retablo, y aunque con el tiempo ha sufrido repintes tan severos que es prácticamente imposible reconocer en ella la mano de Ibarra, no ha perdido su importancia histórica como uno de los pilares de la fama que alcanzó el artista de Guadalajara entre sus contemporáneos. En el párrafo dedicado en el *Escudo de armas* a la Virgen de la Fuente de Regina, Cayetano Cabrera recoge la anécdota de que su belleza indujo a algunos a suponerla obra de algún pincel italiano, y hasta a afirmar que la habían visto desencajonar el día que llegó desde Roma. Burlándose de quienes creían que “solo aya de ser bueno, y peregrino lo romano”, Cayetano Cabrera informó acerca de su verdadero autor, a quien vio mientras la terminaba, y formuló entonces su famoso juicio acerca de Ibarra, llamándolo “Murillo de la Nueva España” por su pericia en el arte y hasta por su fisonomía.³⁷

Sin la fama de la anterior, Ibarra pintó también una obra con el tema de otra Virgen preferida de un particular grupo de inmigrantes peninsulares: Nuestra Señora de Valvanera o Balvanera. [Cat. 16] Aunque esta advocación originaria de La Rioja era conocida en México de tiempo atrás, al punto de que desde 1671 había adoptado este título un convento de monjas concepcionistas de la capital, su presencia adquirió gran importancia a mediados del siglo XVIII a raíz de la subida al poder en España del marqués de la Ensenada, primer ministro de Fernando VI desde 1746 hasta su caída de

³⁵ Cabrera y Quintero, *op. cit.*, *loc. cit.*

³⁶ Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”, en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Bancomer, Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1988, nota 49, p. 266. En mi opinión, las otras pinturas que adornan este retablo son probablemente del mismo Francisco Martínez.

³⁷ Cabrera y Quintero. *Escudo de Armas de México*, *op. cit.*, *loc. cit.*

la gracia real en 1754. Procedente de una familia de La Rioja, entre los protegidos que Ensenada promovió a diversos puestos políticos de primera línea estuvieron diversos “paisanos” suyos, tanto riojanos como de la Montaña de Burgos y de Cantabria, uno de los cuales fue el primer conde de Revillagigedo, virrey de Nueva España de 1746 a 1755. Protegidos a su vez de este virrey llegaron a México muchos otros riojanos y montañeses a colocarse en alcaldías mayores y otras posiciones, formando una comunidad que en la capital llegó a ser tan importante como para levantar a partir de 1762 una capilla exclusiva para la Virgen de Valvanera adosada a la iglesia del convento grande de San Francisco de México.³⁸ Lo más probable es que la obra de Ibarra, hoy en la colección del Colegio de Vizcaínas, haya sido encargada por algún miembro de esta revigorizada comunidad, y que por lo tanto pertenezca a los últimos años de actividad del pintor.

La imagen de Valvanera, cuenta la leyenda, había sido escondida en el tronco de un árbol cuando la invasión musulmana, y quedando siglos en él, un día un ladrón arrepentido recibió señales para encontrarla: estaría donde se juntaran un roble, un manantial y una colmena de abejas. Cuando el ladrón llegó hasta ahí, la corteza se iluminó y abrió, dejando ver a la imagen en un trono de cuatro águilas.³⁹

La imagen de Ibarra, en un óvalo como era de su gusto, representa a la Virgen en su iconografía riojana, es decir, como es la original talla medieval que se venera en Logroño.⁴⁰ El Niño, por tanto, lleva un libro en la mano mientras bendice con la otra. El árbol que guarda aún la escultura está en un paisaje abierto, típico del pincel ibarriano, que degrada los colores para dar la sensación de lejanía. Al no colocar otros árboles alrededor, el artífice concede magnificencia a la aparición.

³⁸ Sobre el paisanaje y las prácticas políticas de este grupo véase Christoph Rosenmüller, "Friends, followers, countrymen: Viceregal patronage in mid-eighteenth century New Spain", *Estudios de Historia Novohispana*, v. 34, enero-junio 2006, pp. 47-72.

³⁹ Clara Bargellini. "Cometario a la pieza Virgen de Balvanera de Miguel Cabrera", en Elisa Vargaslugo. (coord. tomo) *México en el mundo de las colecciones de arte*, México: Azabache, 1994, (Tomo 2), p. 279.

⁴⁰ Otras piezas, como la de Cabrera reseñada en el libro citado arriba, en realidad provienen del culto a la Virgen de Valvanera en Sevilla, mismo que llevó, en el siglo XIII, Fernando III de Castilla "El Santo". La imagen sevillana medieval, recogida en documentación, se ha perdido o fue sustituida por otras de los siglos XVI y XVII, introduciéndoles una pequeña variante: el Niño no sostiene un libro, sino que extiende su manita hacia un lado, así como la Virgen toma un fruto que ha florecido, como no ocurre en la talla riojana. En Sevilla se le tiene culto en dos iglesias principalmente, la de San Benito y la de San Alberto, y existe una hermandad en la primera que aún la lleva a procesiones.

La más ilustre de las imágenes marianas peninsulares pintada por el artista de Nueva Galicia fue la de la Virgen del Pilar de Zaragoza, esta vez sobre una pequeña lámina de cobre. [Cat. 17] El santuario del Pilar reclamaba desde hacía siglos la primacía entre todos los dedicados a María en la península, por cuanto se creía que había sido fundado nada menos que por el apóstol Santiago, al que se había aparecido en aquel aspecto la Virgen mientras predicaba el evangelio en España, dejándole su imagen sobre una columna. La basílica del Pilar y la propia imagen fueron objeto de múltiples dones durante la Edad Moderna, incluyendo resplandores para la Virgen, un relicario o cubierta para la columna y dos grandes ángeles luminarios de plata.

Ibarra debió condensar en su pequeña pieza los elementos importantes del culto: su igualmente pequeña talla de madera (de 36 cm), la columna, en este caso sólo adornada por una cruz de Santiago, el apóstol visionario, y los ángeles en recuerdo de aquellos de plata, quizá volando para dar cabida a los personaje al pie del retablo. Del otro lado de Santiago,⁴¹ con su bordón de peregrino que lleva también el donante, un poco más de frente pero renuente a la mira del espectador.

Es muy posible que en otras colecciones privadas se encuentren más láminas de Ibarra dedicadas a temas marianos, pues es claro que trabajó con mucho cuidado y delicadeza este tipo de piezas, muy del gusto de los particulares, y por lo tanto seguramente también atendiendo a sus devociones íntimas.

El siguiente gran conjunto de obras dedicadas a la representación mariana es el Guadalupano, sin duda uno de los más importantes en la carrera de Ibarra, y, como mencioné en el cuerpo del trabajo, uno de los menos reconocidos al pintor de Nueva Galicia. [Cats. 18 a 27] Algunas de las piezas que lo conforman fueron analizadas ya, pero vale la pena hacer algunas reflexiones en torno a ciertas características particulares y a ciertas soluciones iconográficas, ya que el culto a la Virgen de Guadalupe fue sin duda uno de los fenómenos más importantes de la consolidación tanto religiosa, como patriótica, de la Iglesia novohispana. Muchos y de muy variado origen y profesión fueron sus protagonistas, entre los que destacan los pintores por haber dado forma y figura al culto, así como por haber realizado copias del original o composiciones en torno al

⁴¹ Como singularidad de la obra he de señalar la aureola del santo, que no es similar a otras pintadas por el artífice, y que podría deberse a su posición, casi de espaldas. Es importante aclarar, de cualquier manera, que no tuve acceso directo a la pieza, por lo que no verifiqué la firma y fecha que aparecen en la pieza, reproducida por Guillermo Tovar de Teresa en su *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, (Tomo II G-O), 1996, p. 180.

milagro, creándose un imaginario colectivo ligado a la Virgen del Tepeyac que no hubiera sido posible sin los primores del albayalde, el buril y el pincel.

Es común en este sentido destacar la labor del pintor oaxaqueño Miguel Cabrera, pues sus trabajos para la Colegiata de Guadalupe lo llevaron a conformar un discurso visual que iba de la mano con aquellos que desde su púlpito los canónigos predicaban a los fieles guadalupanos.⁴² Pero antes de que Cabrera hiciera algunas de las imágenes de la Virgen mexicana más importantes, variados artífices habían emprendido una proyección visual de este culto mariano. En mi opinión José de Ibarra realizó un conjunto de piezas fundamentales en la propagación del culto incluso fuera de las fronteras de la Nueva España, así como una de las obras más destacadas en el culto que logró consolidar también una doble iconografía nueva: la de la Virgen como escudo y la de Juan Diego como estandarte de Guadalupe. [Cat. 23 y 24] La importancia simbólica que alcanzó esta pintura, que será analizada a profundidad, puede constatarse en el hecho de que fue la elegida para los festejos de 1756 por la confirmación del Patronato de Guadalupe, como se dijo en el capítulo IV.

Pero antes de adentrarme en la iconografía en particular de esa pieza en la colección de la Catedral Metropolitana, mencionaré algunas de las obras anteriores o de menor envergadura dedicadas al tema y pintadas por el artífice. El medallón de monja con la Virgen de Guadalupe y santos, incluido en el *Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, constituye uno de los ejemplos claros de pintura íntima realizados por el pintor. [Cat. 18] Su pequeño tamaño da testimonio de lo fino que podía ser su pincel en los detalles, pero traduce también un cierto descuido en la composición que no es característico del artífice. En efecto, sobre todo del lado derecho de la obra parece torpe, pues se “empalman” las figuras y sus atributos.⁴³ La pequeña pieza podría ejemplificar así un tipo de culto guadalupano que no

⁴² Para comprender la importancia de las labores de este pintor en el proceso del culto guadalupano, ver principalmente Cuadriello, Jaime. (ed.). *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004; y Cuadriello, Jaime. (ed.). *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

⁴³ He incluido esta obra al catálogo con ciertas reservas puesto que no pude localizarla y observarla a detalle. Me pareció interesante admitirla debido a que se trata de una pieza íntima de las que posiblemente Ibarra pintó, por el tipo de clientela que tuvo, pero creo que tendría que hacerse un análisis profundo de la pieza para determinar con certeza su lugar dentro del catálogo del artífice.

se ha estudiado a profundidad y que tiene que ver con los deseos y esperanzas de ciertas religiosas, así como de su proyección ante su propia comunidad.

La siguiente obra, firmada en 1739, es la primera Virgen de Guadalupe de su pincel en forma oval, que, como se ha visto, era del gusto del artífice. [Cat. 19] La Virgen flota entre nubes que, como siempre, forman una mandorla terminada en un tubo, mientras en la parte de abajo se aprecia una vista del Santuario, reafirmando la devoción con su origen y éste con el favor que recibió la tierra mexicana por la predilección de María. La vista, muy particular ya que no se presenta dentro de un recuadro sino como un espacio abierto que refuerza el sentido de la aparición, muestra los elementos esenciales del lugar, no para realizar una descripción topográfica, sino para reunir ahí los que simbólicamente eran parte del discurso milagroso. Años más tarde Ibarra volvería a pintar a la Virgen mexicana en un óvalo, dándole además una explicación simbólica, como se verá adelante.

Hacia 1740⁴⁴ Ibarra fue comisionado por un particular, Álvaro González de la Portilla, para realizar un lienzo rectangular de la Guadalupana, que, en fechas indeterminadas pero al parecer cercanas a la factura del cuadro, fue llevado a la iglesia de San Jorge, en el Valle de Toranzo, Santiurde, España, donde, aunque muy maltratado, se conserva todavía. [Cat. 20] El lienzo difiere de las otras pinturas de Ibarra con el mismo tema por la representación, en sus esquinas, de las cuatro apariciones, así como del Santuario en la parte central y los ramilletes de flores entre estos elementos, que presentan dos angelillos. Por su deterioro es muy difícil ver los detalles de su factura, pero aparentemente fue repintada en algunas zonas.⁴⁵

La inclusión de las apariciones seguramente se debe al deseo de generar una narración del milagro a espectadores no tan versados en él que necesitaban más elementos para comprenderlo cabalmente. En la factura de María puede observarse una característica compartida con la de Vizcaínas: una línea muy marcada que señala un pliegue que baja por el manto, del lado izquierdo de la pieza, y que coincide con el borde

⁴⁴ Patricia Barea menciona que el año de la pintura es 1749 basándose en un texto que reseñó los bienes de la zona, pero en casi toda la hemerografía y bibliografía se dice que el cuadro es de 1740, lo que coincide con las particularidades pictóricas de la obra con relación a sus otras imágenes de Guadalupe de Ibarra. Patricia Barea. "Los legados de la pintura novohispana", en *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, Núm. 13, 2006, p. 34.

⁴⁵ Del lado izquierdo tienen unas marcas que parecen deberse a que en algún tiempo estuvo enrollada, pero he podido determinarlo con seguridad.

de la túnica a la altura de las piernas, marcando la silueta del cuerpo de María no tan clara en el original del Tepeyac.

Casi al mismo tiempo Ibarra debió realizar una Guadalupe que fue colocada en el retablo que se realizó en España para albergar a la Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe en la iglesia del convento agustino de San Felipe el Real, sito en la Puerta del Sol de Madrid (hoy desaparecido). La Congregación había sido fundada en 1743 por iniciativa de varios *indianos* residentes en la corte, así como funcionarios y otros particulares que habían vivido en Nueva España y se habían hecho devotos de la Virgen, consiguiendo incluso que el rey se inscribiera como “primer hermano” *ex officio* de la misma.

La referencia aparece como una posdata al final de una carta de Lorenzo Boturini a Joseph de Lizardi y Valle en que incluye varias noticias relacionadas con sus gestiones en el asunto de la fundación de la Colegiata de Guadalupe y su redacción de la historia de Nueva España (cuestiones que le preocupaban al punto de que data erróneamente la carta en México y no en Madrid), el 24 de junio de 1745. El italiano había solicitado su ingreso a la Congregación, que debió conocer muy bien, por lo que apuntó: “P.S. Días pasados se colocó aquí en San Felipe el Real en la capilla de Nuestra Real Congregación un suntuoso lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe del Maestro Ibarra, añadido con ángeles para llenar el buque del retablo”.⁴⁶

Esta pintura de Ibarra no ha sido localizada, pero debió ser sumamente hermosa, por la referencia de que hace de ella Boturini, viejo cliente del pintor. Seguramente el retablo estaba listo cuando la pieza llegó y debió ser agrandada para colocarse en él. Aunque desconozco su apariencia, la pieza merece ser destacada por la importancia que tenía la Congregación, y el hecho de que hasta el rey de España hubiera sido espectador de la obra del artífice novohispano, honor que no debió ser común y que seguramente ayudó a que se creara su buena reputación como pintor guadalupano.

Con estos antecedentes, y la amistad que Ibarra tenía con Cayetano Cabrera y Quintero desde la década de 1730, no debió ser difícil para el poeta la elección del artista que debía hacer el grabado que resumiera visiblemente el argumento de su texto más importante, el *Escudo de armas de México*. [Cats. 21 y 22] Como del dibujo y el grabado hablé en el cuerpo de la investigación, sólo quisiera destacar aquí que la visión narrativa

⁴⁶ Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, caja 334, exp. 79, f. 51v. Agradezco infinitamente a Iván Escamilla esta referencia.

del episodio realizado por Ibarra, debió proporcionarle un reto más: modificar la posición de la Virgen, un poco inclinada hacia adentro para dar la sensación del escudo, dirigida a sus orantes, en lugar de aparecer totalmente de frente, como en una pieza copia del original.

Es fundamental comprender el sentido metafórico que el diseño de Ibarra logró plasmar a la perfección para lograr una síntesis efectiva de la compleja premisa de Cabrera, que se liga simbólicamente a una pieza posterior del pintor: la Guadalupe-Juan Diego de la Catedral metropolitana. Por ello debe hablarse de la labor de José de Ibarra como intérprete del discurso de Cayetano Cabrera y Quintero y por lo menos recordarse su cercanía con otros promotores del culto, como Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta arzobispo de México (1730-1747) y virrey (1734-1740),⁴⁷ uno de los impulsores del milagro guadalupano y al cual retrató Ibarra por lo menos en dos ocasiones.⁴⁸

Cabrera y Quintero tuvo un papel de primer orden en la creación de un discurso erudito que sustentaba la pretensión de los criollos de lograr para la Virgen de Guadalupe el patronato universal de la Nueva España. Sus conexiones con el arzobispo y con los cabildos de la ciudad de México, le ayudaron a conseguir el nombramiento especial para redactar una crónica de los sucesos de la epidemia de 1736-37: su *Escudo de armas de México*, obra que a su reputación de erudición apabullante y redacción farragosa, añadió el escándalo causado por ciertos juicios de Cabrera que hicieron a la autoridad virreinal prohibir, a la postre, la circulación del libro.

Cayetano Cabrera ya había comenzado a crear una imagen de la Virgen como protectora del reino, específicamente como escudo del mismo. Al confiar al artífice la realización del dibujo del frontispicio de su libro, éste dio forma a una metáfora literaria que fue usada muchas veces por el clérigo, quien por cierto está retratado en sombra en un tercer plano, dando fe de los hechos, tras los regidores del Ayuntamiento de la ciudad, hincados y orantes.

Ibarra no dio clave alguna para la identificación de la ciudad, creando un entorno arquitectónico genérico y un tanto pobre. El énfasis de la imagen está más bien en el dramatismo, logrado por el manejo de la profundidad creada por medio de fuertes

⁴⁷ Además hay que recordar que Cabrera y Quintero fue maestro de pajes de Vizarrón.

⁴⁸ Los dos retratos de las galerías de virreyes, de Palacio y del Ayuntamiento, están firmados por Ibarra. Parece también de su mano el que actualmente se conserva en el Museo Nacional del Virreinato proveniente del Colegio de San Fernando de misioneros franciscanos.

contrastes entre luces y sombras, y por los cuerpos muertos o en agonía al centro de la imagen. La guadalupana se inserta dentro del marco de un escudo que cargan dos ángeles, desde el cual se abre el cielo nublado en un rompimiento de gloria, que permite que el sol ilumine la escena, dejando también ver los estragos de la enfermedad en los cuerpos muertos de los indígenas afectados por la peste de matlazáhuatl entre 1736 y 1737, y por la cual se pidió la intercesión de una Virgen india.

Cabrera describe al ayate guadalupano como escudo en varias ocasiones o utiliza la metáfora de escudo para enaltecer a los promotores del culto. Por ejemplo, la Virgen fue escudo por ser arma y protección al mismo tiempo, tanto en la tierra como en el mar (como un casco de nave). Asimismo, la llama escudo por ser imagen pintada o lámina. La caridad también es escudo de Dios, y el arzobispo Vizarrón fue escudo contra la guerra de Dios o pestilencia, pues con su empleo y dignidad protegió a la ciudad de México. La devoción fungió así mismo como escudo. Además, los escudos son puertas de Dios que se cierran o abren.⁴⁹ Como parte de su conclusión para fundamentar el proyecto de reconocimiento del milagro, en su opinión, al igual que Macabeo mandó a Roma su escudo a que lo reconocieran, así debía mandarse el escudo guadalupano para lo mismo.⁵⁰

El autor relata que otras imágenes fungieron también como escudo ante la peste al sacarse en procesiones. El ayuntamiento “fundió” o forjó siete escudos o siete advocaciones: la Sangre de Cristo, San José, Arcángel San Rafael, San Sebastián, San Cristóbal, San Roque y Santa Rosalía; que eran siete láminas, probablemente pintadas, que se ligaban a la cura de enfermedades o pestilencias. También destaca, como escudo, entre otras imágenes procesionales, a Nuestra Señora de los Remedios.⁵¹

Una de las metáforas que utiliza es muy significativa para comprender la imagen literaria y su relación con la obra de Ibarra, en este caso no solo referente a María, sino también a Juan Diego:

...con un broquel solamente queda cualquiera militar bien armado. La vez, y protección toda de las Armas atribuyó Egesipo al Escudo, porque defendido con él todo su cuerpo, tropiezan los impulsos en bronce, y el golpe más cierto en un

⁴⁹ Cabrera y Quintero, Cayetano. *Escudo de Armas de México*, México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746. Edición facsimilar del Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981. p. 6, § 14; p. 14 § 33; p. 20 § 47; pp. 26-27 § 59; pp. 78-79 § 174-175; p. 158 § 325; pp. 174-175 § 353-354.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 388-389 §760-761.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 136-139 § 284-289; p. 155 § 319.

hierro: Y esta misma vez, y proyección tienen también contra hostilidades pestilentes la ruda capa de Juan Diego, tejida en bronce solo por Pintura de María.⁵²

Resulta fácil entrever la cercanía del discurso del clérigo con la imagen del frontispicio de su obra. Es lógico pensar que aunque el texto de Cayetano Cabrera no estaba terminado cuando se realizó el grabado (1743), el artífice tenía bastante claridad en cuanto a los conceptos que el escritor quería que se plasmaran en la estampa, pues la adecuación entre el texto y la imagen es total.

En mi opinión la pieza de Ibarra resguardada en la Catedral metropolitana sigue, por lo menos en parte, esta simbología del *Escudo de armas*, sin importar que el artífice ya hubiera realizado una imagen de la Guadalupana en un formato oval, como quedó señalado.⁵³ [Cat. 23 y 24] La obra de Catedral, con la Virgen de Guadalupe en una cara y en su reverso Juan Diego en el momento de desdoblar su ayate revelando la imagen impresa en él, tiene puntos de confluencia con este discurso sobre el escudo y la protección que ofreció la Virgen en su advocación guadalupana, acentuados por el su formato oval y por el carácter procesional de la pintura.

La Virgen, como las otras que se han analizado, sigue con bastante exactitud a su modelo, cuidado mucho la factura de los detalles. Incluso podría pensarse que Ibarra utilizó la calca (o “el perfil” como él le llama) que su maestro Juan Correa había sacado de la imagen.⁵⁴ A los pies de la Virgen escribió: “Jurada Patrona de esta Nueva España el 27 de abril de 1737” y con letra más pequeña firmó: “Josephus ab Ibarra faciebat 1743”. Es importante señalar que la pieza está firmada y fechada, pues es común que se pase por alto este dato, lo cual ha originado una confusión en su identificación al afirmarse varias veces, erróneamente, que fue la obra con la cual se juró patrona a Guadalupe tanto en 1737 como en 1746.⁵⁵

⁵² *Ibid.*, p. 26 § 59.

⁵³ Por la fecha de su factura, la pintura de Vizcaínas podría incluso haber sido inspirada por Cayetano Cabrera.

⁵⁴ Citado en: Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Editorial Jus, 1977 [1756], p. 9.

⁵⁵ Por ejemplo en: *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, p. 194, se da como de 1737 y se le titula *Guadalupana de la “Jura” o del Patronato*. Por su parte Antonio Pompa y Pompa, en su *Álbum del IV centenario guadalupano*, México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938, p. 114, la identifica con la imagen usada en la jura de 1746.

En el reverso Ibarra representó al barbado indio Juan Diego, parado bajo una fuerte luz que crea claroscuros profundos. Aparece con una pierna adelantada en un espacio interior indeterminado (quizá el palacio arzobispal), vestido de azul y a la usanza de los indios del siglo XVIII, calzado y con el ayate amarrado del lado derecho, en el momento en que desdobra la tilma en la cual ya se asoma el busto de la Virgen, impresa por medio de las rosas que empiezan a caer entre sus piernas. Detrás de su pie derecho se encuentra, en el suelo y en sombra, su sombrero. Bajo sus pies el pintor inscribió: “En 12 de diciembre de 1531”.

El marco de la imagen, al parecer de calamina, es sencillo, con un remate adornado con motivos florales. En la parte baja tiene un cilindro hueco, decorado con motivos geométricos y que permite insertar una pértiga para llevar a la pintura en andas, lo cual indica su función como imagen procesional. Este hecho es fundamental para comprender la importancia que tuvo la imagen con el tiempo, pues su uso determinó, en mi opinión, la conformación del modelo iconográfico propuesto por el pintor. Asimismo creo que el formato ovalado, además de ser común entre las obras de Ibarra, seguramente se eligió de nuevo para seguir la metáfora representada en el mismo año de 1743 en el frontispicio del libro de Cayetano Cabrera y Quintero.

Quizá parte de la confusión sobre la obra catedralicia se deba a que Cayetano Cabrera Quintero mencionó, como diré adelante, esta pintura de Ibarra como parte de los festejos de la jura de 1746, pero no como aquella ante quien el arzobispo proclamó a Guadalupe como patrona del reino. Entonces la ceremonia se realizó en el palacio arzobispal, pues Vizarrón se encontraba muy enfermo, a tan sólo unos días de morir. La función fue casi secreta, por lo que confundió a mucha gente que pensó, al ver el movimiento de personas en el palacio, que el prelado había muerto. Hasta sus aposentos más privados llegaron los cabildos, sentados en una antecámara al parecer bastante privada, contigua al oratorio. En ella destacaban el dosel y el “suntuoso” altar con una copia de la Virgen de Guadalupe. El arzobispo les enseñó a los presentes “lo que tenía en el corazón”:

Nuestra Señora de Guadalupe, y su imagen, replicada por aquella estrecha habitación, en varias Copias, que varias tan bien por la materia, y artificio, son saynete a su devoción, y al que expreso festivamente, afirmando no entraba allí Imagen alguna, que no le arrebatase el corazón, y que, o comprada, o pedida, o a

más no poder arrebatada, tornase a salir de su Palacio: donde aseguró tenía repartidas mas de quarenta...⁵⁶

El arzobispo pidió que se leyeran los autos de la jura, y a todos los comisarios que procedieran a repetir, de hinojos, que celebrarían por Patrona a María en su advocación de Guadalupe de México, el 12 de diciembre. Terminados los rezos sonaron timbales y tambores, la catedral e iglesias repicaron las campanas y soltaron balazos y cohetes. Pese a que la descripción de la ceremonia es bastante detallada, Cayetano no dio mayores datos de la imagen ante la cual se realizó la jura, probablemente la del altar, de la propia colección de Vizarrón.

Durante varios días se festejó la jura del este patronato. Parte de la celebración fue una procesión que salió de Catedral, también prolijamente narrada por Cabrera. En ésta, la imagen principal era la pieza de Catedral, aunque el sacerdote no lo indique explícitamente en su texto, pues es evidentemente se trata de la pintada por el artífice de Nueva Galicia. Por esta narración es posible identificar a su patrono el Dr. Juan José de Castro,⁵⁷ canónigo de la catedral metropolitana.⁵⁸ Cayetano Cabrera cuenta que:

Recortarse este galano Lienzo de un Óvalo, que guarnecido de su pulida Talla, y estrivando en sólidas espigas de fierro, se asegura con su Peana, y estas en unas primorosas Andas, para con más comodidad conducirse: Toda esta repisa, o collado aspira a ser en este día, de Guadalupe, y antes que aquel Cerro pedregoso, es un culto Jardín que cultiva la mano, que supo contrahacer a Flora sus flores; y que apiñándose con agradable variedad por todo el Marco, y Peana de la Imagen, sin embargo, que sea de lienzo la Pintura, proponen su Aparición, como de bulto. El haz de este florido Ramillete, o la parte anterior, copia a la Santísima Imagen, cual se adora, hasta en lo parecido, en el Lienzo Original de Guadalupe: copiado al envés, llevando en su Tilma las flores, el venturoso Indio, Juan Diego, que como Siervo, y fiel Criado de la Señora, que precede, parece la sigue paso atrás: objeto que concilia veneración, y ternura de las más tibia devoción⁵⁹.

⁵⁶ Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 517 § 1005.

⁵⁷ Juan José de Castro y Vera tomó posesión de una canonjía vacante de la catedral en 1735, habiendo sido el racionero más antiguo de ese mismo cabildo y abad de la Congregación de San Pedro. En marzo de 1737 fue Primicerio de la Archicofradía de la Santísima Trinidad. (Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo, *op. cit.*, Vol. II, pp. 268-268 y Vol. III, p. 18).

⁵⁸ Toussaint señala varias veces que la pintura estaba fechada en 1737 y en su libro de la catedral que la obra era propiedad de los hermanos Luis y Cayetano de Torres. (Toussaint, Manuel *La catedral de México y el Sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México: Porrúa, 1992, p. 136). Respecto a la fecha ya se señaló que es errónea y respecto al patrocinio también parece dudoso, pues además de que no indica referencia alguna, es más segura la noticia de Cayetano Quintero.

⁵⁹ Cabrera y Quintero, *op. cit.*, pp. 519-520.

Quizá para algunos amigos de Cabrera y Quintero, para el pintor Ibarra y para otros que conocieran la propuesta del sacerdote, una imagen de la Virgen de Guadalupe, inscrita en un óvalo y llevada por lo alto de la multitud, recordaba la imagen literaria que utilizó en su argumento y fijó en la cartela del grabado del *Escudo de armas*, así como la propuesta visual del pintor de Guadalajara. La Virgen de Guadalupe, con el Juan Diego a sus espaldas, resumía efectivamente la idea del escudo guadalupano, de la protección celestial, de la historia de su aparición y su patronato.

Pero además de su uso procesional, la pintura de Ibarra tiene otra peculiaridad que debe ser por lo menos mencionada, en espera de profundizar en ella en otra ocasión: la iconografía de Juan Diego tenante sin comitiva, figura que se popularizó en la segunda mitad del siglo XVIII pero que por lo menos no fue común antes de la obra de Ibarra.

Hay que recordar que fue a partir de mediados del siglo XVII, tanto en conjuntos de obras que adornaban retablos, como en los grabados que acompañaron a varios textos guadalupanos, que se recurrió a la narración visual de las cuatro apariciones, muchas veces haciendo un lienzo individual o estampa por cada escena. Con el tiempo éstas tendieron a tratarse como sucesos independientes, ampliándose notablemente la iconografía, agregándose la quinta aparición (la de Juan Bernardino) y, como complemento de los conjuntos, una vista del Santuario. Entre estos momentos se representaron aquellos en que Juan Diego dialogaba con la Virgen, así como cuando se presentó ante Zumárraga para llevarle las flores develando la Virgen en el ayate (la cuarta aparición), siendo probable que estas obras crearan la iconografía del indio caracterizado de manera individual, como aparece en la pintura de Ibarra.

Se ha dicho que Juan Correa fue el primer artífice que realizó una obra individualizando a Juan Diego, esto es, pintándolo con el ayate en que aparece Guadalupe pero sin el arzobispo y su comitiva. Esto es importante por un lado para poder establecer los caminos que recorrió la idea del “Juan Diego tenante” hasta la formulación de Ibarra, y por otro, para reflexionar acerca de la formación de Ibarra como discípulo del pintor mulato.⁶⁰ Elisa Vargas Lugo dio noticia de este modelo:

En 1669 envió a Roma una pintura de la virgen con las apariciones ejecutadas separadamente para la capilla de Guadalupe en el templo de los

⁶⁰ Jaime Cuadriello ha llamado a esta representación del indio “Juan Diego tenante”. Cuadriello. *Zodiaco mariano...*, *op. cit.*, p. 144; Cuadriello. “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, México: Azabache, Vol. I, 1994, pp. 257-299.

Santos Españoles. Según la documentación que existe al respecto, la imagen ‘tiene las medidas del sagrado original. Está pintada en un lienzo que semeja una tilma y detrás aparece Juan Diego... [sic] convertido en el primer altar portátil guadalupano’. Posiblemente fue Juan Correa quien engrandeció esta iconografía juandieguina tomándola de las representaciones de la *Cuarta aparición*, en las que [...] Juan Diego se ve de pie con la tilma completamente desenvuelta, frente al obispo.⁶¹

La obra descrita se trata de un conjunto de las cuatro apariciones en la capilla de los Santos españoles del templo de San Ildefonso que “Posiblemente [...] formaban parte de un retablo del siglo XVII que, por razones desconocidas, se destruyó”.⁶² Para complicar la tarea de dilucidar al autor de la iconografía juandieguina desplegando la tilma, se añade el dato de que la quinta pintura, referida como la central del retablo e identificada por Vargas Lugo como el Juan Diego como “altar portátil”, “...es obra de otro artista” que reproduce la iconografía de Juan Diego tomada de un grabado de Miguel Cabrera.⁶³ Sin embargo se ha asumido que la imagen actual repetía en realidad la de Juan Correa, pues Lauro López Beltrán remite a una información de 1895 en que se describe que en un homenaje de coronación de la Virgen se usó una obra de Juan Correa pintada en 1669 y llevada a Roma por un padre agustino en 1672, que presentaba la iconografía citada por Vargas Lugo.

Otra obra de Correa, en el Museo de Escultura de Valencia, presenta también la novedad de poner la escena de Juan Diego con el ayate desplegado al centro de la composición de las apariciones, pero en ella todavía no aparece el indio de manera solitaria, sino, una vez más, con Zumárraga y su comitiva. [Figura 8] Si realmente Juan Correa fue el creador de esta iconografía, se entendería que quizá José de Ibarra, siendo su discípulo, hubiera utilizado más tarde una solución plástica parecida para la obra catedralicia, sumándose a una tradición, actualizándola y renovándola al poner a Juan Diego solitario, incorporar el formato oval y el retrato de la Virgen en la otra cara de la imagen. Sin embargo parece necesario preguntarse si Ibarra fue autor de la nueva iconografía de Juan Diego tenante en soledad, como afirma Martha Reta.⁶⁴ Creo, sin

⁶¹ Vargas Lugo, “Iconología...”, *op. cit.*, p. 94; en el catálogo de la obra de Juan Correa (*Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, Tomo II, Primera parte, pp. 256-259) se hace una ficha de estas pinturas.

⁶² Ficha del catálogo citado arriba, pp. 257-258.

⁶³ *Ibid.*, pp. 258-259.

⁶⁴ Martha Reta. “Juan Diego Tenante”, en *Entre flores y cantos*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2003, pp. 31-36.

embargo, muy importante también insertar la obra de Ibarra en un contexto específico que permita interpretarla a la luz de su conformación simbólica concreta.⁶⁵

Además de la tradición pictórica y del manejo de un discurso bastante erudito acerca del culto promovido por autores como Cayetano Cabrera, la conformación iconográfica de la imagen catedralicia de Ibarra seguramente también se inspiró en otros fenómenos devocionales ligados a su culto, difíciles de valorar por su carácter vivencial y efímero. Por ejemplo, cuando se juró la Virgen de Guadalupe en 1737 como patrona de la ciudad de México en contra de la peste, la procesión tuvo algunos elementos que recuerdan la imagen de Ibarra. Cayetano Cabrera narra, una vez más, que los indios hicieron las decoraciones para la ciudad. Generalmente realizaban unas esferas o “mundos” que se colgaban de las azoteas y que casi siempre se abrían o rompían soltando flores, frutas, panes de oro, plata volante, u “otras bugerías de poco precio”, aunque a veces las “esferas” tomaban otras formas como cornucopias o incluso arcas “como de Noe” de donde salían animales y aves. Sin embargo para esta ocasión guadalupana recurrieron a unas imágenes especiales:

Pero las más célebres de estas sus traviesas invenciones, y que en esta función parece multiplicaron por del caso, fueron las que remedan, y tiernísimamente representan la Aparición de María Sma. en Guadalupe ante el Obispo, al descoger su manta el venturoso Indio Juan Diego, de quien esculpen pequeñas estatuas, que visten galanamente a su usanza, siendo su blanca Tilma el velo todo a la tramoya; en la que sobrecohen o pintan la Imagen de María Sma. y llena de diversas flores, y rosas (que en este mayo eran de Castilla) se la recogen con sus propias manos hacia el pecho, como se dice trajo las que derramó ante el Obispo. En esta acción suspendieron varias de estas estatuas de una a otra azotea, que balanceando, mediante sus delgados cordeles, al tiempo de llegar el Palio, e Imagen, soltaba el de su capa; a dos manos, y esparciendo las flores que abarcaba, compadecía en la manta la Imagen; siendo esta un recuerdo oportuno de aquel favor antiguo, y testimonio claro de la tradición, y creencia de los Indios del portento.⁶⁶

Es posible que Ibarra hubiera visto estos Juan Diegos que colgaban de las azoteas y que su pintura también las recordara, sumándose a este tipo de iconografía efímera que convergía un el discurso más erudito que también conocía.

⁶⁵ Cabrera realizó un grabado de Juan Diego, ya no con el ayate amarrado a medio desenrollar, sino ya totalmente expuesto, que ha sido fechado de distinta manera. Al parecer, la obra fue de 1752. Por otro lado, Cabrera firmó una pintura que sumamente similar del Juan Diego de Ibarra, incluso en formato oval, en el Museo Regional de Querétaro, que aparentemente no está fechada, pero que en mi opinión se inspira en la de Ibarra.

⁶⁶ Cabrera y Quintero, *op. cit.*, pp. 472-473.

Por último, quisiera insistir en que la obra de Ibarra siguió saliendo en procesión y ganando importancia, pues sólo así se explica su participación estelar en la fiesta del patronato universal de Guadalupe en 1756, como se dijo en el cuerpo de la investigación. Fue así como una iconografía basada en la tradición pictórica, en la devoción popular y en el conocimiento docto del discurso guadalupano, alcanzó su máxima expresividad al representar los anhelos de tantos fieles que veían en su imagen la fe, no sólo en María, sino también en su patria americana, tierra de milagros. En este proceso, José de Ibarra debió de ver bien pagados todos sus empeños como pintor guadalupano.⁶⁷

Lo cierto es que tras la creación de la imagen doble de Ibarra, con Guadalupe en una cara del lienzo y Juan Diego en la otra, Ibarra volvió a realizar lienzos rectangulares de la Virgen Guadalupe, quizá por apegarse más a la copia del original y su sentido *acheiropoietas*. Una pieza importante en este sentido, aunque no he podido averiguar su patrocinio, es la que está en un altar de la capilla de San Luis Obispo, en la Catedral de Valencia, España. [Cat. 25] La imagen sigue muy de cerca las características de las otras guadalupanas del artífice, y exhibe una inscripción que aclara que está sacada del original.⁶⁸

Otra obra muy similar, es la que se encuentra en el antiguo templo de los jesuitas en Guanajuato, hoy San Felipe Neri. [Cat. 26] Este lienzo, además, recibió el favor de ser tocado al original, privilegio no tan fácil de alcanzar para una copia de la Guadalupe, lo que indica que seguramente su patrocinador tenía influencia. De algunas de sus características plásticas se habló ya, pero me gustaría destacar una singularidad: la línea que se forma al bajar el hombro izquierdo de María, mencionada respecto a las Guadalupe de Vizcaínas y Santiurde, está un poco desplazado de la silueta de su vestido, por lo que ya no coincide perfectamente con la línea de éste. Además, por vez primera en las pinturas de Ibarra, este pliegue se traduce en una pequeña sombra que le confiere volumen y hace lógico el movimiento de los paños.

Como señalé en el capítulo IV, la inclusión de sombras en la Virgen de Guadalupe es una innovación de Ibarra, y debe explicarse por la importancia que adquirió la teoría de las luces y las sombras en su obra. En esta pieza, con en pocas guadalupanas, se ve, por

⁶⁷ Murió el 20 de noviembre de ese año, sólo 11 días después.

⁶⁸ María Concepción García Saiz, "Aportaciones al estudio de la obra de José de Ibarra", Archivo de Arte Valenciano, no. 49, 1978, p. 27-29. Agradezco a la autora darme a conocer este artículo.

tanto, como un matiz oscuro irrumpe en el filo dorado de su manto, reforzando la profundidad a la parte más estática del original, su perfil dorado.

Esta herramienta plástica de añadir sombras al dorado de la túnica, fue repetida en su más bella copia de la Virgen mexicana pintada por Ibarra, la de la Catedral de Morelia. [Cat, 27] Como también ya se señaló, fue realizada después de la inspección en vivo del ayate original, y bajo la observación y permiso especial del Abad de la Colegiata en ese momento, por lo que seguramente esmeró su pincel.

Por lo menos, antes de que se estrechara la relación entre Miguel Cabrera y Manuel Rubio y Salinas, con la que el pintor oaxaqueño se volvería su pintor de cámara y el más importante expositor de la nueva situación de la Colegiata a manos del arzobispo, el pintor de Guadalajara fue uno de los más importantes copistas de la Virgen mexicana. Sus imágenes destacan, una vez más, por el cuidado en los detalles y la coherencia entre la teoría y la práctica de su arte. Con esta advocación, la que ocupó más veces el pincel de Ibarra al lado de la representación de la vida de María, cierro por lo pronto la reflexión en torno a las advocaciones de la Virgen, en conjunto uno de los temas más importantes en su producción artística.



[1]

[2]



[3]



[4]





[5]



[6]



[7]

Catálogo de la obra de José de Ibarra

VI.1. Obras de devoción, retratos divinos y de santidad

VI.1.1. María: una y muchas madres de Dios



Cat. 1

Purísima Concepción con la Trinidad

Óleo sobre tela

192 x 113 cm.

Transcripción de firmas: Josephus Ybarra Fac. [entre las flores]

Colegio de las Vizcaínas, México D.F.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México: UNAM/IIH/IIIE, 1987, pp.96, 244.

Rivera, Lenice. "Comentario de la obra Purísima Concepción con Trinidad" en *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, p. 264-267.



Cat. 2

Inmaculada Concepción

Óleo sobre tela

215.5 x 117 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac [en filacteria]

Otros títulos: *Inmaculada Concepción franciscana*

Templo de San Diego, Guanajuato, Guanajuato.

Inscripciones: sobre la cabeza de la Virgen: SALVAVIT SIBI DEXTERAEIVS ps.97.

En filacteria: INCOCEPTIONE TVA VIRGO IMMACVLATA FUISTI. Bajo la filacteria: A devoción Dⁿ Joseph Quad...



Cat. 3

La Purísima Concepción

Óleo sobre tela

147.5 x 198 cm.

Otros títulos: *Inmaculada Concepción*

Museo Nacional de Arte, México D. F., No. Inv. 3095, en comodato con la Secretaría de Relaciones Exteriores

Inscripciones:

Bibliografía: Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II, México: Museo Nacional de Arte/UNAM/IIIE/Patronato del Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2004, p. 401.



Cat. 4

Allegoría de la defensa a la Inmaculada Concepción

Óleo sobre tela

506 x 303 cm.

Transcripción de firmas: Josepus ab Ibarra Fecit [An]no Domini 17[...] [en la base de la columna]

Museo Regional de Querétaro, CONACULTA, INAH, México D. F.

Inscripciones: En el libro Pulsate et/ aperietur/ vobis qu-/ aerite et in/ venietis// Ilegible (Llamad y se os abrirá, buscad y hallareis. Mateo, 7:7; Lucas 11:9).

Bibliografía: Reta, Marta. "El ingenio humano a favor de María Inmaculada: la defensa teológica del Misterio", en *Un privilegio sagrado. La celebración del dogma en México*, pp. 91-109, 336; Monterrosa Prado, Mariano. "Los doctores y la Trinidad: iconografía de una pintura del siglo XVIII", en *Boletín de Monumentos Históricos*, No. 9, tercera época, enero-abril 2007, México: INAH, pp. 29-40.



Cat. 5

Mater Intemerata

Óleo sobre tela

202 x 134 cm.

Otros títulos: *Virgen del Apocalipsis*

Museo de América, Madrid, España

Bibliografía: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México: CONACULTA, 1994, p. 367.

Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana*, Madrid: Ediciones Rialp, 1978. p. 45.



Klauber, *Mater Intemerata*



Cat. 6

La mujer del Apocalipsis

206 x 142 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra
facie[bat] [entre las flores]

h. 1750

Pinacoteca de la Profesa, Templo de San Felipe
Neri, CONACULTA, México D. F.



Rubens, *Virgen del
Apocalipsis*,
Pinakothek, Munich

Bibliografía: Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Perez Lizaur. *La profesora en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico y artístico*, México: Tesis para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973, pp. 383-385, 481; *Obras maestras del arte colonial: exposición homenaje a Manuel Toussaint*. México: IIE/UNAM/MUNAL, 1990; Rivera, Lenice. "Comentario a la obra La mujer Apocalíptica" en *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo de Guadalupe Zacatecas-CONACULTA-INAH, 2005, p. 276-79; Ruíz Gomar, Rogelio. "Comentario VI-30, La mujer del Apocalipsis", *The Arts in Latin America. 1492-1820*, 2006, p.381.



Cat. 7

Dolorosa

Óleo sobre lámina de cobre

44.5 x 29.5 cm.

Transcripción de firmas: Josephu ab Ibarra feci!/:... 1739

1739

Museo América, Madrid, España.

Bibliografía: García Saiz, Concepción. "Comentario a la obra Dolorosa" en *Un arte nuevo para un nuevo mundo. La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Museo de América/TF Editores, p. 73.



Cat. 8

Virgen de los Dolores

Óleo sobre tela

131 x 96 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac.^t anno

Dm[^]. 1742 [bajo los clavos]

Colegio de las Vizcaínas, México D.F.

Inscripciones: ORA PRONOBIS/ VIRGO

DOLOROSISSIMA



Carlo Dolci. Mater *Dolorosa*.
Museo de Arte occidental de
Tokio.

Colegio de las Vizcaínas, según Mercedes Martínez.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México: UNAM/IIH/IIE, 1987, pp. 211-244.

Observaciones: Es imposible determinar si Ibarra conoció una copia de la pintura de Dolci o un grabado. El pintor novohispano agregó la daga, la corona de espinas, y los clavos, así como la cartela y la barda que separa a María del espectador.



Cat. 9

Virgen Dolorosa

Óleo sobre tabla

62 x 50 cm.

Catedral de Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México:

Landucci, pp. 161, 414.

En el libro de *Arte sacro* se publican dos fotos de la obra con ciertas diferencias.



Sassoferrato. *Virgen dolorosa*,
Galería Uffizi.

Aunque no se explica realmente, por las notas del libro y a pie de las fotos, se desprende que antes de una restauración se atribuía a Sassoferrato y se le habían borrado la daga, la firma y parte del resplandor.

Observaciones: Al pie de la imagen en ambas páginas del catálogo *Arte sacro, arte nuestro*, se lee: "Pintura sobre tabla de José de Ibarra, siglo XVIII, con un marco neoclásico de plata. Este óleo, por su calidad, durante mucho tiempo estuvo atribuido a Giovanni da Salvi, El Sassoferrato, artista del siglo XVII". En el cuerpo del texto no se hace ninguna referencia a la imagen, pero aparecen dos fotografías de ella, en texto y catálogo, con diferencias. La del catálogo tiene espada al corazón, la del texto no. Pareciera haber sido restaurada.



Cat. 10

Virgen del Refugio

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ibarra fac. [en el marco fingido, a la derecha]

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Inscripciones: N S.^{ra} DEL REFUGIO/ de los pecadores

Bibliografía: Velázquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México: Polis, 1939, p. 400.



Cat. 11

Nuestra Señora del Refugio de los pecadores

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ibarra fac [sobre el marco de cantera pintado a la derecha]

Templo de Congregantes, Atotonilco, Guanajuato.

Inscripciones: A la izquierda, sobre marco fingido: Adevocion de Dⁿ Phelipe Teran y/ de los Rios [ilegible]

Al centro: N.^a S.^{ra}/ DEL REFUGIO, DE LOS PE/ [borrado]

Bibliografía: de Santiago, José. *Atotonilco: Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato: La Rana/ Instituto de Cultura de Guanajuato, 2004, p. 242.

Observaciones: al parecer la cartela está borrada y repintada.



Cat. 12

La Virgen del Carmen de Guatemala

Óleo sobre tela

140.7 x 106 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra Fecit. [ángulo inferior derecho]

Museo Nacional de Arte, México D.F., No. Inv. 3111

Inscripciones: Na. Sa. De el Carmen de la Ciudad d Goatumala [En la cartela del margen inferior]

Bibliografía: Beatriz Bernt León Mariscal, "Comentario a la obra La Virgen del Carmen de Guatemala", en Ruíz Gomar, Rogelio, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello. Et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II, México: Museo Nacional de Arte/UNAM/IIE/Patronato del Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2004, pp. 341-344; María Teresa Suárez, "La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España", en: *A Viexe Peregrina. Iconografía e culto*, Galicia: Xunta de Galicia/ Diputación de Pontevedra/ Museo de Pontevedra, 2004, pp. 109-131.



Cat. 13

Ibarra atribuido

Virgen peregrina con Santa Rosa.

Óleo sobre tela

Otros títulos: *Virgen de Guatemala*

Pinacoteca del Templo de La Profesa, México D.F.

Bibliografía: María Teresa Suárez, "La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España", en: *A Virxe Peregrina. Iconografía e culto, Galicia*: Xunta de Galicia/ Deputacion de Pontevedra/ Museo de Pontevedra, 2004, pp. 109-131.

Observaciones: La obra es muy similar a una pieza firmada de Ibarra en el MUNAL, que varía un tanto en el formato de la pieza y que tiene una cartela que la identifica como la Virgen del Carmen de Guatemala. La obra está repintada en la parte de abajo, por lo que seguramente no se ve firma ni cartela alguna.



Cat. 14

Virgen de la Luz

Óleo sobre tela

200 x 110 cm.

1747

Colección San Miguel Arcángel y Capilla de San Rafael, San Miguel de Allende, Guanajuato.

Inscripciones: en la filacteria: VIRGEN SANTISSIMA DE LA LVZ.

A devoción de... [ilegible]



Cat. 15

Virgen de la Fuente

Óleo sobre tela

280 x 195 cm.

Altar de la Virgen de la Fuente.

Templo de Regina Coeli, México D.F.

Bibliografía: Cayetano Cabrera y Quintero.

Escudo de Armas de México, México: Imprenta

de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal,

1746.



Virgen de la Fuente de la
Villa de Gómara, en Osma.

Existe una edición facsimilar editada en México, por el Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981, Lib. II, Cap. VIII, p. 163, § 333; Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*, Introducción de Antonio Rubial, México: CONACULTA, 1995 [1755], pp. 142-143.

Observaciones: en el Catálogo de Patrimonio Nacional se atribuyen al pintor las obras que flanquean el lienzo de la Virgen de la Fuente, pero es más probable que sean del pincel del autor del retablo, es decir, de Francisco Martínez.



Cat. 16

Nuestra Señora de Valvanera

Óleo sobre tela

152 x 114.5 cm.

Colegio de las Vizcaínas, México D.F.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio*

de las Vizcaínas, México: UNAM/IIE, 1987, p.

244.



Talla original venerada
en Logroño, La Rioja,
España.



Cat. 17

*Nuestra Señora del Pilar con apóstol
Santiago y un donante*

Óleo sobre lámina de cobre

57 X 42 cm.

1751

Colección particular

Bibliografía: Guillermo Tovar de Teresa.
Repertorio de artistas mexicanos,
México: Grupo Financiero Bancomer,
(Tomo II G-O), 1996, p. 180.



Altar de la Virgen del Pilar de Zaragoza.



Cat. 18

Escudo de monja con la Virgen de Guadalupe

Óleo sobre lámina de cobre

18.5 cm. Diámetro

Paradero indeterminado.

Bibliografía: *Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México: Buena Nueva, 1981, p. 150.



Cat. 19

Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela

168 x 124 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra fac./ 1739 [Sobre línea del paisaje]

1739

Colegio de las Vizcaínas, México D.F.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México:

UNAM/IIH/IIIE, 1987, pp. 212-246.

Fotografía: Nuria Salazar Simarro.



Cat. 20

Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Joseph de Ibarra. Año 1740/ Según Barea 1749

1740/ Según Barea 1749 [entre cuarta aparición y vista del santuario]

Iglesia Parroquial de San Jorge, Valle de Toranzo, Santiurde, España.

Inscripciones: A DEVCh D Dn.ALBARO GONSALEZ D LA PORTILLA. EN
MEXco. POR JOSEPH DE IBARRA. Año de 1740.

Bibliografía: González Echegaray, Carmen. *La patrona de México en las montañas de Santander*, México: Jus, 1973, contraportada, p. 41; “El tesoro de los indianos”, en *Revista de Santander*, Octubre-diciembre 1992, pp. 50-55; Barea, Patricia. “Los legados de la pintura novohispana”, en *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, Núm. 13, 2006, p. 34.

Observaciones: por sus características plásticas es más probable que la fecha correcta de la obra sea 1740.



Cat. 21

Diseño previo para el frontispicio del Escudo de armas de México

Colección de textos y borradores de Cayetano Cabrera y Quintero.

Tinta y aguada sobre papel

21 x 14.5 cm.

h. 1743

Bibliografía: Cayetano de Cabrera y Quintero, *Borradores de Cabrera 6* [manuscrito], Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México, México D.F.

Procedencia: Borradores de Cabrera.

Inscripciones: Filacteria: PELTAM in salutem vrbis missam Plut in Numa.

(El escudo enviado para la salvación de la ciudad Pultarco sobre Numa)

Iridis haud florens oculos deludat imago;/ Aerea sub trino Pelta colore
latet./ Quae, fallente Numâ, fuit aegrae fabula Romae,/ Mexicei casûs
edocet ampla fides./ Nempe novi parîter mundi caput altera Roma,/ Ecoelo
PELTAM Mexicus aegra tulit/ A Domini Ancillâ, ANCILE hoc, tibi, Mexice,
grator,/ Auspicor et scutum, nobile stemma tuum.

(No engañe a los ojos la imagen floreciente de este iris/ El broncineo
escudo bajo los tres colores se esconde, que engañosa fábula de Numa
fue la doliente Roma,/ y en el suceso de México la fe triunfante nos
enseña. Igualmente, por cierto, cabeza del Nuevo Mundo, segunda Roma,
México doliente del cielo tomó su escudo./ De la Sierva del Señor,
agradece, México, este escudo, y tómale como armas y noble emblema
suyo).

Bibliografía: Mues, Paula. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un
tratado pictórico italiano*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe,
2006, pp. 76-77.



Cat. 22

José de Ibarra, inventó, Baltasar Troncoso, grabó.

Frontispicio del Escudo de armas de México

Impresión en papel de grabado en metal

26.8 x 18 cm.

Transcripción de firmas: Josephus de Ibarra Inventor. Baltasar Troncoso
delineavit et exculpi. A 1743

1743

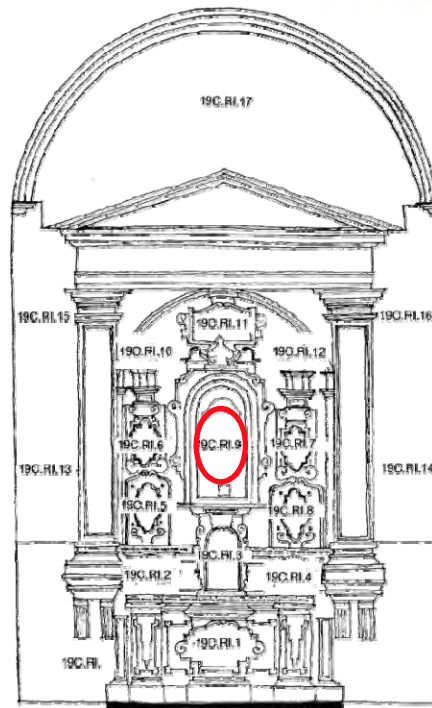
Col. Museo de la Basílica de Guadalupe, México D. F.

Procedencia: Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de la Ciudad de México*, Impreso en México por la Viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, Impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1746.

Inscripciones: Filacteria: PELTAM in salutem vrbis missam Plut in Numa.
(El escudo enviado para la salvación de la ciudad Pultarco sobre Numa)

Iridis haud florens oculos deludat imago;/ Aerea sub trino Pelta colore latet./
Quae, fallente Numâ, fuit aegrae fabula Romae,/ Mexicei casûs edocet
ampla fides./ Nempe novi pariter mundi caput altera Roma,/ ECoelo
PELTAM Mexicus aegra tulit/ A Domini Ancillâ, ANCILE hoc, tibi, Mexice,
grator,/ Auspicor et scutum, nobile stemma tuum.

(No engañe a los ojos la imagen floreciente de este iris/ El broncineo escudo bajo los tres colores se esconde, que engañosa fábula de Numa fue la doliente Roma,/ y en el suceso de México la fe triunfante nos enseña. Igualmente, por cierto, cabeza del Nuevo Mundo, segunda Roma, México doliente del cielo tomó su escudo./ De la Sierva del Señor, agradece, México, este escudo, y tómale como armas y noble emblema suyo).



Esquema del Retablo de la Capilla del Santo Cristo y de Reliquias

Cat. 23 y 24

[anverso] *Virgen de Guadalupe* / [reverso] *Juan Diego*

Retablo de la Inmaculada Concepción

Óleo sobre tela

130x 90 cm.

Transcripción de firmas: Joseph de Ibarra fecit 1743 [ángulo inferior derecho, cara de la Virgen]

1743

Guadalupana de la "Jura" o del Patronato

Catedral Metropolitana, México D.F., No. Inv 19C.RI.9 (Cátalogo 1986)

Retablo de la Virgen de Guadalupe, Capilla del Santo Cristo y de Reliquias

Inscripciones: [lado de la Virgen] Jurada Patrona de esta Nueva España el 27 de Abril de 1737 [lado de Juan Diego] En 12 de Diciembre de 1531

Bibliografía: *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, p. 194. Pompa y Pompa, Antonio. *Álbum del IV centenario guadalupano*, México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938, p. 114; *Catedral de México...*, p. 366; *Catedral de México...*, pp. 351, 366.



Cat. 25

Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ibarra fac ?

1747

Capilla de San Luis Obispo, Catedral de Valencia, España

Inscripciones: Tocado al original [...]

Bibliografía: María Concepción García Saiz, "Aportaciones al estudio de la obra de José de Ibarra", *Archivo de Arte Valenciano*, no. 49, 1978, p. 27-29.



Cat. 26

Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela

188 x 98 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fecit

1748

Pinacoteca del templo, Oratorio de San Felipe Neri (La Compañía) del Sol,
Guanajuato, Guanajuato.

Inscripciones: Se toco esta Santissima Imagen a la Original dia 24 de Sept
d 1748.



Cat. 27

Virgen de Guadalupe

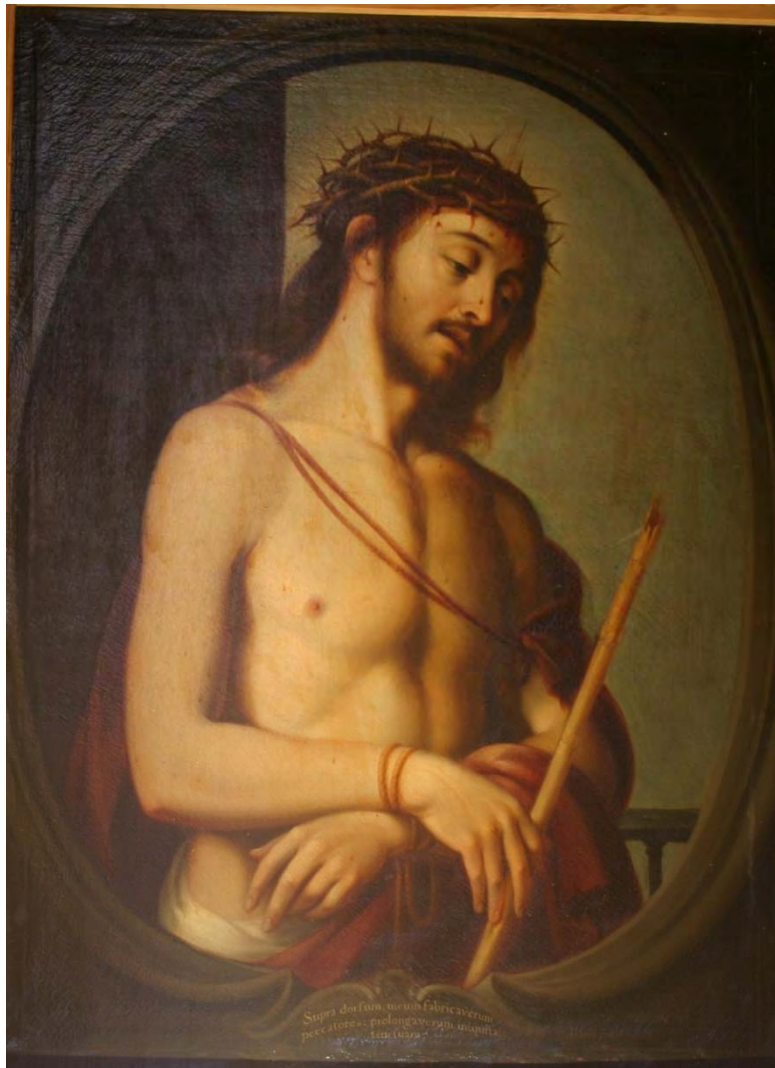
Óleo sobre tela

Catedral de Morelia, Michoacán.

Bibliografía: MONICA PULIDO Echeveste. *Reconfigurar los espacios, imaginar los destinos. Patrocinio y corporación, identidad y tradición en Valladolid de Michoacán, siglo XVIII*, tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, p. 151 y ss.

*VI.1. Obras de devoción, retratos divinos y de
santidad*

VI.1.2. Cristo



Cat. 28

Ecce Homo

Óleo sobre tela

Museo de Arte de Querétaro, Guanajuato

Bibliografía: Burke, Markus. *Pintura y escultura en la Nueva España. El barroco*, Italia: Azabache, 1992, p. 148.



Cat. 29

Padre compasivo

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ybarra del et. Pinxt

Museo Regional de Querétaro, Guanajuato

Bibliografía: Consuelo Maquívar. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima trinidad en la Nueva España, México: INAH/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 154.*



Cat. 30

Santísima Trinidad

Óleo sobre tela

165 x 125 cm.

Colegio de las Vizcaínas , México D.F.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México: UNAM/IIH/IIIE, 1987, pp. 176, 251.

Observaciones: según Mercedes Martínez no está firmada, y fue Gonzalo Obregón quien dijo que fue pintada por Ibarra.



Cat. 31

Cristo en el jardín de las delicias

Óleo sobre tela

112 x 168 cm.

Transcripción de firmas: Joseph Yba[...]a Fecit / Anno Dm 1728

1728, borrado

Otros títulos: *Cristo en el jardín del amor*

Museo Nacional del Virreinato

Inscripciones: [En la cartela superior del árbol izquierdo]: Entre estas flores q- miras / y quantas el Campo ostenta / es IESVS Galán Divino / las mas singular, y Bella.

[En la cartela superior del árbol derecho]: Entre flores de Virtudes, / Almas el Señor reposa. / Mas advertid q- el Amor / A todas haze hermosas.

[En la cartela inferior, ángulo derecho]: Almas vosotras q- veis / Esta belleza tan rara / Mirad que es grande / El no resolverse a

[Sobre el cordero] Con mi sangre te redimi

[En el corazón del cordero] Heristeme el Corazon

[Entre las flores] Contemplación, Oración, Amor, Padecer, Castidad,
Pureza, Gracias

[En los árboles] Charidad, Esperanza, Fé

Bibliografía: *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán*. Tomo II, México: CONACULTA / INAH, 1994, pp. 172-173;
Nuria Salazar Simarro. "El lenguaje de las flores en la clausura femenina",
en *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*,
México: INAH, 2003, pp. 132-151.



Cat. 32

Divino pastor

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra
del et pinxit

Otros títulos: *Buen Pastor*

Museo de Sitio de Acolman, Estado de
México



Sadeler, *Buen Pastor*.



Inscripciones: [1] Esposo/ Alma no tan descuidada/ Así te rindas al Sueño,/ que sete pasa la vida,/ sin mérito ni probecho // [1b] Alma/ Mi pastor como osare/ ob.../ quehacer.../ de tu justicia huyendo // [2] Josephus ab Ibarra del et pinxt // [3] Ben alma llega a mis brazos/ y mis ombros sean tu asiento/ que para lavar tus manchas/ tienes mi costado abierto // [4] Alma/ Que paga será bastante/ al favor que experimenta/ seguiros quiero y serviros;/ Señor mis culpas destesto // [5] Alma/ Dulce esposo agradecido/ a beneficio tan nuebo/ seguiré tus dulces huella / al dar de tus unguentos // [5b] Confesor/ Señor el perdon meresca/ esta obeja, que yo creo/ que clamando abos contrita/ sus pecados a deshecho // [6] Esposo/ Vamos esposa querida/ Al descanso sempiterno/ que mi gloria es para ti/ y dartela es mi yntento//

[7] Aquesta sagrada llaga/ que adoro por mi remedo/ sea fuente que amante ? labe/ los pecados que detesto// [8] Esta llaga que pasciente,/ fue de mi rescate el precio/ sea puesto Pastor.../ por donde entre a vuestro Reyno.// [9] Si la lealtad simbolisa/ este animal yo prometo/ de guardar con vigilancia/ Buestros divinos preceptos// [10] Esposo/ Detente alma fugitiva,/ que camino bas cogiendo,/ entre punsantes cambrones,/ de aques[t]os tus pensamientos.// [10] Confesor/ Darte la mano es preciso/ sal hija que yo protesto./ Ayudarte en las malesas,/ sigue a tu Pastor Eterno// Alma/ Atollada, y sumergida, /enel lodasal perverso,/ de mis culpas me allo, ay Dios/ sacame que ya peresco.



Cat. 33

Cristo de Ixmiquilpan

Óleo sobre tela

229.9 x 142.9 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra facie... [Esquina inferior derecha]

1731

Denver Art Museum, Collection of Jane and Frederick R. Mayer

Inscripción: V.^{to} R.^{to} del SXPTO. De Ixmiquilpan, colocado por el Iij^{mo} S.^{or} Arcobispo Joseph de Mexico. / se renobo dicha Sagrada Imagen el año de 1621. se hizo esta copia el de 1731.

Bibliografía: Pierce et al. Cat. No. 33, pp. 200-202; Ruiz Gomar, Rogelio. "Comentario VI-31, Cristo de Ixmiquilpan", *The Arts in Latin America. 1492-1820*, 2006, p. 382.



Cat. 34

Señor de Santa Teresa

Óleo sobre tela

212 x 148 cm.

Transcripción de firmas: Mtro. Ibarra

h. 1737

CNCA/INAH. Museo Nacional de las Intervenciones, México D.F.

Inscripciones: Verdadera copia dela vellissima, y maravillosa Imagen de N. Sr. Crucificado; de la tarde: y tocada en/ las 5. Ilagas desu ermosissimo original Lunes 5. de agosto de 1737, a las 12. del dia por el Dr. Dn. Antonio de Chaves Capellan del Convto. Antiguo de S.ras Carmelitas descalsas de Mexico/donde se venera: presente el Sr. Fiscal Melgarejo, â cuya devocion se saco por el Mtro Ibarra.

Bibliografía: Alonso, Armida y Efraín Castro. *Colecciones de la iglesia y exconvento de Nuestra Señora de los Ángeles*, México: INAH, Serie de catálogos de Monumentos Históricos, Num. 1, 1982; *Arte y mística del barroco*, México: Ediciones el Equilibrista/ CONACULTA, 1994, pp. 150-152; Mues Orts, Paula. *Ibarra profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México: CONACULTA, (Círculo de arte), 2001, p. 14.

Observaciones: Es muy similar al del mismo autor en MNV y M. Denver, así como de las versiones de Vallejo en Vizcaínas y MUNAL.



Cat. 35

El Cristo de Santa Teresa en el Calvario

Óleo sobre tela

263 x 1 ¿?

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra fecit ano D^m. 173¿9? ó ¿5?

[ángulo inferior derecho]

1735 o 39

Otros títulos: *El Calvario* (Base de datos de Patrimonio Cultural de CONACULTA)

Clarisas Capuchinas de Santa María de Guadalupe, México D.F.

Inscripciones: Lado izquierdo: Non hominum Caeli rare (fic rere) peractum/

Cernis opus: Caleum Zelo imiteris, opus//

Lado derecho: Vnica Idumigenis spes fuit aeneus aegris:/ conjice quid

Christus si ipsius umbra salus

Observaciones: la pieza tiene una enorme calidad y está deteriorada.



Cat. 36

El Cristo de Santa Teresa

Óleo sobre tela

203 x 143 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra f[...]. Ilegible [en el ángulo inferior derecho], el lienzo está doblado sobre el bastidor.

Sala de Labor, Clarisas Capuchinas de Santa María de Guadalupe , México D.F.

Inscripciones: [Ret]rato de la Imagen del Xpto. Redemptor nuestro Crucificado, milagrosamente Renobada, que se venera en el Conv.to antiguo de Señoras Carmelitas descalzas de México.

Observaciones: La pieza tiene mucha pérdida de capa pictórica (sobre todo en el borde izquierdo), y repintes.



Cat. 37

El Cristo de Santa Teresa

Óleo sobre tela

193 x 117.5 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fes [ángulo inferior derecho]

Museo Nacional del Virreinato, No. Inv: 10-12547: No. Catálogo PI/ 0269

Inscripciones: Verdadero Retrato dela Hermosissima Imagen de Nro Señor Crucificado [borrado] eRe [...] quese Venera enel/ Convento antiguo de Señoras Carmelitas de [¿] alla dela Ciudad deMexico.

Bibliografía: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepetzotlán*. Tomo II, México: CONACULTA / INAH, 1994, p. 75.



Cat. 38

El Señor de Chalma

Óleo sobre tela

84.5 x 62.4 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra facit, [ángulo inferior izquierdo]

1738

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D. F., No. Inv. 2-666

Inscripciones: En el reverso de la obra: Tocado a la Original el 15 de Julio de 1738.

*VI.1. Obras de devoción, retratos divinos y de
santidad*

VI.1.3. Santos para cada día



Cat. 39

San José con el Niño en la gloria

Óleo sobre cobre

45.5 X 35.5 cm

Ibarra fact, [esquina inferior derecha].

Colección particular, Cádiz.

Observaciones: Pablo Amador localizó esta obra, que está en proceso de restauración.

Su modelo parece ser el *San José con Niño* de Murillo, en el Museo Estatal de Florida, Sarasota, Florida, aunque en la obra del sevillano los personajes no estén en el cielo.



Bartolomé Esteban Murillo, *San José con el Niño*

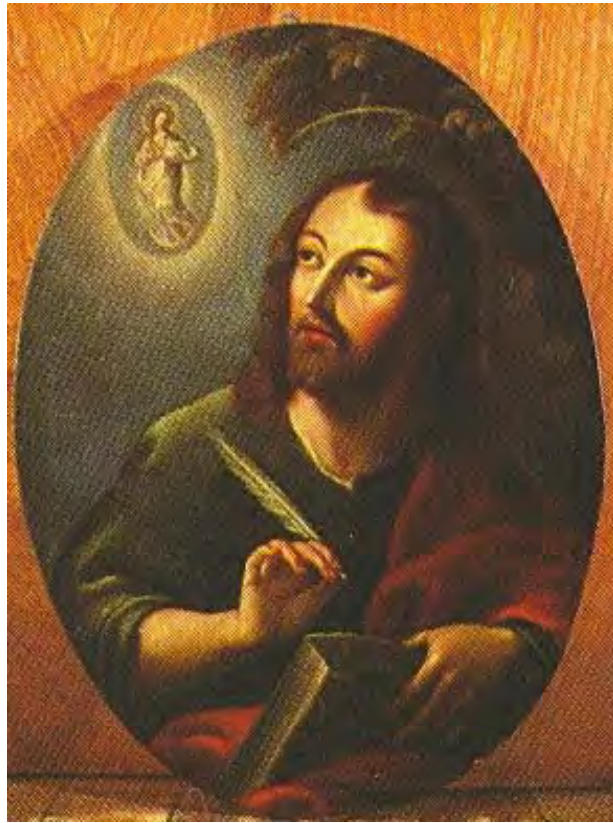


Cat. 40

Tránsito de san José

Óleo sobre lámina

Colección particular, Guadalajara, Jalisco



San Juan Evangelista

Óleo sobre tela

82 x 62 cm.

1740

Catedral Metropolitana, Sacristía, México D.F., No. Inv. 20'C.58 (Catálogo 1986)

Procedencia: Originalmente se encontraba en la capilla de Nuestra Sra. De la Antigua, haciendo pareja con San José de Juan Rodríguez Juárez.

Inscripciones: M Joseph Ibarra de 1740 DE LA ANTIGUA Año de 1749 dio este lienzo Juan Joseph Toscano y Aguirre Thesorero de la Congregon. Antigua de esta S.ta Iglesia de México. [atrás del cuadro]

Bibliografía: Sandoval, Pablo de Jesús y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México*, pp. 48-49; *Catedral de México...*, pp.303-304, 428.

Observaciones: Es del mismo formato que un San José de Juan Rodríguez Juárez, regalada por el mismo personaje, aunque la transcripción de las inscripciones señalan que fueron donadas en distintas fechas (aquella 1742). Sandoval dice que tenían marcos de plata, mismos que no se conservan hoy día.

En mi opinión la composición de Ibarra denota que se adaptó para que ambas obras se exhibieran como pareja.



Cat. 41

San Pablo escribiendo las epístolas

Óleo sobre tela

90 x 190 cm. aprox.

h. 1740

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Procedencia: Santa María de Gracia, Guadalajara, Jalisco

Inscripciones: EPISTOLA PRIMA AD CORINTHIOS/ Caput Quartum,/ Vers.

9. Spectaculum facti sumus mundo, et ANGELIS (...)



Cat. 42

Santa Catalina de Alejandría

Óleo sobre tela

126.7 x 76 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra f [ilegible] [ángulo inferior izquierdo]

Museo Nacional de Arte, México D.F., No. Cat. 3106



Bolswert, después de Rubens, *Santa Catalina*

Bibliografía: Beatriz Berndt León Mariscal en Ruíz Gomar, Rogelio, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello. *Et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*, México: Museo Nacional de Arte/UNAM/IIE/Patronato del Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2004, pp.345-348.



Cat. 43

Santa Bárbara

Óleo sobre tela

126.7 x 95 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac. [ángulo inferior derecho]

Otros títulos: *Santa Catalina de Siena*. [en Tesoros de la Pinacoteca]

Museo Nacional de Arte, México D.F., No.

Cat.3105



Rubens, *Santa Barbara*

Bibliografía: Mues Orts, P. *Ibarra, profesor de la nobilísima arte de la pintura* , México: CONACULTA, (Círculo de arte), 2001, p. 16; Beatriz Berndt León Mariscal en Ruíz Gomar, Rogelio, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello. *Et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*, México: Museo Nacional de Arte/UNAM/IIE/Patronato del Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2004, pp.345-348.



Cat. 44

Santa Bárbara

Óleo sobre tela

128.5 x 96 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra Fact. a Dm[^]. 1748

1748

Colegio de las Vizcaínas, México D.F.

Bibliografía: *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México: UNAM/IIH/IIE, 1987, pp. 208, 240.



Cat. 45

Ibarra, atribución

Santa Bárbara

Óleo sobre tela

Parroquia de Oztolotepec, Estado de México



Cat. 46

Santa Bárbara

Óleo sobre tela

109 x 80 cm.

Pinacoteca de la Profesa, Templo de San Felipe Neri, México D. F.

Bibliografía: Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Perez Lizaur. *La profesa en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico y artístico*, México: Tesis para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973, p. 514.



Cat. 47

Santa Rosa de Lima

Óleo sobre tela

109 x 80 cm. aprox.

Pinacoteca de la Profesa, Templo de San Felipe Neri, México D. F.

VI.2.1. Series de las vida de la Virgen y Cristo

José de Ibarra pintó un nutrido grupo de imágenes de temática mariana y cristológica, en ocasiones formando series, mientras que en otras representándolas de manera individual y por tanto sin una narración cronológica. En este apartado trataré solamente las obras que fueron pintadas por Ibarra como conjuntos o series, así como algunas que en mi opinión debieron pertenecer a alguno y que por razones desconocidas fueron separadas.¹ Aunque no hablaré de forma detallada de cada pintura o serie, quisiera detenerme en algunas obras para ejemplificar problemas de representación en la obra del pintor mulato.

José de Ibarra creó series de las vidas de la Virgen y su hijo, con variados temas, números de obras y distintos tamaños.² Pocas veces repitió las mismas escenas o el tratamiento de los pasajes, es decir que pese a que varias obras de Ibarra pertenecientes a distintas series y colecciones representan las mismas escenas de la vida de María y Jesús, en contadas ocasiones el artífice eligió una misma composición para solucionar un pasaje determinado. Esto significa que Ibarra no se contentó con una fórmula efectiva, sino que siguió experimentando plásticamente. Por ejemplo las cuatro veces que pintó el Nacimiento de la Virgen, lo hizo de diferente manera, sin repetir enteramente ninguna composición o copiar alguna obra que ya hubiera pintado. Además de esta riqueza expresiva, que hay que destacar porque no parece común en los pintores de la época, llama la atención la enorme cantidad de escenas marianas que abarcó su pincel.

Incluyo en esta sección del catálogo algunas representaciones que, al parecer, completaban, según necesidades devocionales, los ciclos dedicados a los temas de las vidas de Cristo y María; aunque aparentemente no tuvieran relación con los pasajes narrativos de sus vidas, como por ejemplo *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio* y

¹ En otro apartado, trataré las imágenes que son de carácter más icónico o devoto que narrativas, y que seguramente se hicieron de manera individual y no en serie.

² Por lo menos otras dos series de pinturas con la temática de las vidas de la Virgen y Cristo se han atribuido a Ibarra: la del retablo de Covadonga en el templo de Santo Domingo, DF., y las pinturas del retablo de la Virgen de la Fuente en Regina. Por cuestiones de tiempo no las he tomado en cuenta aquí, pues no logré realizar su análisis. En el primer caso, sin embargo, parece factible que sean de Ibarra. En el segundo, en mi opinión y hasta donde pude observar, no es fácil relacionar las características plásticas de las obras con las de Ibarra. Incluso en la pintura principal de la Virgen de la Fuente, que está documentada como de su autoría, parece sumamente repintada y no coincide con su estilo personal.

glorificación, pintada para la serie de San Francisco de Celaya, y que en principio no parecería parte de la vida de María. Esos casos deben entenderse como excepcionales, y por ello menos modélicos, en tanto que los demás fueron susceptibles de configurarse como prototipos para otros pintores. El orden en el que procederé al análisis de las series toma en cuenta tanto sus posibles usos, como un acercamiento cronológico, que si bien es factible de presentar imprecisiones por la falta de fechas en la enorme mayoría de las obras, he deducido de las herramientas plásticas utilizadas en el *corpus* completo del autor.

La variedad que se percibe en estas obras es una de las características que en mi opinión mejor describen la carrera artística de José de Ibarra. Aunque varias veces, como ejemplificaré adelante, se inspiró o basó en grabados de otros artistas, o en obras que le antecedieron, generalmente realizó ajustes. Además, tendió a mezclar varias fuentes visuales, y fue muy consecuente con la teoría del color que al parecer abrazó desde fechas tempranas y reforzó con la aplicación de *El Arte Maestra*. Estos esfuerzos de variación de sus obras respecto a su propio trabajo, también son consecuentes con la teoría pictórica por la que Ibarra propugnó en sus diferentes ámbitos, es decir, que nació de la concepción de la pintura como un arte intelectual y liberal.

Algunos de los episodios pintados por Ibarra fueron bastante comunes y contaban con una enorme tradición novohispana. Otros, en cambio, parecen poco frecuentes entre los pintores e incluso entre la misma obra del pintor. Las escenas que representó en las 10 series contenidas aquí, fueron: la Inmaculada Concepción, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación de la Virgen en el templo, los Desposorios, la Anunciación, la Visitación, el Censo de san José, la Petición de posada, la Adoración de los pastores, la Circuncisión, la Presentación de Jesús en el templo y la Purificación, la Adoración de los reyes, la Huida a Egipto, Jesús entre los doctores, la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés, la Dormición de María, la Asunción, la Coronación de la Virgen, la Mujer apocalíptica, la Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación; Santa Ana, San Joaquín y María niña; la Virgen, San José y el Niño; y San José con el Niño.³

³ Véase la tabla anexa en la que se cruzan los temas con las series, para ver la variación de éstos.

Las narraciones, como se ha señalado en muchas ocasiones, están inspiradas en las escasas referencias bíblicas y de los textos apócrifos.⁴ Además se tomaron en consideración también algunas referencias textuales, en particular las recomendaciones de Francisco Pacheco para algunos de estos temas, como el caso del nacimiento de la Virgen, que fue analizado en el primer capítulo,⁵ o de los grabados o descripciones de Nadal, en su *Evangelicae Historiae Imagines*.

La primera serie de Ibarra que mencionaré, es la que hoy se guarda en el Museo Nacional de Arte y se conforma por ocho pequeñas láminas de cobre. Sus temas son el *Nacimiento de la Virgen*, *La adoración de los pastores*, *La presentación de Jesús en el templo*, *La resurrección*, *La ascensión*, el *Pentecostés*, *La asunción* y *La Virgen del Apocalipsis*. [Cats. 48 a 55] De la descripción de cada lámina se ha encargado ya Jaime Cuadriello, quien propuso que la serie estaba influida tanto por Murillo como por Rubens.⁶ El mismo autor identificó la estampa de Hendrik Goltzius de la *Adoración de los pastores* como fuente, casi sin modificaciones, de la lámina del Munal del mismo tema.

Como ejemplo de la copia de grabados por el pintor a lo largo de su carrera, hablaré, justamente, de forma un poco más extensa de la *Adoración de los pastores* de Ibarra. [Cat. 49] El pintor novohispano modificó apenas la escena de Goltzius. Del lado derecho, ante el pastor de hinojos quitándose el sombrero y el que mira al cielo con las manos en oración, agregó a un niño que señala y parece sonreír. En mi opinión, el infante es similar a un personaje pintado posteriormente en otro cuadro de la misma escena en el Museo de la Basílica, que sigue las recomendaciones del pintor francés Charles Le Brun, al hablar de la representación de la risa. El gesto del pastorcito refuerza tanto la presencia

⁴ Elisa Vargas Lugo. "La vida de María", en Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México: UNAM, 1994, (Tomo IV. Primera parte), pp. 75-102.

⁵ Francisco Pacheco escribe sobre las siguientes escenas: la Purísima Concepción, la natividad, Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, presentación de la Virgen en el templo, desposorios (recomienda pintar el sacerdote en medio), anunciación, visitación, José cuando quiso dejar a la Virgen o la anunciación de José, natividad de Cristo y adoración de los pastores, circuncisión, adoración de los magos, purificación de la Virgen y presentación de Jesús en el templo, huida a Egipto y Jesús entre los doctores, en una primera parte de sus adiciones. Adelante habla de la vida adulta de Cristo: bautismo, ayuno y tentaciones, coronación de espinas, ecce homo, calvario, resurrección, aparición de Jesús resucitado a María, y la asunción.

⁶ Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.

divina, al señalarla con el dedo, como la de los pastores, ente los que adora a Jesús, es decir, en su carácter humano. El san José de Ibarra es bastante más joven que el de la estampa, siguiendo la tradición novohispana al respecto. La arquitectura, seguramente en aras de crear un espacio más claro y menos caótico, fue simplificada por el pintor mulato, enfatizando el claroscuro según la corrección narrativa de la escena al suprimir detalles que en el grabado separan los distintos planos, en la lámina, ayudan a integrar mejor a los personajes.

En mi opinión esta pintura ejemplifica muy bien la actitud que el pintor de Guadalajara tuvo al copiar grabados y, en particular, al pintar esta serie. Por lo menos he podido identificar la fuente precisa de dos pasajes más, también copias casi sin modificaciones de grabados del norte de Europa: la de Cornelius Cort para el *Nacimiento de la Virgen* y la de Elias Chistoph Heiss para la *Presentación del Niño y purificación de la Virgen*. [Cat. 48 y 50] Aunque a lo largo de su producción Ibarra realizó algunas otras obras que fueron copias prácticamente idénticas a sus fuentes grabadas, la mayoría de su pintura se caracterizó por una reinterpretación de sus fuentes de inspiración. Las escenas restantes de la serie, son más bien resultado de la mezcla de distintos grabados o pinturas, pero no descarto que en lo futuro se encuentren otras estampas como origen preciso de estas láminas.

No se sabe si el grupo está completo, aunque la selección de escenas pareciera indicar que no. El conjunto de ocho láminas "...fue adquirido en 1854 con los fondos de la lotería administrada por la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos. Se pagó por ella por ella la cantidad de 580 pesos a un particular de nombre desconocido",⁷ por lo que es imposible saber con exactitud para qué contexto fueron creadas.

Cinco de estas láminas están firmadas, lo cual parece poco común. En el caso de las otras series de éstas y otras temáticas, aparecen rúbricas en uno de los cuadros o dos de ellos, así como excepcionalmente en la totalidad del conjunto. Como en muchas de sus firmas, en las de los cobres del Museo Nacional de Arte, Ibarra apuntó su apellido y la abreviatura "fac" o "fac^b", a veces anteceditos de una J.

La hechura de las imágenes de Ibarra es fina. Quizá por su pequeño formato Ibarra delineó sus figuras, lo que no es común en su obra, y lo hizo de forma más notoria en las principales, utilizando en ocasiones colores muy claros para ello, mientras en otras

⁷ Cuadriello, *Catálogo comentado...*, p. 114.

las delimitó con una línea negra claramente visible. También quizá por las dimensiones de cada pieza y la técnica de pintar sobre lámina, el artífice utilizó pinceles muy delgados, dando pinceladas pequeñas en los cambios de tonalidades y más largas en las zonas de luz. Con esos pinceles recreó pequeños detalles como zarcillos y brocados en algunas telas. Aunque ciertas láminas por su temática presenten claroscuros más profundos, casi todas exploran las reflexiones lumínicas, es decir, la manera en que las luces directas o indirectas inciden en los cuerpos. En la mayoría de las piezas Ibarra pintó una sola fuente de luz, logrando profundidad espacial y volumen en los personajes.

El colorido que ostentan las obras caracteriza al pintor desde fechas tempranas, pero la expresividad de algunos personajes sugiere que fueron creadas cuando ya conocía la teoría de Le Brun. Prevalcen, en la paleta, los azules grisáceos para el fondo, a veces combinados con rosas, así como los azules, rojos y cafés. Con blanco, a veces aplicado de manera directa, Ibarra atemperó los colores creando matices.

En mi opinión, estas obras, pese a que muchas están firmadas y terminadas hasta detalles mínimos, pudieron fungir como modelos a escala o borroncillos. Los borrones, como también se les llamaba, eran piezas en que se resolvía algún problema plástico generalmente compositivo y que se quedaba el maestro del taller como modelo para solucionar otras obras. Sin embargo, he encontrado también piezas novohispanas que sirvieron como preparación de obras mayores en lugares públicos, pero que fueron, aparentemente, regaladas a los patronos de las mismas, por lo que tienen apariencia de obras terminadas, o bien que conmemoraron esas piezas. Quizá estas láminas fueran de este tipo.

De las ocho escenas representadas, Ibarra repitió, que se sepa, seis temas (la Natividad de María, la Adoración de los pastores, la Presentación en el templo, el Pentecostés, la Asunción y la Apocalíptica), pero no duplicó sus composiciones completamente en otras obras. En casos como la adoración de los pastores y la presentación de Jesús en el templo y purificación de María, Ibarra varió las fuentes grabadas utilizadas en la serie del Munal.

Las ocho láminas son una buena muestra del cuidado minucioso que Ibarra tenía en sus obras, destacado por la técnica y el tamaño de las representaciones. En su faceta como copista de estampas, logró incluir o quitar detalles para hacer más significativas las ideas doctrinales de las narraciones, así como seleccionar los elementos para mejorar la sensación espacial, aunque se nota que al realizar estas obras, no prestó igual atención a

la representación coherente de profundidad. Por ello, en escenas como la Asunción, la Virgen se ve muy grande y en un plano muy cercano, respecto a su sepulcro y los apóstoles, como si la obra le hubiese servido como un apunte para el elemento más destacado de la obra, la Virgen, pero no le importara la relación entre los personajes. En las otras composiciones, logró también una buena síntesis de las tradiciones iconográficas de los temas representadas. El colorido, siempre elección de Ibarra, exploró con luces y sombras, así como en las tonalidades reducidas que empleó en toda su obra.

De la siguiente serie de pinturas con esta temática enlistada aquí, hablé ya un poco en el segundo capítulo del trabajo, por lo que sólo especificaré algunas cuestiones aquí. Se trata de las 12 pinturas que hoy están en el templo de San Francisco, en Guadalajara, pero cuya procedencia no es certera, ya que no es posible ubicarlas en el conjunto antes de un incendio del siglo pasado. [Cats. 56 a 67] El formato elegido por el pintor tapatío (o por sus comitentes) fue el óvalo, mismo que utilizaría años más tarde otra vez, y en el que, pese a la dificultad de composición, a Ibarra le gustaba trabajar, tomando en cuenta las muchas piezas que desarrolló en este formato.

Como señalé, me parece que se trata de obras muy tempranas de Ibarra, y que tienen, quizá por ello, características que no concuerdan del todo con las búsquedas pictóricas del artífice, en particular en su expresividad y naturalismo. Podría ser que algunos lienzos, en que se acusan faltas en el manejo de escalas, proporción y naturalismo, no fueran de su pincel, pues la desigualdad de calidad en el resto de la pintura firmada y atribuida del artista no varía tanto como en estos lienzos, pero también podría ser que en estas obras todavía no alcanzara una verdadera pericia en el uso de tales herramientas plásticas.⁸ Me refiero, por ejemplo, al manejo en la escala de la Virgen recién nacida en su natividad, o al manejo deficiente del espacio en la adoración de los magos. En cambio, algunos lienzos de la serie presentan composiciones más complejas, así como soluciones plásticas de mayor efectividad, con gestualidad también más evidente y que acusan mayor naturalismo, como el caso de la huida a Egipto o la visitación. En estos casos es más fácil reconocer el oficio de Ibarra. La serie se completa con una escena que no forma parte de la narración, un san José con el Niño, que quizá se puso para incluir a este santo, de gran culto en la Nueva España.

⁸ Sólo dos obras del conjunto están firmadas, la Inmaculada Concepción y la Coronación de la Virgen.

He comentado la serie de San Francisco de Celaya también en el capítulo II, pero me gustaría recalcar algunas consideraciones a la luz de otras series dedicadas al mismo tema. [Cat. 68 a 73] Al estar basadas en la narración de la monja sor María de Ágreda, presentan modificaciones importantes a los otros cuadros de los mismos temas, que influyeron mucho en la composición de las piezas. Algunas de ellas, sin embargo, se basaron también en distintos grabados, por ejemplo de Rubens, pero modificando su fuente para incluir los cometarios de la monja en la pintura. Esta capacidad de Ibarra de variar composiciones, según un texto y los intereses de sus patronos, fue, en mi opinión, una de las habilidades que hicieron de Ibarra un pintor reconocido a las expectativas de sus clientes.

Una vez más en esta serie, se incluyó una temática que pareciera no corresponder del todo a las vidas de María o Cristo, pero que se explica por su narración en el texto de Ágreda. Se trata de la obra que he llamado *La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación*, siguiendo en texto de la monja, y en la que se representó a María y Cristo desde el cielo, viendo el martirio del santo. [Cat. 73]

Las seis pinturas que se han conservado de la serie, cuyo número original desconozco, se adecuan perfectamente al formato de los arcos del claustro y de algunas de sus puertas, por lo que la superficie compositiva varía bastante entre los distintos lienzos. Aún así, se siente una unidad entre las seis piezas, que es un poco matizada por el colorido de las dos obras que están en el presbiterio del templo, Asunción y Apocalipsis, y que han sido bastante repintadas, como si les hubieran atemperado los colores. Sin duda la ejecución de este conjunto, ayudó a Ibarra a abrirse puertas entre sus posibles clientes.

Una pequeña serie, muy probablemente incompleta debido a los temas que se identificaron, está hoy en la clausura del Convento del Carmen, en Morelia.⁹ [Cats. 74 a 77] Se han conservado cuatro piezas, *Visitación*, *Petición de posada*, *Pentecostés* y *Asunción*, en los que sólo la última obra está firmada, aparentemente sin fecha.¹⁰ Debido a la forma en que se representaron las figuras humanas, un tanto achaparradas pues el

⁹ Agradezco mucho a Jaime Cuadriello por compartir conmigo el hallazgo de esta serie, así como a Sergi Domenech por haber tomado las fotos de la misma.

¹⁰ La obra presenta pérdida de capas pictóricas en algunas zonas, entre ellas, cerca del marco en donde milagrosamente se conservó la firma.

torso es muy corto respecto a las piernas; así como por su expresividad, hasta cierto punto evidente, pero todavía muy reducida y tradicional, la serie parece también, perteneciente a una etapa temprana del pintor. El colorido, sin embargo, es mucho más rojizo y azulado que el del conjunto de Guadalajara, es decir, más cercano a lo que haría Ibarra en el futuro.

La inclusión de temáticas como la *Petición de posada*, bastante poco usual en la pintura novohispana, agregan interés a las piezas. [Cat. 75] Ibarra eligió un momento en el que la Virgen, visiblemente embarazada, con la mano sobre su vientre, camina junto a su marido de noche, quien habla con dos individuos, uno de los que sostiene una vela en la mano y a los que les pide asilo. Parece que con el pretexto de la vela, Ibarra hubiera ensayado un tipo de iluminación particular, es decir, coherente con el tema y la fuente lumínica dentro del cuadro. Aunque la flama sea pequeña y parezca imposible que ilumine tanto a María, los efectos de la posición de la vela sí son coherentes con el tipo de luz que se produce en la escena.

En general las cuatro obras son oscuras (sin duda lo serían menos con una limpieza), pero ponen especial atención a la forma en que las luces se distribuyen en los cuerpos, recurso que en general fue una constante en la obra del pintor. Otra característica que llama la atención es que en tres de estas obras, a excepción de la Asunción, la Virgen como personaje principal está un poco descentrada, provocando que la composición sea asimétrica.

El modelo para la Asunción también varió un tanto de otros que pintó Ibarra, pues fue uno de los temas más representados por él (cuatro veces en pinturas de serie y otras sueltas). [Cat. 77] Aunque como en la mayoría de las obras Ibarra al parecer mezcló varios grabados para hacer su Asunción de Morelia, algunos elementos resaltan por su diferente manejo de las figuras, que no se repitió en otras obras, como el ángel ubicado debajo de la nube que sostiene a María, y que voltea hacia el cielo, formando un escorzo atrevido. En la pintura no se ve la tumba que abandona la madre de Jesús, lo que también es poco usual.

La serie más grande y en mi opinión la que refleja mejor la labor madura de Ibarra, caracterizada por su capacidad de crear composiciones dinámicas y efectivas, tener un buen manejo de profundidad en el espacio, naturalismo en el dibujo, una gama muy importante de expresiones en las figuras, así como efectos de luz-sombra y color, es la que hoy se encuentra en el Museo de la Basílica de Guadalupe. [Cats.78 a 91] En esa

importante colección se guardan 10 lienzos, sólo uno firmado (otra vez la Asunción), pero en mi opinión se complementa con cuatro lienzos más que están en la Catedral Metropolitana.¹¹ Se desconoce por completo la procedencia de las pinturas de la serie de la Basílica, pero es seguro que las obras fueron compradas hace no mucho tiempo, por lo que es probable que en algún momento se separaran de otras. Las cuatro piezas de la catedral presentan características plásticas (composición, color, figuras, expresividad y tamaño), así como temáticas, complementarias a las de la Basílica. De confirmarse mis sospechas, la serie estaría formada por 14 lienzos, y por lo tanto sería la mayor de Ibarra, y sin duda una de las mejores en cuanto a calidad.

Muchos de los temas de la serie se inspiraron en estampas de Rubens, pero la mayoría de las veces varió bastante los detalles, e incluso la composición final de las obras. También es posible que Ibarra retomara algunos rasgos y formas de sus antecedentes novohispanos, y, combinara ambas fuentes, con su propia invención. Una de las pinturas que puede ejemplificar este proceso es la que representa los desposorios de la Virgen. La obra sigue una composición que rompió con el modelo vigente desde principios del siglo XVII, en que se representaba al sacerdote en medio y a los desposados a sus lados, de manera simétrica. En la Nueva España Juan Rodríguez Juárez varió dicha solución plástica, poniendo al sacerdote de lado, siguiendo una obra de Rubens. Es probable que Ibarra conociera los dos modelos, pero al mismo tiempo varía la estructura formal al hincar a los personajes ante el sacerdote, también sentado.

En toda la serie puede verse un uso constante de la teoría de Charles Le Brun sobre las composiciones rubenianas, que hacen aún más efectivas las imágenes. En la serie no hay, o por lo menos no se conservan, temas de la pasión de Cristo. Aunque es casi imposible señalar su lugar de procedencia, cabe la posibilidad de que hubieran estado en algún patio o claustro, quizá en el Seminario Tridentino, ya que Ibarra retrató a uno de sus rectores, José Fernández Palos, y a que de ahí se enviaron muchas obras a la Catedral al haberse tirado el edificio. [Cat. 162] Tampoco es imposible que estuvieran en algún templo, pero no conozco ninguno que tenga todavía una serie como esta, es decir,

¹¹ En las fichas del catálogo, las piezas de las dos colecciones se intercalarán, pero se señalará que son atribuidas en las fichas de las obras de la Catedral.

de imágenes no pertenecientes a algún retablo (en cuyo caso hubieran sido menos pinturas) y que se deban articular en conjunto.¹²

De las siguientes piezas que componen esta sección de catálogo, he hablado de casi todas. Dos de las obras, quizá únicas sobrevivientes de sus respectivas series, son, por otro lado, similares, y es probable que pertenecieran a una etapa bastante temprana de la pintura de Ibarra.¹³ [Cats. 80] Se trata de los *Desposorios de la Virgen*, en el Museo Regional de Guadalajara, y de la *Circuncisión*, en el Museo Regional de Querétaro. En ellas se ve una disposición similar, así como parecidos colores y manejo de fondos. Ibarra ensayó, con obras como estas, modificaciones a las composiciones tradicionales de los temas, como las que ya mencioné arriba, así como el paso de distintos colores a clarososcuros. Por la dificultad de saber la procedencia de las pinturas, es muy complejo especular acerca de sus contenidos simbólicos más profundos, pero las obras son parte de este entramado en la devoción de las escenas marianas y cristológicas que abarcaron, aparentemente, a patronos de distintas clases y destinos.

Destacan del conjunto de piezas, dos obras muy complejas que actualmente se presentan juntas, como si se complementaran, pero que no parece que estuvieran en su contexto actual. Se trata de pinturas en mal esta de conservación, oscurecidas, mal enmarcadas e incluso con faltantes y agujeros, pero de gran calidad plástica. Los temas son *Cristo en el calabozo de Caifás* y *La Virgen en la casa del cenáculo*, que están, como apenas se mencionó antes, inspiradas en el relato de sor María de Ágreda de la *Mística ciudad de Dios*. [Cats. 97 y 98] La primera escena utiliza, como fuente plástica, el grabado de Nadal que ilustra la flagelación, pero lo adecua para seguir el relato agrediano, por lo que modifica por completo el espacio en donde ocurre la acción, la complementa con los ángeles que cuidan a Jesús por mandato de María, y llevan incienso para quitar el desagradable olor que supuestamente llenaba el calabozo de Caifás.¹⁴ Detalles como la

¹² Hay que recordar que las obras de San Francisco de Guadalajara se pusieron en el templo en el siglo XX.

¹³ Arturo Camacho me informó que los Desposorios llegaron al Museo Regional de Guadalajara desde 1931, según un inventario del INAH, así como que del Museo mandaron varias obras al Regional de Querétaro, por lo que creo se hace factible que ambas piezas pertenecieran a la misma serie.

¹⁴ María de Jesús de Ágreda. *Mística ciudad de Dios, Mística ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren OFM, Madrid: Fareso, 1970, pp. 975 y ss, § 1238 y ss.

posición del cuerpo de Cristo, ni parado ni sentado, tienen su puntual explicación en la narración de la monja, que cuenta que en el calabozo había un peñasco que sobresalía y al cual lo ataron para que estuviera incómodo. Asimismo narra la forma en que lo golpearon y se burlaron de él los soldados tapándole los ojos, y la manera como Cristo quiso sufrir todos estos escarnios en vez de recibir el consuelo angelical y el milagro por el cual no pudieron desnudarlo.

El manejo del claroscuro es realmente interesante, así como la representación de las pasiones de los personajes. La traducción visual del relato, mezclando distintos momentos, es muy efectiva, pues Ibarra supo conjuntar los más importantes sucesos narrados con el momento culminante en el que Cristo soporta la mofa de los soldados y los ángeles se entristecen por no poder ayudarlo. Los detalles son suficientes para provocar compasión en el espectador.

La otra pintura representa a María, en la casa del cenáculo, cuando su hijo ya ha sido crucificado y se retira para estar a solas, llena de una tristeza enorme, pero también cierta de la resurrección de Jesús, después de agradecer a las Marías y aceptar a Juan como su hijo.¹⁵ La Virgen se presenta casi al centro, melancólica, viendo al cielo, sumida en la oscuridad. La flanquean san Juan, quien también ve al cielo y así como un grupo de tres mujeres, las Marías, Magdalena hincada delante de la madre del maestro y llorando.

La composición no es fácil. San Juan, parado en primer plano está al borde del marco de la imagen, como delante de un cortinaje. María, en segundo plano, recarga, como toda persona que sufre esta pasión melancólica, su rostro en una mano cuyo brazo descansa sobre una mesa. En ésta también está una vela, única fuente de luz en la obra. El centro de la imagen está vacío, pero junto a él, y en un plano más abajo, está Madalena, también un tanto iluminada y llorando, en pleno abatimiento (según la pasión de Le Brun). Paradas tras ella, casi sin luz, las otras dos Marías miran también tristemente a la madre de Jesús.

Ibarra tradujo visualmente las jerarquías del relato literario, con pocas herramientas visuales y mínimas modificaciones. Sor María de Ágreda cuenta, en su texto, que María habló con Juan y le dijo que quedaba a sus órdenes, como su nuevo hijo, a lo que el joven dijo que él debía quedar a las órdenes de ella. María insistió en que él sería el guía de ambos, y lo mandó a consolar a las mujeres a las que había despedido

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1065 y ss; § 1454 y ss.

momentos antes. La cercanía entre Juan, al frente, y María, atrás pero más iluminada, produce una tensión en el espectador, que podría adivinar esta ambigüedad al principio de la relación entre ambos. El centro de la imagen está vacío, resaltando la proximidad entre María y Juan y su distinción con las otras mujeres, pero también señalando la gran ausencia, la falta de Jesús. Entre las otras tres mujeres Ibarra destacó a la Magdalena de forma original respecto a su relato, quizá a petición del comitente, pero sin olvidar señalar la sujeción de ésta hacia la madre de Cristo. La obra, por tanto, es una muy buena interpretación del texto que Ibarra representó, una vez más, con capacidad para transmitir mensajes.

No se tiene noticia de dónde provienen las obras, pero quizá hubieran estado en el templo dominico desde antaño. No se sabe tampoco si Ibarra pintó otras telas de la narración agrediana y estas dos fueran las únicas que han sobrevivido, pero dados los temas, pareciera que se trató de una serie de pinturas mayor acerca de la pasión, en las que Ibarra retomó el texto de la monja una vez más. Ambas piezas deberían someterse a una limpieza y restauración, para poder comprender mejor los efectos lumínicos y los detalles de la pincelada en las obras, pues sin duda son de gran calidad, al tiempo de ser muy representativas del gusto por los textos de la monja española, así como de las capacidades del propio pintor.

Las siguientes piezas en esta sección fueron creadas, casi seguramente, para estar acompañadas de otra obra, es decir, que formaron un conjunto de dos pinturas. En ese sentido están entre la cualidad narrativa y una función más devocional, pues en ocasiones su origen debió de ser simplemente una religiosidad que se ligaba a dos momentos de un mismo tipo de culto, como por ejemplo san José con el Niño, y la Virgen con el Niño. [Cats. 99 y 100] Algunas de estas piezas tienen una iconografía muy sencilla, mientras otros más complejas.

Como he hablado ya de varias de estas obras en el cuerpo de la investigación, quisiera mencionar sólo dos pequeñas piezas que no he tocado en ninguna otra parte del texto, y que en mi opinión son importantes, pues vinculan, plásticamente, a Ibarra con Murillo. El pintor sevillano fue una de las fuentes de inspiración de Ibarra y, pese a ser la más destacada por investigaciones precedentes, en este trabajo se ha colocado como secundaria, o por lo menos no tan importante como otras. Piezas como éstas ejemplifican una relación plástica que en tiempos de Ibarra fue importante, según la referencia ya citada varias veces de Cayetano Cabrera respecto al pintor de Guadalajara. Se trata de

una pareja de pequeñas láminas de cobre, hoy en una colección privada en Sevilla (antes en Cádiz), y que han salido nuevamente a la luz.¹⁶

Las láminas, quizá encomendadas por algún español que regresó a su lugar de origen, o bien como obsequio de una familia novohispana a una del otro lado del océano, debieron haber formado parte de un mundo devocional más bien íntimo, aunque su destino no tendría que ser necesariamente la casa de alguien, pues varias obras de este tipo adornaban los templos. La Virgen con el Niño recuerda una gran cantidad de pinturas con el mismo tema pintadas por Murillo, pero por la inclinación de la cara de los personajes, especialmente se parece a una obra identificada como perteneciente al Museo de Norton-Simon de Pasadena, mismo que actualmente no resguarda la pieza. Tanto María como su hijo voltean a ver directamente al espectador, mientras se dan un abrazo amoroso.

El complemento de la pieza es otra, en la que san José y su hijo inclinan la cabeza hacia el lado opuesto, y en que padre e hijo también guardan una gran cercanía aunque sus cuerpos no estén tan próximos. El sevillano pintó varias obras con este tema, pero quizá una de las más cercanas a la lámina novohispana, es la que se conserva en el Museo Estatal de Florida, Sarasota, Florida. Ibarra firmó esta pieza, como solía hacer con las representaciones de su santo patrón. El cabello, así como el atributo del personaje, varían respecto a las composiciones de Murillo, pero las deudas entre los personajes son evidentes. Con estas dos pequeñas piezas, así como alguna otra en distinta sección del catálogo, Ibarra se hermanó de alguna manera con la sensibilidad íntima y delicada del pintor andaluz, aunque no del todo con su colorido, por lo menos no en estas piezas mariano-josefinas. Quizá el artífice novohispano conoció más copias de las obras del pintor español que originales, así como muchas de las fuentes que utilizaba también Murillo como inspiración, como los grabados de Rubens, y otros artífices.

Las conclusiones más importantes de esta sección del catálogo dedicada a las series pictóricas con los temas de las vidas de la Virgen y Cristo, se resumen en dos fundamentales. En primer lugar José de Ibarra dedicó un número muy significativo de obras a narrar, pictóricamente, estos temas, posiblemente porque había un gran mercado para ellos. En segunda instancia, hay que destacar la gran variedad de pasajes que pintó,

¹⁶ Agradezco a Francisco Montes el haber compartido conmigo el hallazgo de las piezas en Sevilla (habían sido reseñadas antes), así como tomado las fotografías de las obras a color.

basándose, además en muchas y distintas fuentes plásticas, por lo que, en vez de repetir las mismas escenas varias veces, reiteró muy pocas veces sus composiciones. El pintor mulato, por tanto, experimentó bastante en la creación de estas obras, así como en sus sistemas expresivos, logrando como resultado una importante y coherente propuesta plástica, sin duda relacionada con las búsquedas artísticas que abrazó desde el punto de vista teórico.

Además puede decirse que las obras narrativas le sirvieron para poder figurar mensajes de sus patronos, devociones más públicas y también privadas, que le permitieron trabajar en elementos de unificación del relato. El trabajo de Ibarra se ve, una vez más, bastante ligado a soluciones particulares, en las que se adivina un fuerte trabajo teórico-práctico, y sin variaciones de calidad evidentes. Puede pensarse, así, que Ibarra no dejaba su trabajo en manos de un taller alejado de su propuesta, y que tampoco daba más o menos importancia a algunos encargos que a otros.

Tabla comparativa de las series de la vida de la Virgen y Cristo

Colección ▶	Borroncillos Munal	San Francisco, Guadalajara	San Francisco, Celaya	Convento del Carmen, Morelia	Museo de la Basílica	Obras que debieron ser parte de una serie o están pareadas
Representación de la Virgen ▼						
Inmaculada		*Relación con la obra de Juan Rodríguez Juárez del retablo lateral de los Reyes en Catedral				*San Pablo Apóstol el Nuevo. Inspirada en la Coronación de Juan Rodríguez Juárez en la Catedral.
Nacimiento de la Virgen	* Tomada del grabado de Cort	* Inspirada en Collaert	*Historiada según la Madre Ágreda en la edición de Verdusen		*Tomada de Cort, Collert y Le Brun (este último en toda la serie)	
Presentación de la Virgen en el templo		*			*Tomada de Pontius sobre Rubens.	
Desposorios		*			*	*Museo Regional Guadalajara. Bolswert después de Rubens. Desposorios de la Virgen.
Anunciación		*			*Atrib. Catedral	
Visitación		*		*	*Atrib. Catedral	

Censo de San José					*Atrib. Catedral	
Petición de posada				*		
Adoración de los pastores	* Tomado de Goltzius	* Tomado de Lucas Vosterman, después de Rubens			*Variantes de Gotzius	
Circuncisión					* Inspirado en Nadal, <i>Evangelicae...</i>	*Museo Regional Qro.
Presentación de Jesús en el templo y purificación	* Tomado de Heiss	* Tomado del modelo de Heiss			* Tomado de Pontius después de Rubens	
Adoración de los Reyes		*	*Inspirada en Rubens y con influencia de Juan Rodríguez Juárez		*Inspirado en Rubens	
Huída a Egipto		*			*Atrib. Catedral	
Jesús entre los doctores					*	
Lamentación sobre el cuerpo de Cristo.			*Historiada según el texto de sor María de Ágreda. Con reminiscencias del grabado de S. a Bolswert, Virgen y			

			ángeles, sobre composición de Van Dyck.			
Resurrección	*					
Ascensión	*					
Pentecostés	*			*		
Dormición de la Virgen					*	
Asunción	*		*Historiada según el texto de sor María de Ágreda, y combinando detalles de dos estampas sobre composición de Rubens: Pontius y Bolswert	*Inspirada en Rubens	* Inspirada en la versión de Bolswert después de Rubens	
Coronación		*				*San Pablo Apóstol el Nuevo * De venta en el mercado, Jalisco
Apocalíptica	*		*Tomada de la Virgen del Apocalipsis de Rubens, Alte Pinakothek, Munich			
<i>La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación</i>			*Historiada según el texto de sor María de Ágreda			

<i>Cristo en el calabozo de Caifás</i>						*Capilla de la Virgen del Camino, Santo Domingo, Puebla. Tomada del grabado de Nadal
<i>La Virgen en la casa del cenáculo</i>						*Capilla de la Virgen del Camino, Santo Domingo, Puebla..
<i>Virgen con el Niño</i>						*Col. Particular, Sevilla
<i>San José con el Niño</i>		*				* Col. Particular, Sevilla
<i>Santa Ana, San Joaquín y María niña</i>						*Santa María la Redonda. Inspiradas en dos grabados de Rubens
<i>La Virgen, San José y el Niño</i>						*Santa María la Redonda. Inspiradas en dos grabados de Rubens

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.1. Series de las vidas de María y Jesús



Cat. 48

Nacimiento de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Transcripción de firmas: J. Ibarra fact. [ángulo inferior derecho]

Otros títulos: *La natividad de la Virgen*

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Procedencia: "El conjunto de las ocho láminas de la vida de la Virgen fue adquirido en 1854 con los fondos de la lotería administrada por la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos.



Cornelius Cort, *Nacimiento de la Virgen*.

Se pagó por ella por ella la cantidad de 580 pesos a un particular de nombre desconocido”. (Cuadriello, *Catálogo comentado...*, p. 114.)

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 49

La adoración de los pastores

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac. [ángulo inferior derecho]

Otros títulos: *Nacimiento de Jesús* o *La natividad de Jesús*

Museo Nacional de Arte, México D.F.



Hendrik Goltzius, *Adoración de los pastores*.

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.

Observaciones: La identificación con el grabado de Goltzius fue mencionada por Cuadriello en el catálogo



Cat. 50

La presentación de Jesús al Templo

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Otros títulos: *La presentación de Jesús al Templo* o *La purificación de la Virgen*

Museo Nacional de Arte, México D.F.



Elias Christoph Heiss,
Presentación en el templo

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 51

La resurrección

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 52

La ascensión

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Trancripción de firmas: Ibarra fac^t [ángulo inferior derecho]

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Bibliografía: Museo Nacional de Arte. *Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 53

Pentecostés

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

J. Ibarra f. [margen inferior al centro]

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Bibliografía: Museo Nacional de Arte. *Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 54

La asunción

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac^t [ángulo inferior izquierdo]

Otros títulos: *La coronación de la Virgen*

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 55

La Virgen del Apocalipsis

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lámina

44.7 x 36.2 cm.

Museo Nacional de Arte, México D.F.

Bibliografía: *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México: CONACULTA, 1994, p. 45. Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, 2000, pp. 109-115.



Cat. 56

Inmaculada Concepción

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Firmada

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.

Observaciones: De esta serie sólo están firmadas la Inmaculada y la Coronación.



Cat. 57

Nacimiento de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara,
Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*,
México: Landucci, p. 230.



Adriaen Collaert. *Nacimiento de la Virgen*.



Cat. 58

Presentación de la Virgen al Templo

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 59

Desposorios de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 60

Anunciación de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 61

Visitación

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 62

Adoración de los pastores

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara,
Jalisco.



Vosterman, después de
Rubens, *Adoración de los
pastores.*



Cat. 63

Presentación de Jesús en el Templo y Purificación

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Elias Christoph Heiss,
Presentación en el templo



Cat. 64

Adoración de los Reyes

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 65

Huída a Egipto

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 66

Coronación de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Firmada

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 67

San José con el Niño

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús

Óleo sobre lienzo

85 x 60 cm.

Templo de San Francisco, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía: *Arte sacro, arte nuestro*, México: Landucci, p. 230.



Cat. 68

Nacimiento de la Virgen María

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Presbiterio de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya,
Guanajuato.

Observaciones: Esta serie de seis cuadros, formaba parte de una dedicada a la vida de María y Pasión de Cristo, estrenada en 1729 y reseñada en la *Gaceta de México*.

Posiblemente esta obra se inspira en la edición de Sor María de Ágreda de Verdusen



Cat. 69

Adoración de los Reyes

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Presbiterio de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya,
Guanajuato.



Cat. 70

*Lamentación sobre el cuerpo de Cristo
muerto*

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Presbiterio de la Inmaculada
Concepción, San Francisco, Celaya,
Guanajuato.



Bolswert después de Van Dyck,
*Lamentación sobre el cuerpo de Cristo
con ángeles.*



Bolswert después de Rubens, *Asunción*



Pontius después de Rubens, *Asunción*

Cat. 71

Asunción

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Presbiterio de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya,
Guanajuato.

Observaciones: combina detalles de dos estampas sobre composición de
Rubens: Pontius y Bolswert.



Cat. 72

Virgen del Apocalipsis

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Transcripciones de firmas: ...Ibarra fac D A

1729

Presbiterio de la Inmaculada Concepción,
San Francisco, Celaya, Guanajuato.



Rubens, *Virgen del Apocalipsis*,
Alte Pinakothek, Munich

Inscripciones: AVE MARIA SIN PECADO CONCEVIDA/ quantas veces se dijese a doblando las rodillas asi la mucha [...] cuarenta dias de indulgencia.



Cat. 73

La Virgen anuncia a san Esteban su martirio y glorificación

Claustro de San Francisco, Celaya.

Óleo sobre tela

600 x 460 cm.

Otros títulos: *Martirio de San Esteban*

Presbiterio de la Inmaculada Concepción, San Francisco, Celaya,
Guanajuato.

Observaciones: Pertenece a la serie por estar dentro del relato de Sor
María de Ágreda.



Cat. 74

Visitación

Óleo sobre tela

Convento del Carmen, Morelia.

Foto: Sergi Domènech.



Cat. 75

Petición de posada

Óleo sobre tela

Convento del Carmen, Morelia.

Foto: Sergi Domènech.



Cat. 76

Pentecostés

Óleo sobre tela

Convento del Carmen, Morelia.

Foto: Sergi Domènech.



Cat. 77

Asunción

Óleo sobre tela

Transcripciones de firmas: Ibarra fac^t [ángulo inferior derecho]

Convento del Carmen, Morelia.

Foto: Sergi Domènech.



Cornelius Cort, *Nacimiento de la Virgen*



Adrian Collaert, *Nacimiento de la Virgen*

Cat. 78

Nacimiento de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica.

Óleo sobre tela

126.7 x 94.4 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D. F., No. Inv. 2.201

Observaciones: Sólo el último cuadro de la serie, la *Asunción de María*, está firmado, y en mi opinión la serie se complementa con cuatro lienzos de la Catedral Metropolitana que serán señalados como atribución. Varios de los lienzos se inspiran en grabados de Rubens.



Cat. 79

Presentación de la Virgen en el templo

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica.

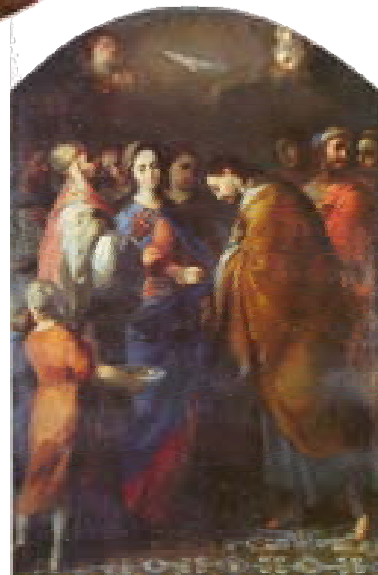
Óleo sobre tela

126 x 94.1 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F., No. Inv. 2-202



Rubens, *Los desposorios*



Juan Rodríguez Juárez, *Los desposorios*

Cat. 80

Los desposorios

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica.

Óleo sobre tela

126 x 94.5 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F., No. Inv. 2-203



Cat. 81

Ibarra atribución

Anunciación

Serie del Museo de la Basílica

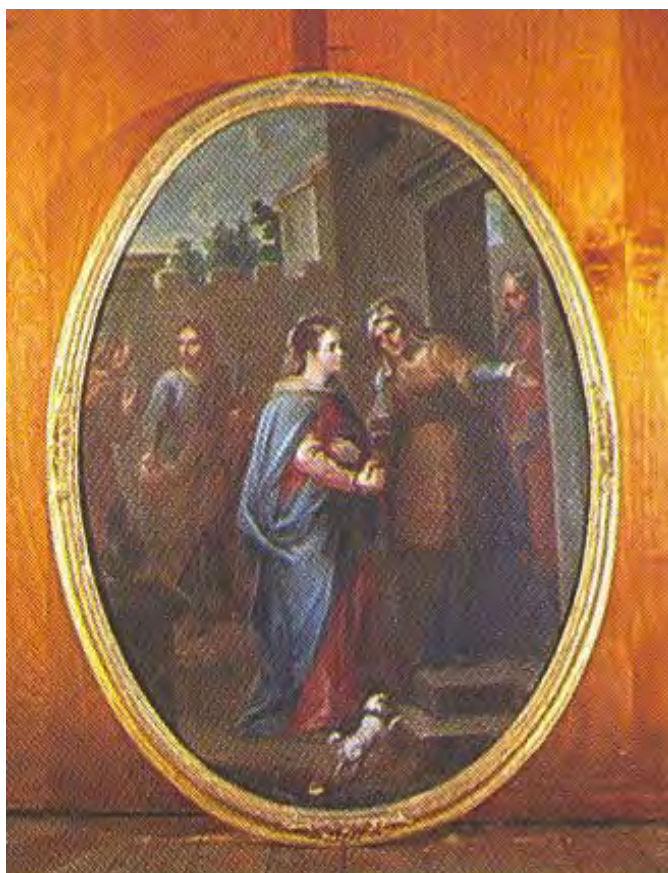
Óleo sobre tela

125 x 93 cm.

Catedral Metropolitana, México D.F., No. Inv. (Catálogo 1986) 20'C.45

Bibliografía: *Catedral de México...*, p.424.

Observaciones: Creo que pertenece a la serie que hoy se resguarda en la Basílica de Guadalupe. Coinciden medidas y temas.



Cat. 82

Ibarra atribución

Visitación

Serie del Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

125 x 93 cm.

Catedral Metropolitana, México D.F., No. Inv. (Catálogo 1986) 20'C.46

Bibliografía: *Catedral de México...*, p.424.



Cat. 83

Ibarra atribución

El censo de San José

Serie del Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

125 x 93 cm.

Catedral Metropolitana, México D.F., No. Inv. (Catálogo 1986) 20'C.47

Bibliografía: *Catedral de México...*, p.424.



Cat. 84

Adoración de los pastores

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126 x 96.8 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F., No. Inv. 2-204



Cat. 85

La circuncisión

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126 x 96.5 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F., No. Inv. 2-207



Jerónimo Nadal, *La circuncisión.*



Cat. 86

Presentación de Jesús en el templo

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús,

Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126.7 x 96.2 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México

D.F., No. Inv. 2-206



Pontius, *Presentación de Jesús en el templo.*



Cat. 87

Adoración de los Reyes

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús,

Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126.7 x 96.5 cm.

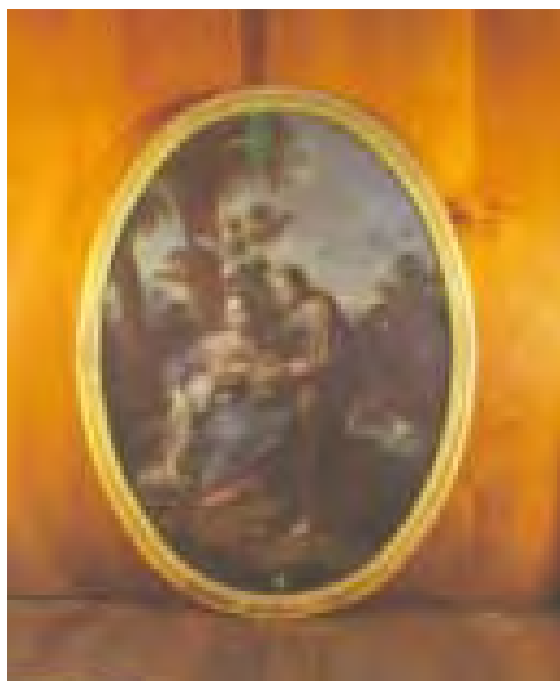
Otros títulos: *La epifanía*

Museo de la Basílica de Guadalupe, México

D.F., No. Inv. 2-205



Bolswert, después de Rubens,
Adoración de los magos.



Cat. 88

Descanso en la huída a Egipto. Atribuido

Serie del Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

125 x 93 cm.

Catedral Metropolitana, México D.F., No.

Inv. (Catálogo 1986) 20'C.48

Bibliografía: *Catedral de México...*,
p.424.



Barocci, *Descanso a la huída a Egipto.*



Cat. 89

Jesús entre los doctores

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús, Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126.5 x 95.5 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F., No. Inv. 2-205



Cat. 90

Dormición de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús,
Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126.5 x 95.5 cm.

Museo de la Basílica de Guadalupe,
México D.F., No. Inv. 2-205



Pietro Aquila, después de
G.Morandi.



Cat. 91

Asunción de la Virgen

Escenas de la vida de la Virgen y Jesús,

Museo de la Basílica

Óleo sobre tela

126.5 x 96.1 cm.

Transcripciones de firmas: Josephus ab
Ibarra fact, centro inferior.

Museo de la Basílica de Guadalupe,
México D.F., No. Inv. 2-210



Bolswert, después de Rubens,
Asunción.



Cat. 92

Inmaculada

Óleo sobre tela

170 x 130 cm.

Transcripciones de firmas: Josephus ab Ibarra
delint. et. Ping.t / anno Dom 1733

1733

Sacristía, San Pablo Apóstol, El Nuevo, México
D.F.

Observaciones: evidentemente la obra está asociada a la *Coronación de la Virgen* en el mismo templo, que también debe ser del pincel de Ibarra.



Juan Rodríguez Juárez,
Coronación de la Virgen,
Catedral,



Cat. 93

Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad

Óleo sobre tela

150 x 130 cm.

Otros títulos: *Asunción y Coronación*

Sacristía, San Pablo Apóstol, El Nuevo, México D.F.

Observaciones: se atribuye por asociación a la Inmaculada del mismo templo.



Rubens, *Coronación de la Virgen*



Dürer, *Coronación de la Virgen*

Cat. 94

La coronación de la Virgen

Óleo sobre tela

127 x 97cm.

Galería Casa Terranova, Jalisco, [No. Inv. O-181](#)



Cat. 95

Los desposorios de la Virgen

Óleo sobre tela

Sin firma

Procedencia: Academia de San Carlos,
México DF.

Museo Regional de Guadalajara

Foto: Manuel Zavala Alonso.

Observaciones: esta obra está registrada
como de Ibarra desde 1931, pero no tiene
firma.



Bolswert después de Rubens.
Desposorios de la Virgen.

El Museo Regional de Guadalajara mandó obras al Museo Regional de Querétaro, por lo que es posible que la *Circuncisión*, atribuida en dicho Museo a Ibarra y señalada a continuación, fuera de la misma serie.



Cat. 96

Circuncisión

Óleo sobre tela

Sin firma

Museo Regional de Querétaro

Procedencia: Academia de San Carlos, México DF.

Observaciones: presenta una sección muy repintada en la parte de abajo.



Cat. 97

La Virgen en la casa del cenáculo

Óleo sobre tela

180 x 223 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra faciebat 17...

Podría ser 1752, aunque está tapada por el marco

Otros títulos: *Dolorosa acompañada por Magdalena y otros personajes*

Capilla de la Virgen del Camino, Templo de Santo Domingo de Guzmán, Puebla, Puebla.

Observaciones: Es pareja de *Cristo en el calabozo de Caifás*. Está tomada de las narraciones de Sor María de Ágreda



Cat. 98

Cristo en el calabozo de Caifás

Óleo sobre tela

180 x 223 cm.

Otros títulos: *Jesús antes de la flagelación*

Capilla de la Virgen del Camino, Templo de

Santo Domingo de Guzmán, Puebla,

Puebla.



Wierix, *Cristo en el calabozo de Caifás*, en la Historia evangélica de Nadal.



Cat. 99

Virgen con el Niño

Óleo sobre cobre

58 x 44.5 cm.

Colección particular, Sevilla,

Bibliografía: Gerardo Pérez Calero, "Dos obras desconocidas del pintor mejicano José de Ibarra", en *Gades*, No. 9, 1982, pp. 267-270

Observaciones: Francisco Montes ha localizado las obras en una colección privada en Sevilla y ha tomado las fotografías.

Pérez Calero señala la dependencia de Ibarra con la *Virgen de Belén* de Murillo, en la Catedral de México (la original en Los Ángeles California, Norton Simon Foundation), así como el parecido de su pareja, el *San José con el Niño*, con el cuadro del mismo santo también de Murillo, en el Museo Estatal de Florida, Sarasota, Florida.



Cat. 100

San José con el Niño

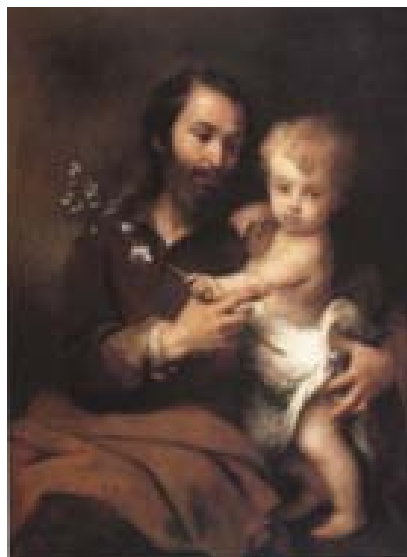
Óleo sobre cobre

59 x 45 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac,
esquina inferior derecha.

Colección particular, Sevilla

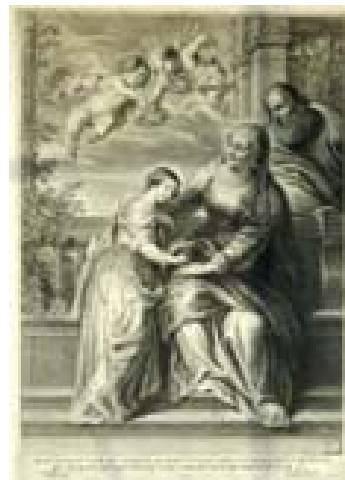
Bibliografía: Gerardo Pérez Calero,
“Dos obras desconocidas del pintor
mejicano José de Ibarra”, en *Gades*,
No. 9, 1982, pp. 267-270.



Murillo en el Museo Estatal de Florida,
Sarasota, Florida.



Bolswert, *La Sagrada Familia*



Bolswert, *La enseñanza de la Virgen.*

Cat. 101

San Joaquín y santa Ana con Virgen niña

Óleo sobre tela

215 x 130 cm.

Transcripción de firmas: Ybarra Fact. Esquina inferior izquierda en el peldaño bajo el manto de Santa Ana.

Sacristía, templo de Santa María la Redonda, México D.F.



Cat. 102

La Virgen, San José y el Niño

Óleo sobre tela

215 x 130 cm.

Transcripción de firmas: Ybarra Fact, esquina inferior derecha bajo el borde del manto de la Virgen

Otros títulos: *La maternidad de María*

Sacristía, templo de Santa María la Redonda, México D.F.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.2. El retablo de San Bartolomé Otzolotepec



Cat. 103

La misión de san Bartolomé

Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

Medidas en centímetros alto-ancho (de ser posible sin marco)

1726-1727

Otros títulos: *Jesús llama a sus discípulos*

San Bartolomé Oztolotepec.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140;

Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 104

La predicación de San Bartolomé

Retablo mayor de San Bartolomé, Ocotlán

Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Ocotlán

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436;

María Eugenia Rodríguez. “El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 105

San Bartolomé ante Astiages

Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

1726-1727

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436;

María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 106

Martirio de San Bartolomé

Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

Medidas en centímetros alto-ancho (de ser posible sin marco)

Josephus ab Ybarra Fecit

1726-1727

Colección y número de inventario (si lo tiene)

Procedencia. San Bartolomé Oztolotepec.

Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini.

“Esculturas y retablos del siglo XVIII”, en *El arte mexicano*, México: Sep/Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. “El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Otzolotepec”, en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 107

Santa Teresa

Retablo mayor de San Bartolomé, Ocotlán

Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Ocotlán.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436;

María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 108

San Juan de Dios

Retablo mayor de San Bartolomé, Ocotlán

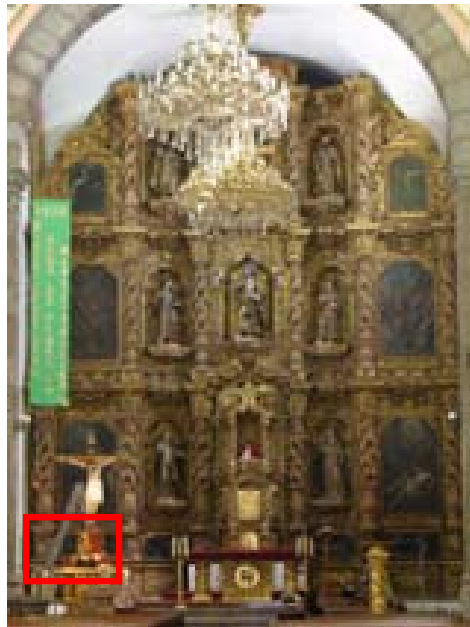
Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Ocotlán.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436;

María Eugenia Rodríguez. “El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 109

Santa Gertudis la Magna y San Nicolás de Tolentino

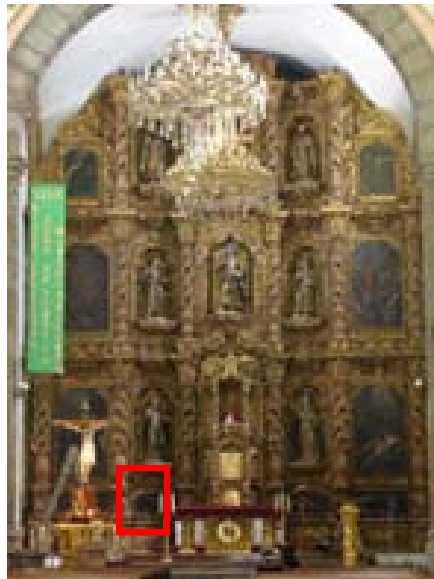
Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Oztolotepec.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 110

San José con el Niño

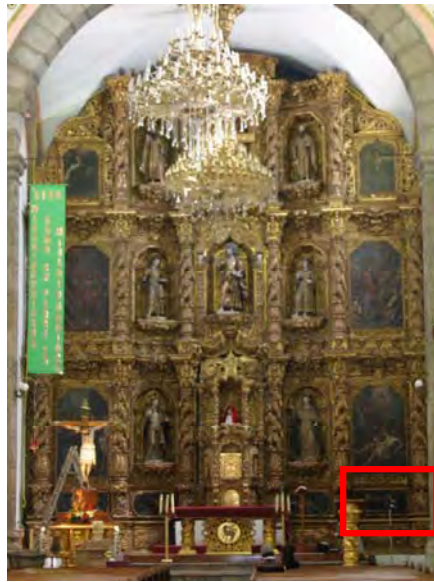
Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Oztolotepec.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.



Cat. 111

San Felipe Neri y Santa Rita de Casia

Retablo mayor de San Bartolomé, Oztolotepec

Óleo sobre tela

1726-1727

San Bartolomé Oztolotepec.

Bibliografía: Constantino Reyes Valerio. "El retablo de San Bartolomé Solotepec", en *Boletín INAH 40*, México: INAH, Junio 1970, pp. 55-58; Constantino Reyes Valerio. "San Bartolomé Solotepec (Continuación del Boletín 40)", en *Boletín INAH 41*, México: INAH, Junio 1970, pp.3-5; Clara Bargellini. "Esculturas y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, México: Sep/ Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8, p. 1140; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos*, México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, (Tomo 2, G-O), p. 436; María Eugenia Rodríguez. "El retablo de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec", en: *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM / IIE, 2004, pp. 483-496.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.3. El *Vía Crucis* de Santa María la Redonda



Cat. 112

Ibarra atribuido

Tercera Estación.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Tercera Estación. Esta vez todo el Cielo anda por Tierra. [...] como Jesús la vez primera.



Cat. 113

Ibarra atribuido

Quinta Estación

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Quinta Estación. Con Ciriaco un Dios lleva a carga. ¡O pecado pesado! ò Cruz amarga



Cat. 114

Ibarra atribuido

Octava Estación

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Octava Estación. Consuela a las Madres



Cat. 115

Ibarra atribuido

Novena Estación.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Novena Estación



Cat. 116

Ibarra atribuido

Décima Estación.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Décima Estación



Cat. 117

Ibarra atribuido

Undécima Estación.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda

Inscripciones: Undécima Estación. Las Manos que aún los Cielos fabricaron Ympios Hombres con yerros traspasaron.



Cat. 118

Ibarra atribuido

Duodécima Estación.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda



Cat. 119

Ibarra atribuido

Estación décimo tercera.

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Siglo XVIII

Santa María la Redonda



Cat. 120

Ibarra atribuido

Décimo Cuarta Estación. La luz [...] desde el Cielo...

Vía Crucis

Óleo sobre tela

190 x 240 cm. (aprox.)

Santa María la Redonda

Inscripciones: *Décimo Cuarta Estación. La luz [...] desde el Cielo...*

Bibliografía: *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México:

Comisión de Arte Sacro/Fomento Cultural Banamex/ Grupo INFRA p. 112

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.4. La pintura para la catedral poblana



Cat. 121

San José

Óleo sobre tela

125 x 94 cm. (en Catálogo Puebla: 210 x 130 cm.)

Sin firma

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla: Clave: 21114001 0000-786, Sacristía, Catedral de Puebla, Puebla.

Inscripciones: Sobre cabeza del santo: *Certa spes vitae* [Esperanza segura de vida]

En cartela: *Si vultis panem vitae / ite ad Ioseph* [Si queréis el pan de la vida, id con José]

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo II), pp. 462, 647.



Cat. 122

Arcángel san Miguel

Óleo sobre tela

125 x 94 cm. (en Catálogo Puebla: 210 x 130 cm.)

Sin firma

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla: Clave 21114001 0000-783, Sacristía, Catedral de Puebla, Puebla.

Inscripciones: *Angelus pacis* [Ángel de la paz] *Jube Haec perferri per manus/ Sancti Angeli tui* [Haz que esto se consuma por mano de tu santo ángel]

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo II), p. 461.



Cat. 123

Virgen con Niño (lactación)

Óleo sobre tela

73 x 56 cm. (Catálogo INAH: 70 x 80 cm.)

Transcripción de firmas: Ibarra fact.

Otros títulos: *Virgen de Belén* [Catálogo INAH]

Catedral de Puebla, Clave: 21114001 0000-811, Sacristía, Catedral de Puebla, Puebla.

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo II), pp. 472, 661.

Observaciones: En la base de datos de CONACULTA se dice que ésta y su pareja, fueron incrustadas dentro de retablo y se le atribuyen a Ibarra.



Cat. 124

Ibarra atribución

Virgen rezando

Óleo sobre tela

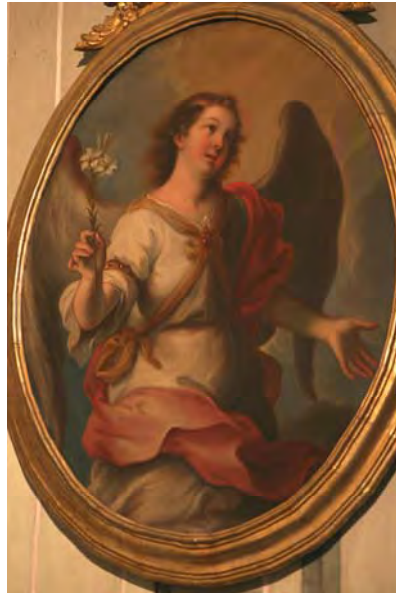
Catedral de Puebla, Puebla

Bibliografía: *Catedral de Puebla*, México:
Gobierno del Estado de Puebla/ Instituto
Nacional del Antropología e Historia, 1988.



Sassoferrato, *Virgen
rezando*, National Gallery,
Londres

Observaciones: En catálogo impreso del INAH se señala que está firmada por "Ibarrosa", y atribuida en p. 472 a Sasso Ferrato [*sic*] y en p. 661 a Correggio. En realidad la otra obra, la *Virgen rezando*, es una copia de Sasoferrato y no está firmada aparentemente.



Cat. 125

Ibarra, atribución

Arcángel san Gabriel

Óleo sobre tela

160 x 103 cm. (Catálogo INAH: 155 x 121 cm.)

Sin firma

Catedral de Puebla, Clave: 21114001 0000-187, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Catedral de Puebla, Puebla.

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 125, (Tomo II, p. 592).

Observaciones: En el *Catálogo de Bienes Culturales* se señalan, ésta y la siguiente obras como atribuidas, mientras que el catálogo del INAH como de Ibarra.



Cat. 126

Arcángel san Rafael (atribuida)

Óleo sobre tela

160 x 105 cm. (Catálogo INAH: 155 x 121 cm.)

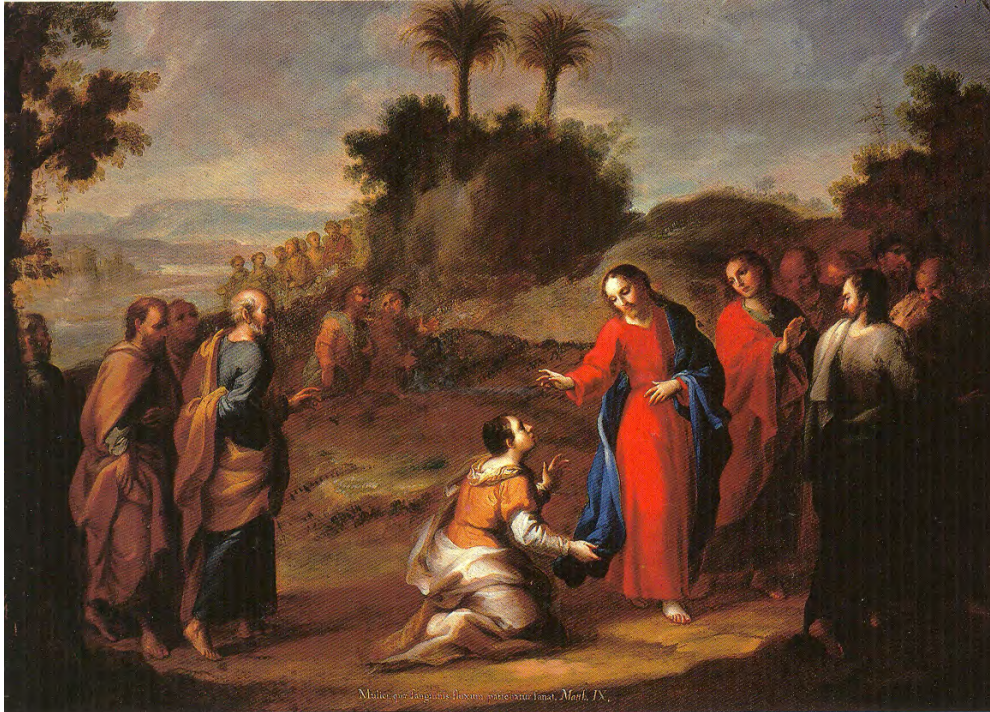
Sin firma

Catedral de Puebla, No. Inv: 21114001 0000-193, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Catedral de Puebla, Puebla.

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 128; (Tomo II, p. 591).

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.5. La serie de las mujeres del evangelio



Cat. 127

Curación de la Hemorroisa

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

Transcripciones de firmas: firmada en el ángulo inferior izquierdo.

1737

Otros títulos: "Mujero el flujo de tu sangre...".

Colección de la familia Vigil Carvallo, México, Valle de Bravo. (Según Patrimonio Nacional, en la Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo), según *Parábola novohispana*, colección de Rodrigo Rivero Lake).

Procedencia: La ficha de la colección dice que procede de Alicia Cue.

Inscripciones: Mulier que sanguitis fluxus ... Math IX.

Bibliografía: Velázquez Chávez, p. 395; *Parábola novohispana*, 67.

Observaciones: La propiedad de esta serie ha sido poco clara. *La resurrección de la Hija de Jairo* (que en Patrimonio se consigna como *La cura del paralítico*), y la *Curación de la Hemorroisa* en Patrimonio aparecen como propiedad del Claustro de Sor Juana, mientras que en *Parábola novohispana*, se señalan como parte de la colección de Rodrigo Rivero Lake. En *Parábola novohispana*, otras dos obras de la serie (*Cristo y la mujer cananea*, y *Cristo y la madre de los hijos de Zebedeo*), se consignan como de colección particular. En realidad *La resurrección de la hija de Jairo* y la *Mujer hemorroísa*, está en la colección Vigil Carvallo, en Valle de Bravo.



Cat. 128

Resurrección Lázaro

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

1737

Otros títulos: "Lázaro, ven a mí...".

Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo) [según Patrimonio Nacional]

Inscripciones: Lazare veni foras. Joann XI.

Bibliografía: Velázquez Chávez, p. 396.



Cat. 129

La resurrección de la Hija de Jairo

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

Transcripción de firmas: firmada [esquina inferior derecha]

1737

Otros títulos: "Dame tu mano y seguirás...", según Velázquez Chávez.

Cura del parálítico en base de datos de Patrimonio Cultural de CONACULTA.

Colección familia Vigil Carvallo, México, Valle de Bravo. (Según Patrimonio Nacional, en Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo); en *Parábola*

novohispana, se señala como parte de la colección de Rodrigo Rivero Lake)

Procedencia: en la ficha de la colección, se dice que procede de Alicia Cue.

Inscripciones: [...] Matheo IX

Bibliografía: Velázquez Chávez, p. 397; *Parábola novohispana*, p. 67.



Cat. 130

Mujer adúltera

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

1737

Otros títulos: "Quien sin Pecado está, sea el primero que pueda lapidar..."

Velázquez Chávez.

Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo) [Según Patrimonio Nacional]

Bibliografía: Velázquez Chávez, Agustín. *La pintura colonial en Hidalgo en*

Tres siglos de pintura colonial mexicana..., p. 398.



Cat. 131

Cristo y la mujer cananea

Seguramente formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez, pero él no menciona esta obra.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

1737

Colección particular. [según *Parábola novohispana*]

Inscripciones: O ... Math XV.

Bibliografía: *Parábola novohispana*, 66.



Cat. 132

Cristo y la madre de los hijos Zebedeo

Seguramente formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez, pero él no menciona esta obra.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

Transcripción de firmas: firmada [esquina inferior derecha]

1737

Colección particular [según *Parábola novohispana*]

Inscripciones: ... Math XX.

Bibliografía: *Parábola novohispana*, 66.



Cat. 133

Dejad que los niños se acerquen a mí

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

1737

Otros títulos: "Dejad que los niños vengan a mí...". Velázquez Chávez.

Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo) [según Patrimonio Nacional]

Inscripciones: Sinite parvulos ad me venire. Math. XIX.

Bibliografía: Velázquez Chávez, Agustín. *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana...*, p. 394.



Cat. 134

Jesús con la samaritana

Formaba parte de la Colección Buch, reseñada por Agustín Velázquez Chávez.

Óleo sobre lámina de cobre

71 x 98 cm. (*Parábola novohispana* 69.5 x 97 cm.)

1737

Otros títulos: "Señor dame agua de tu fuente...". Velázquez Chávez.

Col. Claustro de Sor Juana (San Jerónimo) [según Patrimonio Nacional]

Inscripciones: Domine da mihi hanc aquam. Joan. IX.

Bibliografía: Velázquez Chávez, Agustín. *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana...*, p. 393.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.6 Martirios de san Josafat y san Juan
Nepomuceno



Cat. 135

Ibarra, atribución

San Josafat

h. 1740

Óleo sobre lámina

Patrimonio Universitario, UNAM, México D. F.

Observaciones: Probablemente se trata de los borroncillos para el salón general de San Ildefonso, estrenado en 1740.



Cat. 136

Ibarra, atribución

San Juan Nepomuceno

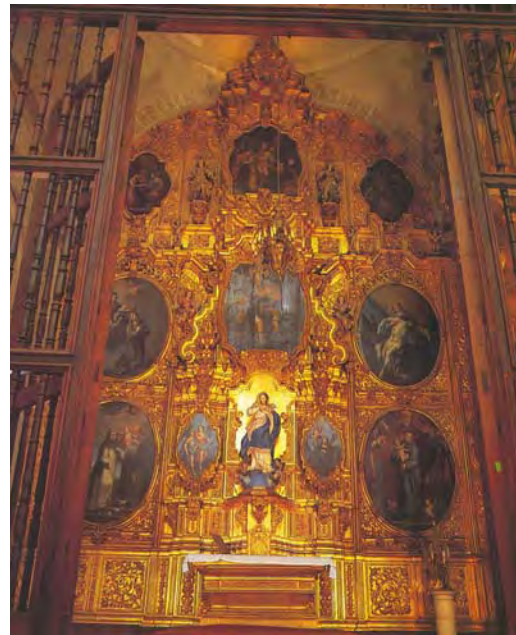
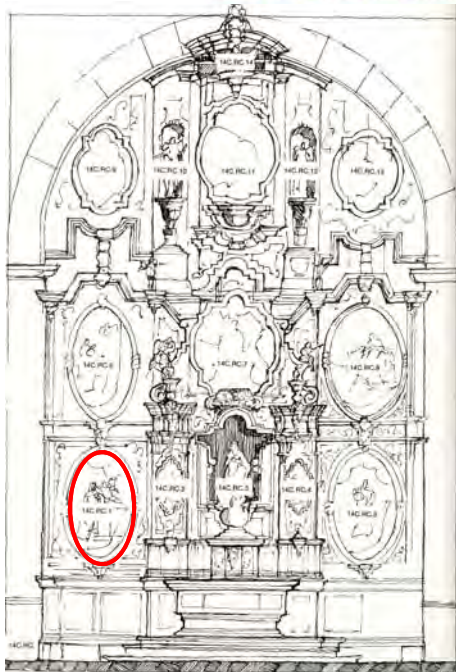
h. 1740

Óleo sobre lámina

Patrimonio Universitario, UNAM, México D. F.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.7. El retablo de San José de la Catedral metropolitana



Cat. 137

Santa Rosa

Retablo de la Inmaculada Concepción.

Óleo sobre tela

212 x 160 cm.

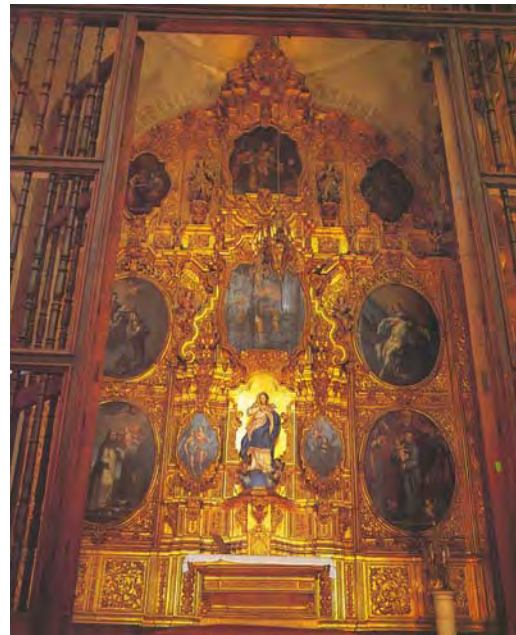
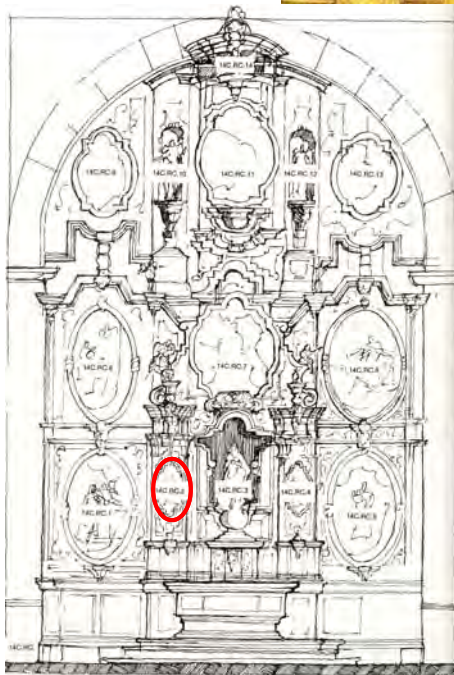
h. 1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.1 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 257.

Observaciones: Este retablo fue dedicado originalmente a san José, y ocupó el muro oriente de una de la portadas norte, junto a la puerta de la sacristía, y alojaba al Santo Niño Cautivo. En el siglo XIX mudó su advocación.

El retablo fue comenzado por Francisco Martínez en 1747, y a él se integraron pinturas de los siglos XVI y XVII.



Cat. 138

Tobías y el ángel

Retablo de la Inmaculada Concepción.

Óleo sobre tela

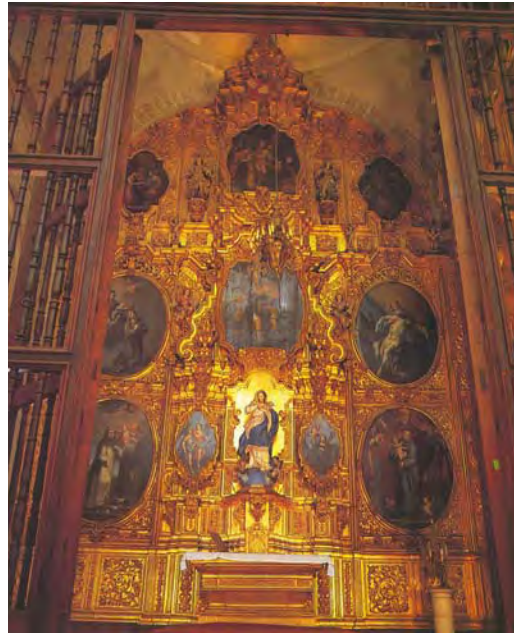
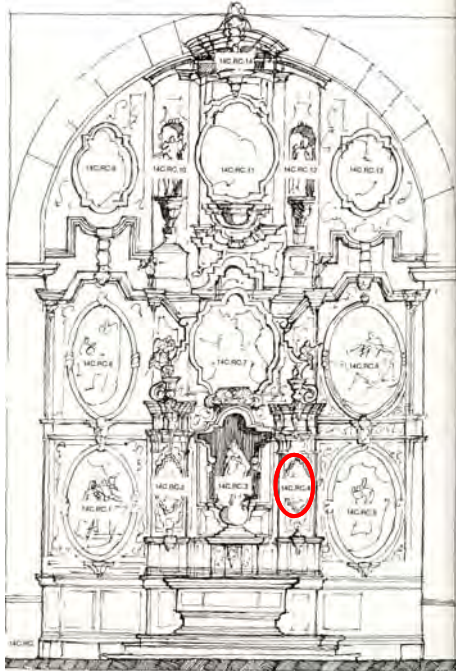
116 x 72 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra Faciebat [Inferior centro]

h. 1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.2 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 264.



Cat. 139

Santa Gertrudis

Retablo de la Inmaculada Concepción.

Óleo sobre tela

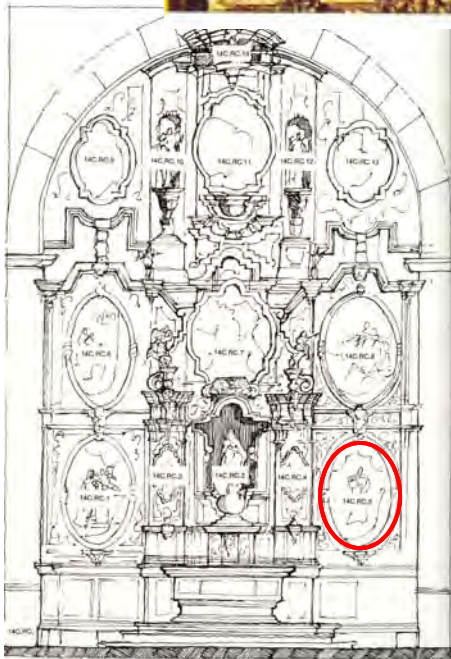
114 x 68 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra Fac [parte inferior, al centro]

h. 1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.4 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 264.



Cat. 140

San Antonio de Padua

Retablo de la Inmaculada Concepción.

Óleo sobre tela

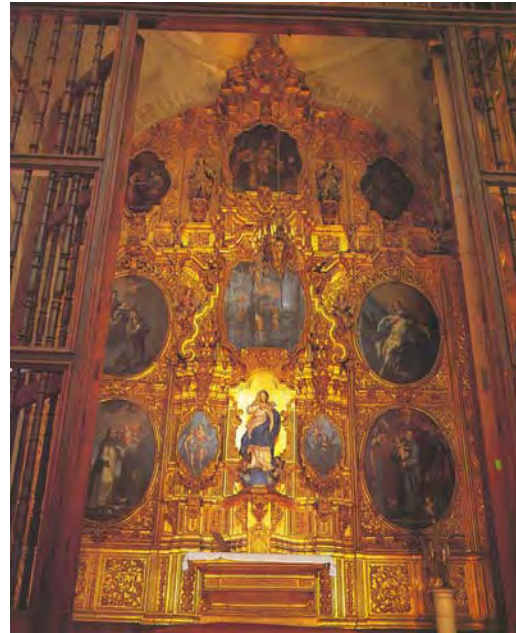
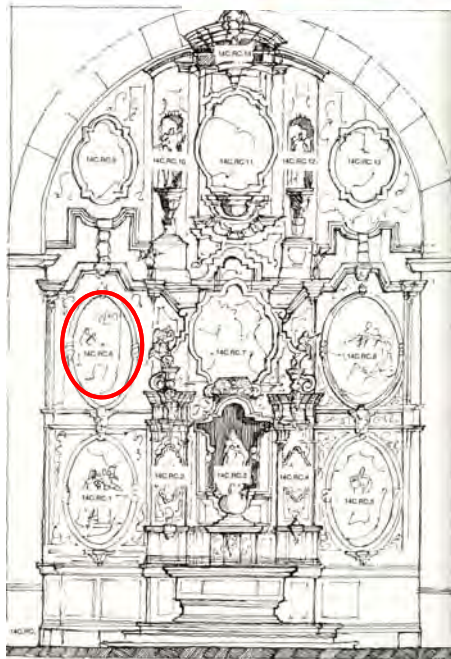
212 x 160 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra Fac [parte inferior, al centro]

h. 1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.5 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 265.



Cat. 141

Santa Rosalía

Retablo de la Inmaculada Concepción.

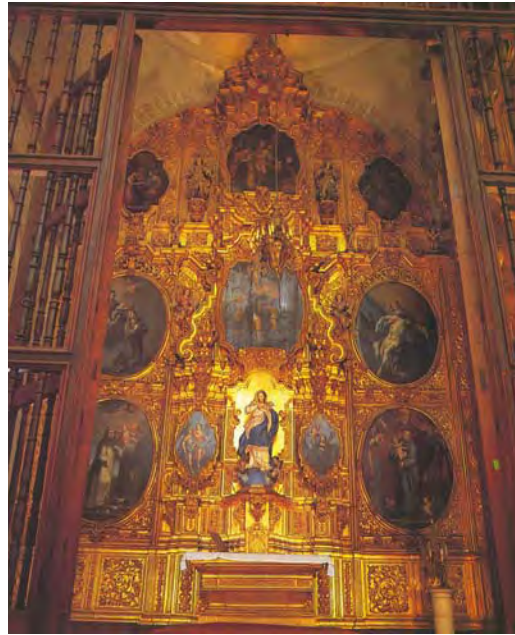
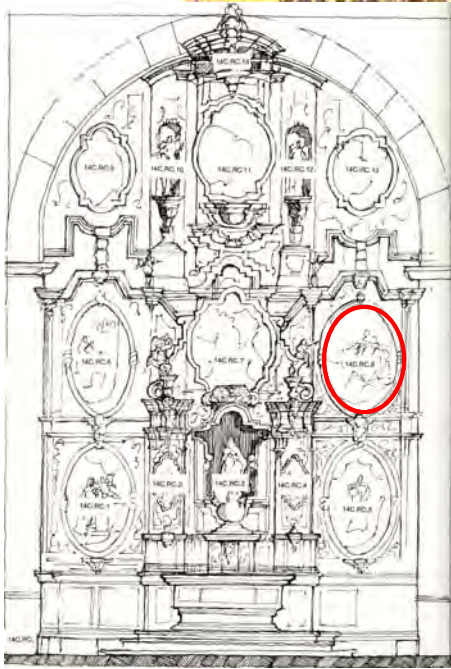
Óleo sobre tela

235 x 184 cm.

h. 1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.6 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 265.



Cat. 142

Virgen de la Piedad

Retablo de la Inmaculada Concepción.

Óleo sobre tela

235 x 184 cm.

h.1747

Catedral metropolitana, No. Inv. 14C.RC.8 (Catálogo 1986)

Bibliografía: "Comentario de Nelly Sigaut a la Capilla", *Catedral de México...*, pp. 253-268, especial 265.

Observaciones: Está tomada de la imagen de origen supuestamente milagroso del templo de La Piedad en el Distrito Federal.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.8. Escenas de la vida de santo Domingo



Cat. 143

Aparición de la Virgen a Santo Domingo de Guzmán

Óleo sobre lámina

230 x 500 cm.

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Procedencia: Santa María de Gracias, Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: Martínez González, Héctor Antonio. *Templos Virreinales de Guadalajara*, México: Comisión diocesana de liturgia, música y arte sacro/ Gobierno de Jalisco, 2007, p. 64.



Cat. 144

Predicación de Santo Domingo

Óleo sobre lámina

230 x 500 cm.

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Procedencia: Santa María de Gracias, Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: Martínez González, Héctor Antonio. *Templos Virreinales de Guadalajara*, México: Comisión diocesana de liturgia, música y arte sacro/ Gobierno de Jalisco, 2007, p. 64.



Cat. 145

Santo Domingo de Guzmán inspirado por la Santa Virgen

Óleo sobre lámina

140 x 500 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac.^t [esquina inferior derecha]

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Procedencia: Santa María de Gracias, Guadalajara, Jalisco

Bibliografía: Martínez González, Héctor Antonio. *Templos Virreinales de Guadalajara*, México: Comisión diocesana de liturgia, música y arte sacro/ Gobierno de Jalisco, 2007, p. 64.

VI.2. Episodios narrativos, o la pintura en serie

VI.2.7. El martirio de los apóstoles



Cat. 146

Martirio de san Felipe ¿?

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra fac [sección inferior, debajo de la planta]

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: Eamus & muriamur cum eo./ Jun C.11.V.16 [sección inferior izquierda]

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.



Cat. 147

Martirio de san Andrés

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra [en la piedra debajo del verdugo en el extremo izquierdo]

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: Expandi manus meas ad populum/ non credentem et contradicentem. Ep. ad. Rom C.10.V.21 [sección inferior]

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.



Cat. 148

Ibarra, atribución

Martirio de Santiago el Mayor

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: Potestis bibere Calicem?/ Possumus Math. C.2.V.22.

[sección inferior izquierda]

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.



Cat. 149

Ibarra, atribución

Martirio de san Pedro

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: *Extendes manus tuas, & alius te cinget. Jun.21.V.18* [sección inferior derecha]

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.



Cat. 150

Ibarra, atribución

Martirio de san Pablo

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: Adimpleo, ea quae desunt passionum Christi/ in carne mea.

Ad Colossen. C.1.V.24. [sección inferior]

En libro: Qui cum iud/ icium Dei co/ gnovissent, quo/ niam qui talia agunt, di/ gni sunt morte/ Espistola Ad./ Rom. Cap.1.

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.



Cat. 151

Ibarra, atribución

Martirio de san Matías

Hospital de San Pedro

Óleo sobre tela

108 x 90 cm.

h. 1756

Colección Particular

Inscripciones: Secutus est eum. Math. C.9.V.9 [sección inferior]

Bibliografía: María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México: UNAM/ Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984, pp. 124-26.

VI.3. Retratos mundanos, o para recordar a los vivos

VI.3. 1. Retratos corporativos



Cat. 152

Retrato de Francisco de Garzarón

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Josephus ad Ibarra fecit. [en cartela]

1727

Col. San Juan Bautista, Mazapil, Zacatecas. Antesacristía. Ex hacienda de Cedros.

Inscripciones: El Illmo. Sr. Dn, Francisco/ de Garzaron./ Natural de la Ciudad de Panplo/ na Capital del Reyno de Nabarra,/ Inquisidor dl Tribunal del Santo/ Oficio, de la Inqon. De Mexco. Visitador/ General de las Audiencias y Tribu/ nales de esta nueva Espana despues/

de concluida la de esta RI. Audiencia,/ y todos sus ministros inferiores y co/
mensada la RI. Azienda; fue elec/ to Obispo de las Santas Igle/ sias de
Oaxaca y Vallado/ lid. Fallecio el 19 de Junio de 1727 a./ de edad 57, a.

Observaciones: está muy deteriorada.



Cat. 153

Antonio Villaseñor y Monroy

Óleo sobre tela

119 x 90 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ybarra fac. [al borde de la cartela]

h. 1728

Museo Nacional del Virreinato, México D. F., No. Inv.: 10-12447; No. Catálogo PI/ 0808

Inscripciones : El Sr. Dr. D. Antonio de/ Villaseñor y Monroy Doctor que fue en/ la facultad de Leyes por la Real Unive/ sidad de esta Corte, y su muy amado Rector Vi/ ca Abad dos vezes de la Ilustre Congregación del/ P. Sr. S. Pedro, Ynquisidor Ordinario del Santo Oficio de la Ynquisicion de todos los Obispados de la Nueva Esp/ aña e Islas

Philipinas, Juez del recogimiento de San/ Miguel de Bethlem, Juez del Real y Pontificio Colle/ gio Seminario, Juez Conservador de la Sagradas Re/ ligiones de S^{to}. Domingo, S. Hypolito, y Betlemitas Juez/ Delgado por su santidad para los negocios de la Beati/ ficacion del V. Gregorio Lopez, Examinador Syno/ dal de este Arzobispado, Asistente nombrado por/ el Excelentissimo Señor Marquez de Cassa Fuer/ te Virrey de esta Nueva España, para los Synodos/ de Curaros. Juez Provisor, y Vicario General de este/ Arzobispado, Juez de Testamentos Capellanias, y/ Obras pias. Canonigo de esta Santa Yglesia, Theso/ rero. Chantre, Arcediano, y Dignisimo Dean/ Comisario General, Subdelegado/ Jubilado del Apostolico, y/ Real Tribunal de la/ Santa Cruzada./ Murio de 56 años a 25 de Marzo/ de 1728. [en cartela]

Bibliografía: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 229.



Cat. 154

Carlos Bermúdez de Castro

Real Universidad de México

Óleo sobre tela

192 x 124 cm.

Transcripción de firmas: Joseph de Ybarra Fecit

h. 1725

Museo Nacional Historia, México D. F., No. Inv. 10-92052 y 230020

Procedencia: Real Universidad de México

Inscripciones: El Ill^{mo}. R R^{mo}. Sor. Doctor Don Carlos Bermudes de Castro,
Natural de la Nobilissima Ciudad de los Angeles, Hijo de la Pontificia y
Regia Vniversidad de Mexico, Doctor en ambos Derechos,

Abogado de ejercicio de su Real Audiencia con las primeras Comisiones, aplauso y estimacion de los Exc^{mos}, Señores, Virreyes, Cathedratico de Instituta, en propiedad, y de Visperas de Sagrados Canones, y despues en la prima de dicha facultad, Propietarios Jubilados en ella, Medio Racionero, Racionero Entero y Canónigo, Doctoral de la Santa Yglesia Cathedral Metropolitana. Juez, Provissor, y Vicario General, de su Arzobispado, por mas tiempo de diez años, su Governador en todas las ocasiones de visita. Ordinario, del Santo Oficio de la inquisicion, Arzobispo de la Santa Yglesia Metropolitana de la ciudad de Manila, en las Islas Philipinas, del Consejo de su Majestad.

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, pp. 27-28; *Tan cerca tan lejos. A 450 años de la Real Universidad de México*, p. 157.



Cat. 155

Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta

Óleo sobre tela

221 x 147.5

Transcripción de firmas: Josephus ab Ybarra faciebat [al final de la cartela]

Catedral Metropolitana, México D. F., No. Inv.: BS. 12 (Catálogo 1986)

Real Seminario Tridentino.

Inscripciones: El Exc^{mo}. E ILL^{mo}. Sr. Dr. I Dⁿ. JOAN ANTONIO DE VIZARRON Y EGUIARRETA / Del Consejo de su Magestad / Dignisimo Arzobispo de esta S^{ta}. Yglesia Metropolitana de Mex^{co}. Vi / Rey Governador y Capitan General / de esta Nueva España y Presidente / de R^l. Audiencia.

Insigne Benefactor de/ este Colegio; quien aviendole donado/ su copiosa
Bibliotheca, erigió a sus expensas, y a favor de sus Alumnos una an/ ual
Capellanía; Padron eterno de su piadosa memoria./ Qui funeral sane, nobis
donavit untrunque,/ Pauperibus Gazee, Biblioteca sibi/ Scilicet bis vitam,
Libros que dediesse Joaunem/ in Libro vite ¿, crede referre Jovem. [en
cartela]

Bibliografía: Sandoval, Pablo de Jesús y José Ordóñez. *La Catedral
Metropolitana de México, Catedral de México...*, p. 585.



Cat. 156

Ibarra, atribución

Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta.

Óleo sobre tela

224.5 x 147.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Edo. de México, No. Inv. 10-13652; No. Cat. PI/0812

Inscripciones: El Il^{mo.} y Ex^{mo.}/ Sr. Dr. Dn. Juan Anto/ nio de Vizarron y Egui- / arreta, Dignissimo Arzo/ bispo de Mex^{co.} del Con-/ sejo de su Magestad Virrey/ Governador y Capp^{n.} Gen^{l.}/ de esta nueva España, y Pre-/ sidente de la R^{l.} Audiencia./ Padre Amantissimo de este/ Colegio de Sr. S^{n.} Fernando/ y desu App^{co.} instituto.// Año de 1741. [en cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III, México: CONACULTA/ INAH, 1996, p. 231.



Cat. 157

Retrato del obispo Martín de Elizacochea

Óleo sobre tela

196 x 134 cm.

Transcripción de firmas: Ibarra Fac.

Templo de San Salvador, Catedral, Morelia, Michoacan

Inscripciones: El Ilustrísimo. sr. dr. Dn./ Martín de Elizacochea. Canonigo
Mtre. de Escuela/ y Dean que fue de la Sta. Igle/ sia Metropolitana de
Mexco Chan/ Comisso Apostoco Subdelega/ do gen de la Ata Cruzada: de/
la Sta Iglesia de Durango, y ellecc/ to de la Michoacana. [en la tarja]

Observaciones: el retratado fue obispo de 1745 a 1756.



Cat. 158

Pedro Malo de Villavicencio

Óleo sobre tela

206 x 140 cm.

Transcripción de firmas: Joseph ad Ibarra/ professor de el Arte/ de la Pintura [en el papel que sostiene en la mano]

h. 1744

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México No. Inv. 10-13669; No. Cat. PI/0761

Inscripciones: El muy JH^o. Sr. Dr. / D^o. Pedro Malo de Villa-/ vizencio. Cab^o. del Orden/ de Calatrava. Consultor del/ S^{to}. Oficio de la Inquissission./ de el Consejo de su Mag^d. Juez/ Pribativo

Superintendente,/ y Admo^{re}. Gen^l. de los Reales/ Azogues; Capitan Genl.
De es-/ ta nueva España y Presiden-/ te de su R^l. Audiencia, y Chan/
cilleria & Murio a dos de/ Abril de 1744 años./ Teniendo de Edad/ 71 no
cumplidos. [en cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán*. Tomo III, México: CONACULTA/ INAH, 1996, p. 200.



Cat. 159

Manuel Rubio y Salinas

Óleo sobre tela

210 x 139 cm.

Catedral Metropolitana, México D.F., No. Inv (Cátalogo 1986) 15 C.R. 15

Inscripciones: El Ilustrissimo Sr./ Dⁿ. Manuel Rvbio/ Salinas/ Visitador del Obispado/ de Oviedo. Capellan de/ Honor de Su Majestad. Fis/ cal de su Real Capilla de su Con/sejo. Abad del Real Convento de/ San Isidro de León y Dignissimo/ Arzobispo de Mexico/ Falleico el dia 3 de Julio/ de 1765// D. Rubio Objit. an. 1765. [en la tarja]

Bibliografía: *Catedral de México...*, p. 293.



Cat. 160

Ibarra, atribución

Jacinto García de Rojas

Óleo sobre tela

198 x 110 cm.

h.1750

Museo Nacional de Historia, México D.F., No. Inv. 10-92018 y 230323

Procedencia: Antigua Real y Pontificia Universidad de México

Inscripciones: El D^r. Y Maestro/ Dⁿ. Jacinto Garcia/ de Roxas.// Colegial Seminarista, y des/ pues R^l. de Oposicion en/ mas antiguo Colegio, Cura in/ terino y Juez Ecclesiastico en/ el partido de Sierra de pinos/ Comisario del S^{to}., Oficio en la/ Ciudad de Sⁿ. Luis de Potozi, Con/ ciliario de esta R^l. y Pontificia/ Vniversidad, y Primer Cathe/ dratico en ella por su Colegio de el Ill^{mo}. Maestro/ de las Sentencias. [en la tarja]

Bibliografía: Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII), Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, p. 76.



Cat. 161

Ibarra, atribución

Francisco Javier Gómez de Cervantes.

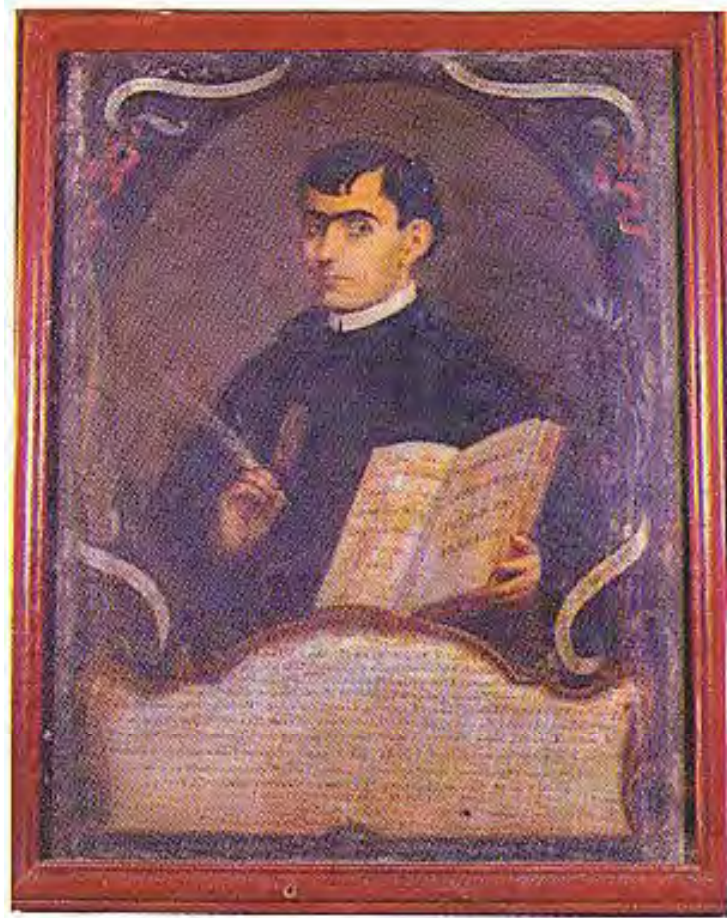
Óleo sobre tela

192 x 124 cm.

Museo Nacional de Historia, México D.F., No. Inv. 10-87665 y 230147

Inscripciones: El S^{or}. D^r./ D^o. Francisco Xavier/ Gomez de Cervantes/
Cathedratico Jubilado de/ Prima de Sagrados Canones/ en esta Real, y
Pontificia Vuniver/ sidad, Prebendado de la Santa Igle/ sia Cathedral,
Examinador Sino/ dal, Juez Provisor, y Vicario Ge/ neral de este
Arzobispado.// Obispo electo de Puerto rico, que renuncio. [en la tarja]

Bibliografía: Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, p. 76.



Cat. 162

José Fernández Palos

Serie de los Rectores del Real Seminario Tridentino

Óleo sobre tela

105 x 81 cm.

Transcripción de firmas: In cordis tabula Josephus pinxit Ibarra. Laminam in corvis vivat imago imagis. Anno MDCCXLIX.

1749.

Catedral Metropolitana, México D. F. , No. Inv. 20'C.11 (Catálogo1986)

Procedencia: Real Seminario Tridentino

Inscripción de la cartela: El D^r. Dⁿ. JOSEPH FERNANDEZ DE PALOS Colegial (q' fue) del Pontificio, y R^l. Colegio Seminario d esta S^ãta Metropolitana Iglesia, Cathedratico d Philosophia é el, Examinador Synodal deste Arzobispado, Calific^{or}. del S^{to}. Oficio, Rector dos vezes de la R^l. Vniversidad, su Cõsiliario Theologo, y Diputado d Haciéda, Cathedratico Proprietario d Prima d Sagrada Escritura, y el Primer Colegi^{al} Seminarista q obtuvo Cathedra é ella, diez y seis años Rector, y Promotor Insigne del mayor lustre, y decoro de el mismo Tridentino Colegio. Hombre Grande en todas materias, Politicas, Economicas, Guernativas, y Literarias. A cuyo efimero, y vigilancia, solicitud, empeño, y diligencia, debio la Escuela Angelica en estos Reynos, y el Colegio é sus mas graves negocios, los mas Ilustres progresos, fructos copiosissimos, é imponderables aumentos. Descanzo en el Señor, Viernes 5. de Diciembre de 1749, a los 51. a^s. 11. M^s. y 10 días de su trabajada edad.

En rojo: JOSEPH, QUI NATUS EST HOMO [ilegible en fotografías publicadas] FRUCTIFEROS oplas quisquis cognoscere Palos Tamque pios Mar [ilegible] ideo redamare MEMENTO, Tot videas FRUCTUS progenuisse BONOS. Quod polius Nobis, quám sibi NATUS Homo.

Margen inferior del retato: Lo dio a su Colegio el D^r. Dⁿ. Juan Ignacio Rodríguez Cardoso.

In cordis tabula Josephus pinxit Ibarra. Laminam in corvis vivat imago imagis. Anno MDCCXLIX. [incompleto]

Filacteria superior: Semper honos, Nomen quetuum / Laudes que manebunt. Virgil. Eclog. 9. vs 78.

Filacteria inferior: Sic Arbor bona / Bonus fructus facit Matth. 7 vs. 17

Libro [p. izquierda]: Igitur jam Arborem conscendimus vitae. Sacratissima que Bibliae Divinae capita tangere properamus. [p. derecha]: PANDESIACA SCRIPTURAE DIVINAE EXPLANATIO.

Bibliografía: *Catedral de México...*, p. 413; *Tan lejos y tan cerca*, p. 183.

Observaciones: se menciona como anónima por mala transcripción de firmas y cartela en ambos libros. Muchas diferencias y errores en la transcripción, que deberá revisarse toda.

Está en el sótano de la catedral.



Cat. 163

Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta

Galería de Virreyes, Palacio Nacional

Óleo sobre tela

93 x 71cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra fact

h. 1734

Museo Nacional de Historia., México D. F., No. Inv. 10-13025

Procedencia: Palacio Virreinal

Inscripciones: El Illus^{mo}. y Exc^{mo}. Sr. Dⁿ. Juan Antonio de Visarron y Egiarreta, del Cconsejo de su Mag^d. Sumiller de Cortina, Arzobispo de

México, Virrey Gobernador, y Capitan General de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia de esta Corte. 38º virrey, inició su gobierno el 18 de marzo de 1874.

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia, México: INAH, 1994, pp. 27-28; *Tan cerca tan lejos. A 450 años de la Real Universidad de México*, p. 159.



Cat. 164

Juan Antonio de Vizarrón y Egiarreta

Galería de retratos del Ayuntamiento

Óleo sobre tela

Antiguo Palacio del Ayuntamiento

Inscripciones: El Il^{mo} y Ex^{mo} Sr. Dr. Dⁿ. Joan Antonio de Vizarron y Egiarreta, Canonigo Dignidad dela S^{ta}. Iglesia / Metropo^a. Patriarchal de Sevilla. Sumiller de Cortona de su Mag^d. de su Consejo. Arzobpo de Mexico / Virrey Governador y Cap. Gen^l desta nueva España y Presidente de la R^l Audien^a. y Chancilleria que en ella Reside./ Tomo posesiona a 18 de marzo de 1734. [en cartela]



Cat. 165

Pedro de Castro Figueroa y Salazar

Galería de Virreyes, Palacio Nacional

Óleo sobre tela

93 x 71cm.

Transcripción de firmas: Excmo. Sr. Joseph de Ibarra. profesor del arte y de la pintura, puesto a los pies de... [firmado en el papel que lleva en la mano]

h. 1740

Museo Nacional de Historia, México D. F., No. Inv. 10-130253

Procedencia: Palacio Virreinal

Inscripciones: Dⁿ. Pedro de Castro Figueroa y Salazar,

Duque de la Conquista Marques de Garcia R^l. Caballero de los ordenes de Santiago y de la R^l. De Sⁿ, Genaro, Comendador de Castilferas en la Calatrava, Capⁿ, Gen^l, de los Excer^s, de su Magd, de su Supremo Consejo de Guerra, ViRey, Gov^r, y Capⁿ, Gen^l, de nueva Esp^a, y Presi^t,. de la RI, Aud^a, que reside en ella. & Vi Rey 39. entro año de 1740. [en cartela]

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, pp. 27-28; *Tan cerca tan lejos. A 450 años de la Real Universidad de México*, p. 9.



Cat. 166

Pedro Castro

Galería de retratos del Ayuntamiento

Óleo sobre tela

Antiguo Palacio del Ayuntamiento

Inscripciones: El Ex^{mo}. Sr. Dⁿ. Pedro de Castro Figuerola y Salazar Duque de la Conquista Marqués de Gracias R^l. / Caballero de las Ordenes de Santiago y de la R^l de Sⁿ. Genaro Comendador de Castilsera y en la Calatrava. Capⁿ. Gen^l. de los Exercitos de su Mag^d. de su supremo consejo de guerra. Sarg^{to}. Mayor / Inspector de sus R^l gusrdas de infantería española. Virrey y Capⁿ. Gral de Nueva España. [en cartela]



Cat. 167

Pedro de Cebrián y Agustín

Galería de Virreyes, Palacio Nacional

Óleo sobre tela

94 x 74 cm.

Transcripción de firmas: Excmo. Sr. Joseph de Ibarra. profesor de la nobilissima arte de la pintura [Firmado en el papel que lleva en la mano]

h. 1743

Museo Nacional de Historia, México D. F., No. Inv. 10-130254

Procedencia: Palacio Virreinal

Inscripciones: Dⁿ. Pedro Cebrian y Agustín. Conde de Fuen-

Clara, Grande de primera Clase en España, Señor de viarias Baronias, y Villas, Caballero del Insigne Orden del Toyson, y R^l. De Sⁿ. Genaro del Consejo de su Majestad, Comendado en el de Alcantara, de las Puebas Mayordomo Mayor de la Reyna de Nápoles, y Serenissimo Infante Dⁿ. PHELIPE. Embajador por su Mag^d. Católica á Venecia, Polonia, Viena y Nápoles, Virrey, Govern^r. y Capⁿ. Gen^l. de esta Nueva España y Presidente de su R^l. Audiencia y Chancillería. Virrey 40, entró publicam^{te} el 16 de Henero de 1743 a. [en la cartela]

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, pp. 27-28; *Tan cerca tan lejos. A 450 años de la Real Universidad de México*, p. 7-8.



Cat. 168

Pedro de Cebrián y Agustín

Galería de retratos del Ayuntamiento

Óleo sobre tela

Antiguo Palacio del Ayuntamiento

Inscripciones: EL Exmo. S. D. Pedro de Cebrial y Agustín Conde de/
Fuenclara, Virrey y Gobernador desde 3 de Noviembre de 1742 hasta Junio
de 1746 [en cartela]

VI.3. Retratos mundanos, o para recordar a los vivos

VI.3.2. Retratos históricos y devocionales



Cat. 169

Juan Bautista de Aste

Óleo sobre tela

210 x 126 cm.

Transcripción de firmas: Josephus Ibarra pinxt [Cartela, ángulo inferior derecho]

Museo Nacional de Historia. No. Inv. 10-54003

Procedencia: Departamento de Antropología del antiguo Museo Nacional

Inscripciones: Inscripciones en la cartela. EL V. ILLO Y RMO SEÑOR DON FR. JUAN BAPTISTA DE ASTE: PROFESSO EN NRA. CASA DE SALAMACA A LOS 19 AÑOS DE SU / Edad en 8 de Septiembre de 1585 en cuya Casa aprenhendio

la Santa Theologia a la admiracion, tanto, que en la Italia fue aclamado por el Phenix de los Theologos; Y/ el Ciceron en la Oratoria de su Siglo. Criole la Sanctidad de PAULO V. en Vicario General de Todo el Orden y la Religion en su Capitulo Romano celebra/ el 24 de Maio de 1608 sin voto ni Escritinio lo aclamo, y lo eligio su General, y el año de 1620 lo crio el mismo Paulo V. en 21 Sacristaⁿ Apostolico, u lo consagro en Obispo/ de Tagaste el Eminentissimo Cardenal Millino. Murio llorado de los Savios, sentido de el Appostolico Collegio, y suspirado de el Papa Reinante a los Cinco Meses/ de su Oficio; Sepultole su Religion en el Convento de Roma en la Capilla de NUESTRA SEÑORA DE LA ROSSA a los 54 años de su edad. Vivió celebrado de los/ Grandes, estimado de los buenos, temido de los malos y envidiosa la Muerte le usurpo a los Empleos, a las Letras, a la Patria, y a su Illma Familia; a su Relig^{on} y a la Iglesia toda./ Escrivio sobre el Mro. de la Sentencias; y otras muchas obras; Menor todo que la Sanctidad de su vida. [en cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana*. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 175.



Cat. 170

Ibarra, atribución

Retrato de fundadores jesuitas

Pedro Fabro

Óleo sobre tela

77.5 x 57.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, No. Inv. 10-6742, No. Cat. III, p. 243

Procedencia: Colegio Francisco Javier de Tepotzotlán

Inscripciones: V. P. Pedro Fabro, primer Compañero de Sn. Ignacio, Savoyando, que habiendo hecho voto de Castidad desde niño la guardó hasta la muerte. Fue Theologo en el Concilio de Trento, llamado terror de los Hereses. Apóstol de la Alemania y maravilla de la Europa. Favorelo de Dios con revelaciones, discreciones de Espiritu y gracia de Sanidad. Invoventaba estando vivo el Apóstol S. Francisco Xavier y ayudado algunas veces la Santísima Virgen Maria con una su Imagen.

los Hereges, Apostol de la Alemania, y maravilla de la Europa. Favore-
cido de Dios con revelaciones, discreciones de Espiritu, y gracia de
Sanidad. Invocabalo/ aun estando vivo el Apostol S. Fancisco Xavier y
saludolo algunas vezes la Santissima Virgen Maria por una su Imagen. [en
cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato.
Tepozotlán*. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 243



Cat. 171

Ibarra, atribución

Retrato de fundadores jesuitas

Juan Coduri

Óleo sobre tela

77.5 x 57.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, No. Inv. 10-6747, No. Cat. III, p. 243

Procedencia: Colegio Francisco Javier de Tepotzotlán

Inscripciones: V. P. Juan Coduri, de Provensa, septimo Compañero de Sn. Ignacio: fue hombre de gran/ sabiduría, y de maior virtud: tuvo dòn de altissima oracion enque fue visto levantado/ en el aire, y de vn zelo

Apostolico del bien de las almas, trabajando siempre infatiga-/
ble en ganarlas para D^s. falleció dia dela muerte de Sn. Juan Bautista, y de la
misma/ edad del Santo Precursor de quien tenía el nombre, y en cuja
Natividad avia nacido,/ y ordenandose de Sacerdote. Luego q. espirò, viò
Sn. Ignacio como su alma subia al Cie/ lo acompañada de Angeles. [en
cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato.
Tepozotlán*. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 243.



Cat. 172

Ibarra, atribución

Retrato de fundadores jesuitas

Pascasio Broet.

Óleo sobre tela

78 x 57.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, No. Inv. 10-6749, No. Cat. III, p. 242

Procedencia: Colegio Francisco Javier de Tepotzotlán

Inscripciones: V. P. Paschasio Broet, Flamenco, noveno Compañero de Sn. Ignacio: trabajò/ Apostolicamente en Italia, Francia, è Hibernia, adonde fuè embiado, como Nuncio/ Apostolico: en todas partes hizo maravillosas

conversiones de pecadores, redujo in-/ numerables Hereges, reformò muchos Monasterios de Religiosas, muchos Curas, y Sacerdotes, que despues trabajaron gloriosamente en bien delas almas. Mudaba/ enteramente Ciudades, en que entraba, desterrando vicios introduciendo virtu/ des, instituyendo Congregaciones. S. Ignacio lo llamaba Angel. [en cartela]

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 242.



Cat. 173

Papa León X

Sala Capitular de la Catedral de Puebla

Óleo sobre tela

205 x 150 cm. (Catálogo INAH: 230 x 135 cm)

No. *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*: Clave: 21114001 0000-465, Sala capitular, Catedral de Puebla, Puebla.

Inscripciones: Leo X. P.M. Ang ECC. CATH. CREAVIT. ANN. DOM. MDXVIII

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 230; (Tomo II, p. 617).



Cat. 174

Carlos V

Sala Capitular de la Catedral de Puebla de los
Ángeles

Óleo sobre tela

127 x 105 cm (Catálogo INAH: 230 x 135 cm)

Catedral de Puebla: No. Inv.: 21114001 0000-
466, Sala capitular, Catedral de Puebla

Inscripciones: CAROLUS V. IMP. I/
PATRONUS ET FUNDATUR. ANG.
CATHED./ ECC.



Antonio van Dyck, *Retrato del Marqués de Leganés*

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 230; (Tomo II, p. 616).



Cat. 175

Juan de Palafox y Mendoza

Real Universidad de México

Óleo sobre tela

191 x 126 cm.

Transcripción de firmas: Joseph Ibarra F^{te} año 1739

1739

Museo Nacional den Historia, México, D. F., No. Inv. 10-113249 y 230021

Procedencia: Real Universidad de México

Inscripciones: El Exmo, Venerable S. D. Juan de Palafox y Mendoza,
Obispo de la Puebla de los Ángeles, del Consejo de su Magestad,
Arzobispo electo de Mex^{co}, ViRey Gobernador y Capitan Gen'.

De la Nueva España, Visitador de sus Tribunales, Legislador de la Real Universidad y sus Escuelas, a que dio las Constituciones, y Estatutos que oy se obserban. [en la tarja]

En el libro: Estatutos de esta Real Universidad.

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII), Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, p. 121.



Cat. 176

Retrato de Beato Alonso Rodríguez

Óleo sobre tela

230 x 110 cm. aprox.

Firma: Ibarra fac.^t [esquina inferior derecha]

Museo Regional de Guadalajara, Jalisco

Procedencia: Academia de San Carlos

Inscripciones: Verdadero retrato de el Beato Alonso Rodriguez, Coadjutor de la Comp^a. de Jesus; Insigne en todo genero de virtud, de tra/ to familiar con Dios en la oracion; tan devoto de María Señora que merecio estando en vida veer el triumpho de su Assumpci/ on entre los biena venturados. En

la obediencia fue ciego; en la pobreza raro; en la castidad Angelical; por 44 años no vido rostro/ de muger. Alcanzo con su oracion serenar las tempestades, dar salud a los moribundos, reducir a los pecadores, y por esto fue de/ el demonio muchas vezes martirizado en el equleo. Vido en distintos lugares muchas cosas ausentes, y prophetizo muchas futuras. Muriò/ en el Colegio de Mayorca â 31 de Octubre de 1617, de edad de 87 a^s. á los 47 d Religión. [en cartela]

Observaciones: La cartera y la aureola están retocadas. Ésta última cuando lo designaron beato.



Cat. 177

Patrocinio de San José

Relicario de San José, Tepotzotlán

Óleo sobre tela

210 x 313 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra facit anno Dm 1735 [ángulo inferior derecho]

1735

Otros títulos: *Coronación de san José*

Museo Nacional del Virreinato, México D. F., No. Inv: 10-6957; No. Catálogo PI/ 0567

Inscripciones: [Extremo inferior izquierdo] Mag.^r Josep de Ybarra in his penicillio tabu /lis proludebat [El maestro José de Ibarra en estas tablas con su pincel se ejercitaba]

[En listón sobre la cartela] Videbam⁽⁴⁾... quasi Solem, Luna et Stellas adorare me. [(Gen37,9)]

[En la cartela] Ergô Regnantem flagitemus omnes: / Adsit ut nobis.

[Extremo inferior derecho] A Devocion de D. Diego Ruiz de Aragonéz

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, pp. 86-87; Marcus Burke, p. 152.

Observaciones: En la Gaceta de México se da como fecha de estreno de la capilla el 27 de abril de 1738. El papa en 1735 era Clemente XII.



Cat. 178

Regreso de Egipto

Relicario de San José

Óleo sobre tela

212 x 271 cm.

Museo Nacional del Virreinato, México D. F., No. Inv: 10-6958; No.

Catálogo PI/ 0279

Procedencia: Relicario de San José

Inscripciones: [Izquierda] A Devocion de un Devoto Religioso.

[Al centro, de arriba abajo] Veneam de Aegypti transtulisti ... Dux itineris
fuisti / in conspectu eius, Ps. 79. v. 9. 1o. / Dextre se parvus JESVS /
implicuit: sequitur qué Patrem nón passibus equis / Aeneid 2.

[A la derecha] D. Manuel dela Canal Cavallº del / Abito de Calatraba, y
Regidor de Mex^{co} / insigne Benefactor de esta Capilla.

Bibliografía: *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán*. Tomo II, México: CONACULTA / INAH, 1994, p. 84.

Mateo 2,1314 y 2, 19-21.



Cat. 179

Triunfo de la Eucaristía

Cabildo de la Catedral de Puebla, rodea el coro

Óleo sobre tela

Aprox. 310 X 240 cm. (Catálogo INAH: 400 x 226 cm)

Transcripción de firmas: Ibarra fac^t anno D 1732 [en esquina inferior derecha]

1732

Catedral de Puebla: No. Inv.: 21114001 0000-348, Coro, Catedral de Puebla, Puebla.

Inscripciones: De izquierda a derecha, sobre retratos: S. Bernardo de Mentón, S. Jacinto, S. Gregorio Séptico Arcediano, [dos retratos sin

inscripción], Beato Gregorio X, S. Pedro Oxomente [Palafox], S. Lorenzo Justiniano.

En cartela: SACERDOTES INCENSU ET PANES OFFERUNT DEO / ET IDEO SANCTI ERUNT Los sacerdotes ofrecerán incienso y panes a Dios, y ellos serán santos. Levítico (21:6) Se usa para el oficio del Corpus Cristi.

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 229; Mues. *El Arte Maestra*, p. 177.



Cat. 180

Asunción de la Virgen

Cabildo de la Catedral de Puebla, rodea el coro

Óleo sobre tela

400 X 226 cm (Catálogo INAH: 400 x 226 cm)

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra delineabat et pinxit [¿?] [en la esquina inferior derecha]

1732

Catedral de Puebla: No. Inv: 21114001 0000-349, Coro, Catedral de Puebla, Puebla.

Inscripciones: [Sobre retratos, de izquierda a derecha] S. Julian, [sin

advocación], S. Raymundo de Peñafort, S. Vbaldo, S. Efrén, [sin advocación], S. Nicolás Tolentino, S. Eugenio.

En cartela: DIGNARE ME LAUDARE TE, VIRGO SACRATA: / DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUOS. Permíteme alabarte Virgen sagrada, y dame fuerza en contra de tus enemigos.

Bibliografía: Burke, Marcus. *Pintura y escultura en la Nueva España. El barroco*, Italia: Azabache, 1992, pp. 149- 151; *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 230.



Cat. 181

La coronación del Niño

Cabildo de la Catedral de Puebla, rodea el coro

Óleo sobre tela

310 X 240 cm.

Transcripción de firmas: Josephus ab Ibarra [...] [en la esquina inferior derecha]

1732

Catedral de Puebla, No. Inv.: 21114001 0000-350, Coro, Catedral de Puebla

Inscripciones: [En el grabado que lleva el Niño] ECCE / MATER VESTRA

Sobre las cabezas de los canónigos, de izquierda a derecha: S. Stanislaó,

[sin advocación], S. Juan Nepomuceno M., S. Vicente M., S. Pedro Arbues,
[sin advocación], S. Octaviano M., S. Pedro Paschasio M.

En cartela: OMNES QVI INVOCaverit NOMEN / DOMINI [SALVUS ERIT]

Todo el que invocare el nombre del señor se salvará. Joel (2: 32).

Bibliografía: Burke, Marcus. *Pintura y escultura en la Nueva España. El barroco*, Italia: Azabache, 1992, pp. 142, 151; *Catálogo de Bienes Muebles de la Catedral de Puebla*; *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 232.



Cat. 182

Inmaculada Concepción

Cabildo de la Catedral de Puebla, rodea el coro

Óleo sobre tela

Aprox. 310 X 240 cm

1732

Catedral de Puebla, No. Inv.: 21114001 0000-351, Coro, Catedral de Puebla

Inscripciones: [Sobre las cabezas de los canónigos, de izquierda a derecha] San Bruno, [sin advocación], S^{to} Domingo de Guzman, S. Antonio de Padua, S. Francisco de Sales, S. Joan Sahagun, S. Ildefonso, [sin

advocación].

En cartela: SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIMUR / SANCTA DEI
GENITRIX. Bajo tu amparo refúgianos Santa Madre de Dios

Bibliografía: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles.
Catedral de Puebla*, México: Gobierno del Estado de Puebla / Instituto
Nacional de Antropología e Historia, 1988, (Tomo I), p. 233.



Cat. 183

El obispo Pablo Matos Coronado

Colegio de las Rosas

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ibarra ft. [debajo del borde inferior del marco]

1741-1744

Templo de las Rosas, Morelia

Procedencia: Las Rosas Morelia

Inscripciones: El Il^{mo}. Sr. Dⁿ. Francisco Pablo Mathos/ Coronado D^r. Salmanticense. Canonigo/ y Dignidad (q fue) en la S^{ta}. Iglesia d Ca-/ narias, y su Procurador gen^l. en la Corte/ de Madrid, del Consejo de su

Mag^d. Obp^o. de Jucatan, y al presente de Mechoaca, que felizmente.
Gobierna.// Erigio este Colegio de Niñas dedicándole su discretísima a la
esclarecida Virgen S^{ta}, Rosa de S^{ta}. Maria. Como que una Roda de tan
suavem fragran- cia excitando todo sentido de las pequeñas en su tierno
amor les obligava en su imitación a respirar e olor de virginal pureza. O
quiso su ingenioso zelo que reinando una Rosa en el vergel que plantaba
para la femenil juventud asu imperio embocasen las flores con los frutos
siendo estos como aquellas, de honor, y honestidad: pues florez^{do}. en el
verdor de sus años imitaz^{on}. de tan S^{ta}. Rosa era preciso que brotase a
centenares, el sazonado fruto de todas las virtudes. Y si en el recinto d un
huerto cerrado capea tanto la Chaid., de su Il^{ma}. q debe esperarse en el
espacioso terreno de su Diocesis. [en la tarja]



Cat. 184

Ibarra, atribución

Patrocinio de la Virgen sobre autoridades civiles, eclesiásticas y jesuitas

Óleo sobre tela

123 x 166 cm.

Pinacoteca de la Profesa, Templo de San Felipe Neri, México D. F.

Bibliografía: Martínez, Iván. "Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción" en *Un privilegio sagrado. La celebración del dogma en México*, pp. 123-154.



Cat. 185

Ibarra, atribución

Juan de Palafox y Mendoza y dos canónigos.

Óleo sobre tela

193 x 112 cm.

Catedral Metropolitana, México D. F., No. Inv.: BS. 7 (Catálogo 1986)

Inscripciones: El Ex^{mo}. Sr./ el Dr. Dⁿ. Luis/ Umpierres de/ Armas Canonigo/
de esta S^{ta}. Iglesia/ y Juez Hazedor. [papeleta del personaje del lado
izquierdo]

En papeleta del personaje del lado derecho: : El Ex^{mo}. Sr./ el Dr. Dⁿ. Joseph
Codallos Rabal, Racionero de esta S^{ta}. Igl./ y Juez Hazedor.

Bibliografía: *Catedral de México...*, p. 583.



Cat. 186

Retrato de José Joaristi y su esposa ante San José con el Niño

Óleo sobre tela

Transcripción de firmas: Ibarra fac. [cartela lado derecho]

1751

San José con los Corregidores de Zacatecas, *San José con José Joaristi y esposa.*

Excolegio de Propaganda Fide, Guadalupe, Zac

Escalera del Colegio.

Inscripciones de los cuadros: A devocion der S^r D.ⁿ Joseph Joaristi Alcalde Ordinario de primer voto dos veces. / y actual Corregidor de Zacatecas.

Ydela S.^{ra} D.^a Maria Dionisia Fernandez de Lis / su Esposa. Ntôs hermanos
y especiales Bienechores de este. / Colegio Año de 1751

Bibliografía: Ahued Valenzuela, Salvador. *El colegio apostólico de
Guadalupe de Zacatecas. Exconvento franciscano del siglo XVIII*,
Guadalajara: Salvador Ahued Valenzuela, 1991, p. 93.

VI.3. Retratos mundanos, o para recordar a los vivos

VI.3.3. Posibles retratos familiares



Cat. 187

Ibarra, atribución

Francisco de Fagoaga.

Óleo sobre tela

209 x 126 cm.

h. 1736

Museo Nacional de Historia, México D. F., No. Inv. 10-130201

Procedencia: Convento de San Francisco, México

Inscripciones: D. Fran^{co}. de Fa/ goaga, Cavallero deel Or/ den de Sn^{tiago}.

Natural de el/ M. N. Y L. Valle de Oiar/ zum enla Provincia de Gui/ puzoa,
Apartador Gen^l./ de el Oro dla Plata e este/ R^{no}. dla Nueva Esp^{ña}. Co/ sul,

y Prir en su Real Tri/ bun^l. del Cosul^{do}. Yace e/ esta prim^a. Sepul.^a avi^{do}. fa/
llecido e 25 de Nov^{re}. año de/ 1736, a los 57, y 5 m^s. i me^o. d/ su Edad, co
asistencia dls Re/ ligiosos d este Conv^{to}. como/ a H^{no}. q fue de la Religio/
p^r. el pec^l. devoc^{on}. y amor/ q a esta tuvo, siedole continuo, y particu^{ar}.
Biehechor; cuya memoria S.pre estara e nro agradecim^{to}.// R. I. P. [en
cartela]

Bibliografía: Meyer, Bárbara y María Esther Ciancas, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII), Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1994, p. 59.



Cat. 188

Ibarra, atribución

Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta ante la Virgen de Aránzazu

Óleo sobre tela

248 x 333 cm.

Colección de Concepción Obregón Zaldívar de Valadez

Bibliografía: *Artes de México. El retrato novohispano*, México: Artes de México, No. 25, julio-agosto 1994, p. 3.

VI.4. Pintura profana



Cat. 189

Ibarra, atribución

Pintura de Castas

De Español, ê India, Mestizo

Óleo sobre tela

164 x 91 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Español, ê India, Mestizo. [ángulo inferior izquierdo]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México:

CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 82.



Cat. 190

Ibarra, atribución

Pintura de castas

De Mestizo, y Española, Castizo

Óleo sobre tela

164 x 91 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Mestizo, y Española, Castizo. [parte inferior]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México: CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 83.



Cat. 191

Ibarra, atribución

Pintura de castas

De Castizo y Española, Español

Óleo sobre tela

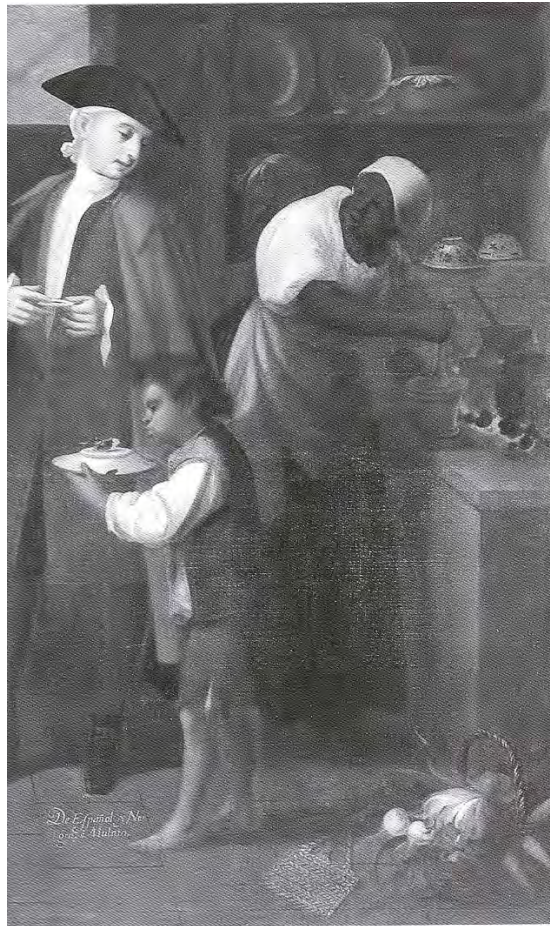
164 x 11 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Castizo y Española, Español. [ángulo inferior derecho]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México: CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 84.



Cat. 192

Ibarra, atribución

De Español y Negra, Mulato

Óleo sobre tela

166 x 104 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Español y Negra, Mulato. [ángulo inferior izquierdo]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México: CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 85.



Cat. 193

Ibarra, atribución

Pintura de castas

De Español, y de Morisca, Albino

Óleo sobre tela

164 x 91 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Español, y de Morisca, Albino. [ángulo inferior izquierdo]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México: CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 85.



Cat. 194

Ibarra, atribución

De Mulato y Mestiza, Lobo tente en el ayre

Óleo sobre tela

164 x 104 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: *De Mulato y Mestiza, Lobo tente en el ayre*. [parte inferior]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México:

CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 86



Cat. 195

Ibarra, atribución

Pintura de castas

De Indio y Loba, Lobo tornaatraz

Óleo sobre tela

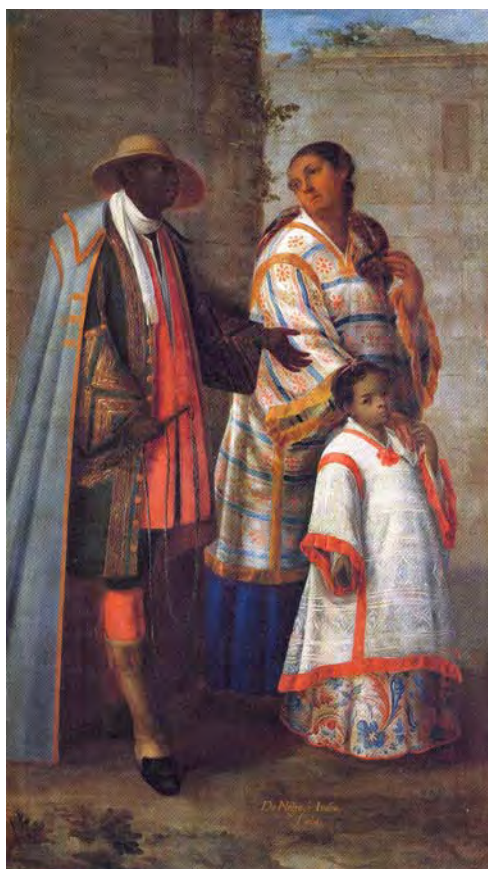
166 x 106 cm.

h. 1725

Museo de América, Madrid, España

Inscripciones: De Indio y Loba, Lobo tornaatraz. [ángulo inferior derecho]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México: CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 86.



Cat. 196

Ibarra, atribución

Pintura de castas

De Negro e India, Loba

Óleo sobre tela

164 x 91 cm.

h. 1725

Colección particular, España

Inscripciones: De Negro, e India, Loba. [parte inferior]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México:

CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 87.



Cat. 197

Ibarra, atribución

Pintura de Castas

Indios otomites

Óleo sobre tela

164 x 91 cm.

h. 1725

Colección particular, España

Inscripciones: Indios otomites. [ángulo inferior derecho]

Bibliografía: Katzew. Ilona. *La pintura de castas*, México:

CONACULTA/Turner/ Yale University Press, 2004, p. 88.



Cat. 198

Ibarra, atribución

Paisaje

Óleo sobre tela

97.7 x 63.5cm.

Museo Nacional del Virreinato, México D. F., No. Inv. 10-733857, No.

Catálogo PI/0876

Bibliografía: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato.*

Tepetzotlán. Tomo III, México: CONACULTA / INAH, 1996, p. 267.