



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

**Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Historia**

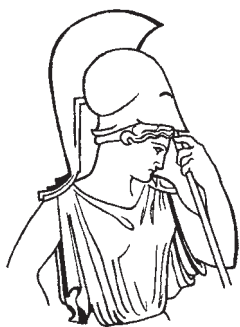
**Revisión histórica y artística de los elementos  
clasicistas en la pintura de Francisco Antonio Vallejo:  
Glorificación de la Inmaculada.**

**Tesis**

Para obtener el título de  
**Licenciado en Historia**

Presenta:

**Hadya Miriam Rivera Hernández**



Asesor:

**Doctor Eduardo Baéz Macías**

**México, D. F.**

**Febrero 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **AGRADECIMIENTOS**

Doy gracias a las siguientes personas, por quienes sin su apoyo y cariño no hubiera ocurrido la terminación de mi investigación: a mi madre María Inés Hernández Miranda y a mi padre Marco Arturo Rivera Ramos; así como a mis hermanos, familia y amigos quienes se interesaron para que diera continuidad a este estudio.

Mi gratitud al Doctor Eduardo Báez Macías, quien con gentilidad y paciencia dedicó su valioso tiempo para dirigir esta tesis. También agradezco a los investigadores del Instituto de Investigaciones de Estéticas por aceptar ser jurado en mi examen profesional, hacer la revisión y correcciones de mi texto: Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar Campos, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Mtra. María José Esparza Liberal y Dra. Rocio Gamiño Ochoa.

Finalmente, mi reconocimiento a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por darme educación gratuita y formarme como una humanista profesional.

## ***INDICE***

INTRODUCCIÓN	1-10 p.
CARLOS III Y LA CULTURA ESPAÑOLA	11-16 p.
LA PINTURA ESPAÑOLA Y EL CLASICISMO	17-21 p.
LA PINTURA NOVOHISPANA Y EL CLASICISMO	22-35 p.
EL CLASICISMO	36-41 p.
TRAYECTORIA PERSONAL Y ARTÍSTICA DEL PINTOR FRANCISCO ANTONIO VALLEJO	42-49 p.
CONTENIDO TEMÁTICO E ICONOGRÁFICO DEL LIENZO <i>LA GLORIFICACIÓN DE LA INMACULADA</i>	50-136 p.
CONCLUSIONES	137-152 p.
ILUSTRACIONES	153-155 p.
BIBLIOGRAFÍA	156-162 p.

# 1. GLORIFICACIÓN DE LA INMACULADA



# INTRODUCCIÓN

Cerca de 500 años tiene de vida el Centro Histórico de la Ciudad de México, desde la caída de Tenochtitlán hasta nuestros días; y todavía en el interior de sus principales edificios se encuentran plasmados los sucesos más representativos de su pasado.

Algunos hechos permanecen enclavados en las piedras que adornan los grises muros de sus antiguos palacios señoriales. Otros subsisten redactados en las páginas escritas por los autores de la historia; y algunos más, quedaron expresados en el arte pictórico conformado por los artistas novohispanos a lo largo de los siglos.

Por ello, creo conveniente realizar un estudio que aporte mayores datos sobre la vida cultural novohispana de la ciudad; y en particular, sobre la producción artística realizada por el pintor Francisco Antonio Vallejo en la segunda mitad del siglo XVIII.

El pintor fue un connotado artífice que trabajó para decorar los muros virreinales en el centro y norte del país. En sus lienzos plasmó principalmente, el pensamiento religioso y el acontecer cotidiano de la época dieciochesca.

Actualmente, una parte de su acervo pictórico está resguardado en los recintos culturales nacionales, como parte del tesoro del México virreinal. También, hay testimonio de su riqueza plástica dispersa en otras latitudes del mundo, contemplada internacionalmente como herencia de la historia del pueblo mexicano al arte universal.

La mayor parte de su colección pictórica no es conocida por el público general, debido a la escasa información que existe sobre el artista; algunos de sus lienzos no están a la vista de la gente; o se encuentran en las colecciones particulares de algunas instituciones eclesiásticas o gubernamentales.

Con el objetivo de profundizar aún más en el conocimiento de la participación de Vallejo con el grupo en que se formó como pintor y difundir su acervo pictórico, intentaré construir un proyecto de análisis histórico-artístico de una de sus más célebres producciones: *La Glorificación de la Inmaculada*.

La “gran pintura”<sup>1</sup> fue creada originalmente para la Real y Pontificia Universidad de México en el año de 1774. Actualmente, se conserva en el Museo Nacional de Arte desde su ingreso, por adjudicación, en el año 2000.<sup>2</sup>

La antigua Universidad poseía una riqueza pictórica numerosa. Cuadros de profesores y retratos de rectores adornaban la arquitectura del edificio durante el siglo XVIII. La escalera monumental del recinto fue decorada, con la obra de este magnífico artista: un lienzo que, por sus dimensiones y por su calidad, no pasaba desapercibido ante los ojos de quienes lo observaban en esa antigua casa de estudios, y en sus posteriores destinos.

Esta obra por su contenido temático y los agentes plásticos que integran su composición ha sido descrita y analizada a lo largo de la historia por especialistas en la materia de arte. Bernardo Couto, Manuel Toussaint, Xavier Moyssén, Carmen Andrade y Elisa Vargaslugo, entre otros; han estudiado la personalidad artística del pintor y su monumental lienzo de la *Glorificación de la Inmaculada*, como hecho estético, al describir las leyes internas postuladas por la misma naturaleza de la obra, y como hecho histórico al crear un análisis para explicarla.

---

<sup>1</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX. Segunda Parte*, vol. 2, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., 1994, p. 26.

<sup>2</sup> *Guía Museo Nacional de Arte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)- Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)- Museo Nacional de Arte (MUNAL)- Patronato del Museo Nacional de Arte. A. C., 2006, p. 12.

El trabajo de José Bernardo Couto, escrito en 1862,<sup>3</sup> dio a conocer la obra y su contenido iconográfico por primera vez, calificándola como votiva. En este estudio realizó una descripción de los personajes y de los elementos decorativos que la integran.<sup>4</sup> A raíz del análisis de Couto, se hicieron consecuentes descripciones sobre el citado lienzo.

En los años sesenta del siglo XX, Manuel Toussaint en su libro *La Pintura Colonial de México* efectuó una minuciosa investigación sobre los principales lienzos del pintor Francisco Antonio Vallejo que decoran los muros de la Enseñanza, de Regina, del antiguo templo de San Diego, del Colegio de San Ildefonso y de la colección de sitios apartados de la ciudad como el estado de Morelos, Estado de México, San Luis Potosí y Michoacán.<sup>5</sup>

Con relación a la pintura de la *Glorificación de la Inmaculada* forjó una detallada lectura iconográfica, fundándose en los comentarios en torno a la reflexión cometida por Couto. Pero no ofrece un análisis enfocado a estudiar las tendencias artísticas empleadas por el artista para reproducir el lienzo como parte de un proceso conceptual. Particular interés que me encaminó a intentar desarrollar un análisis sobre este tema.

Carmen Andrade en su libro *La Pinacoteca Virreinal*, también examinó el cuadro de la *Glorificación de la Inmaculada* de Vallejo. Por sus características técnicas y estructurales calificó de gran valor artístico a la obra.<sup>6</sup> En el apartado realizó un análisis descriptivo del lienzo; identificó las formas y contenidos de las imágenes; explicó la estructura compositiva del cuadro y la técnica del dibujo.

---

<sup>3</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México* [1872], estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces, notas de Rogelio Ruiz Gómar, México, CONACULTA, 1995, p. 30.

<sup>4</sup> José Bernardo Couto, *op. cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM-IIE, 1990, pp. 168-169.

<sup>6</sup> Carmen Andrade, *La Pinacoteca Virreinal*, México, Secretaria de Educación Pública [SEP], SEP Setentas 170, 1974, p.123.



En el libro titulado *La pintura novohispana en los museos de México*, existe un artículo dedicado a la pintura virreinal del siglo XVIII. En el escrito se exalta la participación de Francisco Vallejo en las actividades artísticas novohispanas y sus cualidades como pintor prolífico y dotado.<sup>7</sup> Se anotan sus datos biográficos y una descripción sobre el lienzo de la *Glorificación de la Inmaculada* definida como *Mater Inmaculada*.

En el análisis del cuadro se le califica de promiscuo. Debido a que la promiscuidad, según este enfoque, consiste en conjuntar en un mismo lugar el sobrio espacio clásico-renacentista con la movilidad escénica del barroco; pero se aclara que dicha conjunción no resultó -a pesar de la maestría del pintor al integrar múltiples figuras en un espacio común-. Y se concluye resaltando que, la mezcla de órdenes no ha dado nunca lugar a un nuevo orden pictórico, y sí a la confusión plástica.<sup>8</sup>

Esta anotación me pareció importante anexarla, porque hace alusión a las dos tendencias artísticas que manejó Vallejo en su obra. Y precisamente, es mi intención el explicar la presencia del clasicismo en la pintura de la *Glorificación de la Inmaculada*. Sin embargo, difiero con el argumento que se refiere a la mezcla de órdenes que Vallejo ejecutó en su obra; pues considero que con esta mezcla de tendencias, el pintor no buscaba crear un nuevo orden, sino resaltar su conocimiento que tenía de las innovaciones estéticas de España.

Hay que aclarar, que desde el plano histórico, la presencia del clasicismo resulta significativa para el arte virreinal, porque es un indicativo del proceso de transición que se estaba gestando, y que traería consigo, postreramente, el establecimiento del arte neoclásico.

---

<sup>7</sup> *La pintura novohispana en los museos de México*, Azabache-Banco BCH, México, [s.a], p. 116.

<sup>8</sup> *Idem*.

Xavier Moysén, por su parte, en un apartado de los *Anales*, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año de 1967, hace una reseña histórica de la colección artística de la antigua Real y Pontificia Universidad de México.<sup>9</sup> En ella escribió que, entre todas las pinturas que este recinto poseyó, ninguna igualaba en importancia a la *Glorificación de la Inmaculada* del pintor Vallejo. Uno de los agentes plásticos que le sorprendió fue la estructura geométrica de su composición.

Para Moysén, la obra muestra un orden de equilibrio y calma que, no correspondía por completo al arte barroco de la época. Aclara que, no quiere decir, con esto, que Vallejo haya renunciado a los medios de composición barroca, sino que él los subordinó. Más adelante señala que, los ejes verticales trazados en su estructura dependieron de las formas severas de la arquitectura clásica.<sup>10</sup>

Esta referencia me pareció importante señalarla, porque Moysén advierte, desde el orden técnico, la presencia de los estilos artísticos que conforman la composición del lienzo: el barroco y el clasicismo. Sin embargo, no menciona las causas históricas que permitieron que ambos elementos pictóricos se expresaran en la obra; razón que justifica mi interés por abordar este tema en la investigación.

Por su parte, Elisa Vargaslugo en un artículo que escribió en el año 2004 para el *Anuario de Historia de la Iglesia*,<sup>11</sup> centró su trabajo en tres representaciones inmaculistas: el estandarte de Hernán Cortés; una pintura mural franciscana del siglo XVI en el convento de Huejotzingo; y el lienzo de la *Glorificación de la Inmaculada* pintado por Francisco Antonio Vallejo. Sobre esta última obra, la historiadora advertía que este lienzo fue concebido por

---

<sup>9</sup> Xavier Moysén, “Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 36, México, UNAM-IIE, 1967, pp. 39-49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 1992, pp. 67-78.

motivos políticos<sup>12</sup> para exaltar el poder absoluto de la Corona española.<sup>13</sup> Realizó un estudio iconográfico e iconológico para sustentar dicha teoría.

Con la intención de aportar la mayor información sobre el contenido temático y significado iconográfico de la obra de *la Glorificación de la Inmaculada* del pintor Francisco Vallejo, considero importante hacer una revaloración plástica del peculiar desarrollo estético de este lienzo; visto como el producto del entorno social, cultural y artístico novohispano, así como, consecuencia de los convencionalismos estéticos peninsulares que, sin duda alguna, determinaron la manera de interpretar del artista.

El periodo elegido para contextualizar la investigación es el momento histórico conocido como virreinato. Época en la que transcurrieron las causas históricas, que determinaron la trayectoria artística y quehacer del pintor. Específicamente, se abordará los años correspondientes de 1722 a 1785, que engloban el instante mismo en que el pintor se mantuvo activo y produjo su monumental obra.

La corriente estilística que Vallejo utilizó en su obra fue el barroco; expresión plástica en boga en la Nueva España hacia mediados del siglo XVIII. También, las influencias del estilo artístico del clasicismo que se manifestaron en los agentes plásticos del lienzo.

Para explicar la manera como ambas corrientes pictóricas pudieron fijarse en la composición artística de la *Glorificación de la Inmaculada*, utilicé el método de análisis estructuralista propuesta por José Fernández Arenas en su libro *Teoría y metodología de la historia del arte*. La aplicación de estos principios estructuralistas al conocimiento de la obra de arte, supone que no sólo hay necesidades históricas en el origen de la producción del lienzo, sino también leyes internas postuladas por la misma naturaleza de la pintura, como producto de una técnica y una ideología. Por tanto, la historia del arte como ciencia ha de descubrir estas leyes internas de composición (análisis

---

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 73.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 78.

aislacionista del hecho estético), además de las leyes históricas en las que se enraíza la obra (análisis contextualista del hecho histórico).<sup>14</sup>

Con base en esta metodología, la obra del pintor Francisco Vallejo fue observada como una totalidad integrada. Cada una de sus distintas partes, es decir, formas, materias, contenidos y significados fueron relacionadas entre sí como integrantes de una sola estructura, para identificar la técnica y la ideología definidas en la tela. El estudio de su contexto histórico, servirá para analizar las causas que determinaron el nacimiento de la obra en su tiempo y espacio de creación.

Al efecto de explicar los elementos clasicistas del lienzo monumental de Vallejo, hice una la lectura iconográfica, que me permitió identificar los agentes plásticos clasicistas; además de describir las imágenes representadas que fueron identificadas con las cualidades propias de lo clásico. También, presenté un análisis iconológico para interpretar el significado de los motivos artísticos clasicistas plasmados en los contenidos del cuadro.

Al demostrar la existencia de los elementos pictóricos que corresponden a la corriente artística del clasicismo en la obra de Francisco Antonio Vallejo, se pone en evidencia la hipótesis que sostiene que este artista con su manera personal de pintar, alcanzó al estilo del neoclásico, representado en México contundentemente por la Academia de San Carlos; como lo afirmó Jorge Alberto Manrique en el tomo II del libro *pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato Tepozotlán*.

Vallejo en su obra consiguió dar expresión a los ideales clasicistas, bajo los conceptos ideológicos propuestos por los tratadistas teóricos del arte de su momento histórico. Por ello, en su lienzo se manifiesta testimonios pictóricos de transición entre lo barroco y el neoclasicismo.

---

<sup>14</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y Metodología de la Historia de Arte*, Barcelona, Anthropos, pp. 143-144.

Francisco Antonio Vallejo llegaría a ser nombrado profesor de la Academia de San Carlos.<sup>15</sup>

Los antecedentes de esta escuela fueron establecidos por las Academias de Pintores novohispanos; fundadas en 1722 por los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y en 1754 por José de Ibarra.

El pintor Francisco Antonio Vallejo perteneció al grupo de la Academia de Pintura de 1754. Entre las causas que motivaron su fundación, fue la valoración de sus derechos como artistas calificados ante el virrey Revillagigedo, y el mejoramiento de su conocimiento y quehacer del arte novohispano.

Para alcanzar estos propósitos, Paula Mues Orts en su libro *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, sostiene que, los integrantes de aquella generación de pintores entablaron una lucha reivindicativa por la constitución de su propia identidad ante el vasto mundo hispánico, al adaptar los discursos, argumentos y teorías de origen exterior a la realidad del Nuevo Mundo.

En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, la investigadora encontró el texto que lleva por título *El Arte Maestra. Discurso sobre la Pintura. Muestra el modo de perfeccionarla con varias invenciones y reglas practicas pertenecientes a esta materia*. Este manuscrito fue identificado como el borrador del primer texto de teoría pictórica surgido del medio cultural novohispano.

---

<sup>15</sup> Myrna Soto, *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispana*, prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB), 2005, p. 41.

Francisco Lana que perteneció a la Compañía de Jesús fue identificado como el autor de este tratado artístico, que integraba su obra científica *Prodromo*. El texto *De Pictura* de Leon Battista Alberti fue la fuente directa que influyó en este escrito. La traducción al castellano de esta obra artística fue adjudicada al teólogo Cayetano de Cabrera y al pintor José de Ibarra.<sup>16</sup>

La atribución de la participación de José de Ibarra en la traducción del texto del *Arte Maestra* es trascendental para mi investigación, porque demuestra que los integrantes de las academias pictóricas novohispanas, como Francisco Antonio Vallejo, estaban enterados de los grandes tratados de la pintura italiana que promovían los preceptos artísticos del clasicismo.

Es posible que, el pintor Francisco Vallejo como integrante de la sociedad de pintores, presidida por José de Ibarra, conociera este tratado y aplicará estos conceptos teóricos de arte en el lienzo de *la Glorificación de la Inmaculada*; la cual es el objeto de estudio para esta investigación.

Para explicar con evidencias históricas la existencia de estos elementos clasicistas en la composición de Francisco Vallejo, la investigación fue desarrollada en seis capítulos.

El capítulo 1 es un panorama histórico global de las situaciones sociopolíticas, económicas y culturales que acontecían durante el reinado de Carlos III de la dinastía de los Borbones. Desde esta perspectiva se presenta una visión integral de la realidad hispana que influiría en la organización artística novohispana durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El capítulo 2 se refiere al uso del lenguaje artístico del clasicismo en España durante el gobierno de la Casa de los Borbones al mediar el siglo XVIII.

---

<sup>16</sup> Paula Mues Orts, *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, 2006, (Estudios en torno al arte, 1), p. 70.

El capítulo 3 es una revisión histórica de los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales que se desarrollaron en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII. Tal revisión tiene el objetivo de comprender el ámbito histórico en el cual se circunscribió la labor pictórica de Francisco Antonio Vallejo, y que determinó la fisonomía de su obra. También, se analiza el arte clasicista dieciochesco en la actividad pictórica novohispana.

El capítulo 4 aborda los conceptos teóricos que describen la corriente pictórica del clasicismo, con base en los juicios de los críticos de arte, especialistas en este género artístico.

El capítulo 5 se centra en el momento histórico en que se desenvolvía como pintor Francisco Antonio Vallejo.

El capítulo 6 presenta una explicación iconográfica e iconológica de la obra de *la Glorificación de la Inmaculada Concepción* del pintor Francisco Antonio Vallejo. Con una interpretación conceptual y simbólica de la temática del lienzo, se resalta el valor estético de la obra para el momento de su creación y en la actualidad.

En las conclusiones finales se expone sobre la inclusión de los elementos pictóricos clasicistas en la pintura barroca de *la Glorificación de la Inmaculada*.

No cabe duda que, Francisco Antonio Vallejo fue un sobresaliente artista del siglo XVIII. El pintor logró plasmar su conocimiento del arte barroco novohispano y de las innovaciones provenientes del exterior. Por eso, considero que Vallejo es un personaje digno de ser revalorado.

## **Capítulo I**

### **CARLOS III Y LA CULTURA ESPAÑOLA**

A partir de 1750, durante el gobierno de Carlos III, tuvo lugar una nueva manera de organizar a la sociedad española bajo las reformas borbónicas. La casa francesa de los Borbones, reinante en España, estuvo configurada por los ideales de la Ilustración, que le daba la mayor importancia al predominio de la razón, como objeto de culto universal; y al conocimiento enciclopédico, como recurso sustentante del crecimiento intelectual del ser humano.

Para los filósofos españoles la razón fue considerada como la única que podía devolver la dignidad y la libertad al individuo.<sup>17</sup> Los pensadores estimulaban las invectivas contra la ignorancia, fuente de todos los males, y su deseo de fomentar la instrucción para desterrar el mal gusto y la inmoralidad de los lectores. Los pensadores en sus escritos y sus discursos, celebraban los beneficios de la cultura y del saber.

Al respecto, Melchor Gaspar de Jovellanos, catedrático del Instituto de Gijón, propuso un anatema contra “la incultura y la credulidad”.<sup>18</sup> Con ello, sugería el fomento de una cultura científica, fundada en el ejercicio de la razón, no en la autoridad y la memoria.<sup>19</sup>

Ya desde tiempos del rey Felipe V fue percibida a la cultura como una fuente de felicidad en beneficio del pueblo. Por ello, en este tiempo, se fundaron academias, erigieron seminarios, bibliotecas y se impulsó el estudio de las letras. Fernando VI continuó esta propuesta, y Carlos III la hizo triunfar.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Jean Serrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1957, p.155.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.167.



Miguel Rubín de Celis, miembro de la Real Academia de Historia de España, creía igualmente que la cultura era la panacea de todos los males. Decía:

Pues nos hallamos [...] en un tiempo en que nuestro Soberano se esmera en promover la aplicación, fundando escuelas de ciencias y artes y prodigando inmensos tesoros en útiles establecimientos, correspondamos a sus ideas, persuadámonos firmemente a que todas las felicidades vienen de comitiva con las ciencias.<sup>21</sup>

Por su parte Melchor Gaspar de Jovellanos, a propósito de la instrucción, afirmaba que “las fuentes de la prosperidad social eran muchas y que todas nacían de un mismo origen, y este origen era la instrucción pública. Expuso que con la instrucción todo se mejora y florece; sin ella todo decae y se arruina en un estado”.<sup>22</sup> A esto seguía una demostración en la cual se establecía que la cultura era la fuente de la felicidad personal y, consiguiente, de la prosperidad pública, ya que ésta no era sino la suma de las felicidades individuales.

Para canalizar adecuadamente a la cultura, se propuso que fuera dirigida por el poder central, que precisará su orientación y su desarrollo con vistas a la felicidad pública.<sup>23</sup> Se afirmaba que “el rey debía velar por el fomento de la cultura nacional, crear becas para jóvenes aplicados y de escasos medios de fortuna, fundar bibliotecas, universidades, academias de arte y museos y gabinetes científicos”.<sup>24</sup> Así pues, el trono debía ser el dispensador y el orientador de la cultura, la tarea fue considerada de tal envergadura, que sólo la autoridad y el poder del monarca, podían llevarlas a feliz término.<sup>25</sup>

El rey Carlos III, para impulsar la educación, consintió mejorar la instrucción al fundar nuevas escuelas y ampliar las ya existentes. Empezó por extender el estudio de las ciencias exactas. Las universidades de Salamanca, Alcalá, Sevilla y Madrid reanimaron sus escuelas de matemáticas y humanidades, mientras otras universidades, como las de Barcelona, Valencia y

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.189.

Zaragoza, establecían nuevos departamentos para el estudio de las ciencias. Una nueva experimentación en el estudio de la física estimuló la expansión de la enseñanza en otras ciencias. Se establecieron escuelas de historia natural, astronomía, ingeniería, mecánica, medicina y jurisprudencia.<sup>26</sup>

Fue propuesta la reforma de la enseñanza como el medio más eficaz y rápido de dirigir la cultura nacional. Mediante la escuela y la universidad, el régimen podía difundir en el país las doctrinas que pretendía instaurar.<sup>27</sup>

Para ejecutar dicha reforma se tenía que contar con un cuerpo docente dócil. Por lo cual, el clero no cumplía con dicho requisito. Los colegios jesuitas eran los de más valor en aquel tiempo. Sin embargo, su manera de enseñar no atendía de alguna manera las realidades que preocupaban al Rey y a sus ministros.<sup>28</sup>

También los maestros de las universidades fueron considerados poco calificados para incorporarlos a la reforma de la enseñanza dirigida por el Rey. En los primeros tiempos del reinado de Carlos III, los profesores de las facultades no tenían la menor relación con el poder central, que parecía no ejercer derecho alguno sobre esa imponente corporación.

La independencia de los docentes universitarios era su privilegio esencial: la autoridad de los rectores en ningún caso era capaz de poner en esto un límite, ni de reducir la independencia en nombre del gobierno. Los catedráticos de teología y gran número de juristas y de “artistas” religiosos reconocían ante todo la autoridad de los superiores de sus respectivas congregaciones.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup>Bradley Smith, *España historia y arte*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 228-229.

<sup>27</sup> Jean Serrailh, *op. cit.*, p. 194.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 199.

Así pues, Carlos III acudió a profesores laicos, a religiosos que no fueran jesuitas como fueron los dominicos. Colocó a las universidades bajo la autoridad real con las condicionantes de no enseñar ni sostener proposiciones contra la autoridad real y regalías.<sup>30</sup>

Con estas medidas los ilustrados buscaban como meta principal el debilitamiento de la institución eclesiástica, la principal rectora de la vida en sus territorios. Dicha corporación había adquirido un gran poder e influencia en todos los aspectos de la vida española, asunto que resultaba cada vez más dispar con respecto a los procesos renovadores de las monarquías europeas.

Ya no consideraban como único representante de Dios en la tierra al Papa y a su institución gremial; la nueva jerarquización se enfocaba en la figura del Rey -y de un despotismo ilustrado-, personalidad capaz de regir los destinos de la población y, por tanto, pináculo indiscutible de liderazgo. Hay que considerar que para los grupos que ostentaban el poder, el punto de vista de la religión acerca del mundo ya no podía ser considerado como satisfactorio, era insuficiente por no brindar explicaciones de carácter científico y progresista.

Hay que aclarar, que los españoles ilustrados del siglo XVIII dirigían sus críticas contra la Iglesia de los hombres no contra el dogma. Ellos afirmaban que Dios no estaba amenazado por la ciencia.<sup>31</sup> Dirigían sus ataques contra la riqueza excesiva del clero, que desviaba a la Iglesia de la pureza evangélica. Lo que molestaba era que la Iglesia fuera “la dueña de una parte importantísima de la fortuna nacional. El censo de 1787 enumera 3,148 localidades situadas bajo el señorío eclesiástico, y se ha calculado en más de 350 millones de reales la renta anual de la Iglesia española”.<sup>32</sup>

Carlos III había deseado, sin lugar a dudas, recuperar una porción importante de las posesiones del clero. La incesante disputa entablada con la Santa Sede a propósito de las “regalías” no significaba solamente el deseo de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 628.

hacer respetar su majestad, sino también el de encauzar hacia el real tesoro las sumas enormes que iban a desembocar en Roma. De ahí que, tras la expulsión de los jesuitas se haya decretado la secularización de los bienes de la Compañía y el empleo de sus inmuebles para obras públicas.

Entre las publicaciones editadas, como protesta contra la riqueza de la Iglesia, figuró el *Tratado de la regalía de la amortización* de Pedro Rodríguez Campomanes publicado en 1765, y el *Informe sobre la Ley agraria* de Melchor Gaspar de Jovellanos divulgado en 1795.<sup>33</sup>

También fueron criticados el número excesivo de ministros de la Iglesia por considerárseles un peso inútil para el Estado; y en deplorar que fueran alejados de los trabajos a muchos jóvenes que “podrían contribuir a la prosperidad y al renacimiento nacionales”.<sup>34</sup>

Por otro lado, existieron protestas contra el culto de los santos y de las reliquias, en el cual veían los hombres ilustrados del siglo XVIII un peligro de superstición. Se consideraba que eran innumerables las estatuas que adornaban las iglesias, las capillas, las casas particulares, y se les convertía en objeto de una devoción apasionada.

Ante estas causas, los pensadores ilustrados proponían resarcir el mal estado social y económico de España, juzgando que la religión debía de ser ayuda poderosa para devolver el sentimiento de su dignidad a la masa inculta y sufrida. Esto con dos condiciones: la primera, que la religión reavivará en el corazón el sentido del bien y del perfeccionamiento moral y lo alejará de las prácticas maquinales, puramente exteriores; la segunda, que pudiera consolidarse con la razón, maestra soberana, y que no chocara con ella a causa de ritos supersticiosos o de creencias absurdas, toleradas o aun favorecidas por los eclesiásticos.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 644.

Melchor Gaspar de Jovellanos, como muchos de sus contemporáneos, opinaba que con las supersticiones y milagros se explotaba una piedad ingenua con miras a ganancias censurables o a una propaganda disimulada. La razón, las condenaba, como a otras creencias, autorizadas o alentadas, que desafiaban al espíritu crítico y al conocimiento científico.

En 1767, el obispo de Salamanca, resuelto a combatir tales abusos, promulgó una carta pastoral mandándoles “a los párrocos de su obispado le den noticias de las falsas creencias, cultos superfluos o perniciosos, vanas observancias, adivinaciones y otras especies de supersticiones admitidas por sus fieles, y les instaba a “expedir las órdenes convenientes a fin de vencer la resistencia”.<sup>35</sup>

Se proponía que para el redescubrimiento de la verdadera religión se debía regresar a un cristianismo interior que, por la autenticidad de su doctrina, por su exigencia de verdad, de caridad y de amor, y finalmente por el rigor y la austeridad de sus reglas, devolviera al creyente el sentido de su grandeza y de su dignidad de ser racional.<sup>36</sup>

En suma, este contexto histórico brinda un breve conocimiento de la cultura española durante el gobierno de la casa reinante de los Borbones de ese momento, la cual establecería los nuevos parámetros sociales, religiosos y políticos que los gobernados debían seguir. Y que por supuesto, quedarían representados en las propuestas plásticas de los pintores que trabajarían para la corte monárquica absolutista en este tiempo.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 673.

## **Capítulo II**

### **LA PINTURA ESPAÑOLA Y EL CLASICISMO**

Los siglos XVII y XVIII se caracterizaron por la búsqueda de la renovación del pensamiento artístico en España. La pretensión de fundar academias de pintura inició en el siglo XVII, cuya prioridad era el buscar reformas para que el arte de la pintura fuera reconocido como liberal y noble.<sup>37</sup> Además de impulsar las innovaciones pictóricas modernas. Cabe señalar que ninguna de las academias propuestas durante este tiempo, alcanzó el reconocimiento oficial de la Corona.

Uno de los primeros proyectos en España para crear una academia de pintura, fue hacia 1603. La propuesta brotó de los artistas de la Corte de Madrid, que al poco tiempo se volvería uno de los centros de actividad pictórica más importantes. Los dos pintores más prominentes que figuraron en él fueron Borgianni y Eugenio Cajés, ambos con un contacto directo en Italia.<sup>38</sup>

En 1606, otra academia fue proyectada, y en 1624, el pintor Vicente Carducho protagonizó otra más en el que se redactó un reglamento detallado en el que otorgaba poder a los artistas académicos.

Mientras esto sucedía en Madrid; en Sevilla, otro foco artístico importante fue organizado por el pintor Francisco Pacheco quien fundó una academia de pintores y literatos por las mismas fechas.<sup>39</sup>

Además de las Academias de Vicente Carducho y Francisco Pacheco existieron otras que funcionaron como pequeñas células de actividad pictórica, mismas que se mantuvieron a lo largo de toda esta centuria e incluso aumentaron en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII.

---

<sup>37</sup> Paula Mues Orts, *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, [tesis de maestría en Historia del Arte], México, Universidad Iberoamericana, 1997, p. 261.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 243.

Una de las más relevantes fue la que formaron Francisco Herrera, Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés en Sevilla hacia 1660.<sup>40</sup> Otras academias de pintura se fundaron en Valencia hacia 1670 y en Zaragoza en 1710.

Hacia 1726 el pintor Francisco Antonio Meléndez propuso al rey la fundación de una academia real, que daría las bases para la fundación de la Academia de San Fernando. La propuesta fue retomada por Giovanni Domenico Olivieri, que fue el escultor del rey hacia 1741.

El artista había organizado una escuela privada –o academia- de dibujo, en las estancias del palacio, con reconocimiento oficial. Un año después el rey aprobó la idea de crear la academia real y, fue sólo dos años después cuando se formó la Junta Preparatoria que dio origen a la fundación de esta institución hacia 1744.<sup>41</sup>

El asentamiento de dichas instituciones artísticas se consolidó por los acontecimientos artísticos universales que reforzaron las corrientes pictóricas que imperarían en todo el continente europeo durante el siglo XVIII.

La culminación del movimiento barroco sucedió en Europa, alrededor de 1700.<sup>42</sup> En Inglaterra, el triunfo del protestantismo y la hostilidad puritana hacia el lujo y las imágenes originaría el rechazo a la extravagancia del estilo barroco y la adopción de la norma del buen gusto y la razón.

Ante esta nueva ideología, los pintores ingleses procuraron respetar tan fielmente como pudieron las verdaderas o pretendidas leyes de los preceptos clásicos.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>42</sup> Ernst H. Gombrich, *La Historia del Arte*, 16a. ed., Londres, Phaidon, 1997, p. 457.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 459.

El arte español, en el entorno cronológico de 1750, experimentó el deseo de realizar un cambio similar a las acciones artísticas mundiales. Los artistas querían acabar con el uso del lenguaje barroco ornamental excesivo y depurar las formas, volver de algún modo al clasicismo.

El lenguaje plástico de las maneras barrocas parecía haberse comportado como el lenguaje artístico específico de los reyes de la dinastía de los Austrias en los siglos precedentes.

Al mediar el siglo XVIII, durante el gobierno de la Casa de los Borbones, Carlos III asumió el arte del clasicismo como el propio de la nueva época, convirtiéndose en un auténtico ejemplo de protección de este modelo artístico.

El clasicismo se impuso al principio bajo el patronazgo real en las obras regias y después fue promovido desde la Academia en realizaciones oficiales y algunas eclesiásticas.

Se piensa que, uno de los lugares, en donde se constituyó el clasicismo fue Roma. Ello se debió a los éxitos arqueológicos logrados al ser descubiertas y excavadas las ciudades como Herculano (1737),<sup>44</sup> Pompeya (1748) y Stabies (1750),<sup>45</sup> que habían sido sepultadas por la erupción del Vesubio en el año 79.

Allí se dirigieron los artistas españoles al mediar el siglo XVIII para conocer, medir, estudiar y divulgar las ruinas griegas y romanas existentes en Italia. Las dibujaron tratando de conjeturarlas con los conceptos teóricos aportados en el tratado de Vitruvio, considerado como el modelo ideal de la arquitectura de la antigüedad.

A la difusión de los modelos clásicos contribuyeron personalidades tan significativas para la comprensión de la segunda mitad del siglo XVIII como el arqueólogo y bibliotecario del Cardenal Albani, Johann Joachim Winckelmann

---

<sup>44</sup> José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 70.

<sup>45</sup> José Enrique García Melero, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX en torno de la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 14.



(1717-1768) con su *Historia del arte de la antigüedad* (1764) el pintor Antonio Rafael Mengs (1728-1779) y el poeta alemán ilustrado Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).<sup>46</sup>

En sus libros propusieron a los artistas contemporáneos inspirarse en el mundo clásico y, sobre todo, en la época griega, considerada como el momento histórico durante el cual se formuló y se realizó el concepto de belleza sublime, que englobaba tanto la formal, la física, como la espiritual con su noble sencillez y grandiosidad serena.

El pintor Mengs, por ejemplo, estableció reglas racionales fijas, universales e inmutables en las nobles artes, debido a su calidad de artes liberales. Propuso como fin último la imitación de la naturaleza; pero no tal y como aparece a nuestros ojos, sino seleccionada para eliminar los elementos deformes o ajenos al buen gusto.<sup>47</sup>

La difusión del arte clasicista se extendió en España por medio de una institución al servicio de la enseñanza y del control del arte: La Academia de Bellas Artes, que sería fundada oficialmente el 12 de abril de 1752.<sup>48</sup>

La Academia tuvo como objetivo principal el depurar el gusto barroco, con la finalidad de imponer la plástica clásica grecorromana, como lenguaje artístico internacional, además de la nueva concepción renacentista más actualizada, racionalizando la práctica del arte.<sup>49</sup>

A partir de esta nueva orientación pictórica, los temas de las obras se caracterizarían por sus posturas didácticas, pues se procuró que los motivos representados sirvieran de modelos a la sociedad.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 23.

Había así un compromiso ético entre el artista y el pueblo: los asuntos pictóricos habían de ser siempre unos ejemplos, unas normas para el comportamiento del hombre.

Se trataba de exaltar los valores eternos de la razón, la moral, la disciplina y el orden, de tal forma que los temas elegidos girasen, sobre todo, en torno al heroísmo, al patriotismo y a las virtudes generales.<sup>50</sup>

Dentro de las notas propias del arte clasicista destaca el predominio de la forma sobre el colorido, junto con su racionalista finalidad ética, más distintivas de la pintura de corte clasicista. Esta concedió una función básica al dibujo, que debía ser nítido y perfecto, aún en los detalles más mínimos, y que estuviera dotado de un sentido idealista.

El predominio de la forma, del dibujo, sobre el colorido se compaginaba con la realización de composiciones claras, en donde se advertiría el realismo y mucho de estatismo o de movimiento forzosamente contenido.

En la perspectiva se daba preferencia a la geometría, más sujeta a la buena utilización del dibujo, que al área con la graduación de los tonos y su mayor subordinación al color.<sup>51</sup>

En resumen, se puede decir que, el estilo artístico del clasicismo se impuso bajo sus diferentes modalidades durante el reinado de Carlos III; siendo los principales postulados teóricos de esta corriente plástica: el pensamiento racionalista y el concepto de belleza ideal.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp.103-104.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 105.

## **Capítulo III**

### **LA PINTURA NOVOHISPANA Y EL CLASICISMO**

La Nueva España sufrió importantes ajustes internos durante el siglo XVIII, como consecuencia de los fenómenos que acontecían en la Península Ibérica y en su propio territorio. La casa de los Borbones implantó reformas en todo el imperio español, desde el año de 1759, cuando Carlos III fue coronado rey de España. La ilustración sería la corriente ideológica impuesta no sólo en Europa sino también en las colonias de América, incluyendo al virreinato novohispano.

Las reformas borbónicas fueron promovidas en México por el malagueño José de Gálves, visitador de Nueva España a partir de 1765; y tenían como propósito: reformar el aparato administrativo de gobierno; recuperar los poderes delegados a las corporaciones; reformas económicas; y sobre todo mayor participación de la colonia en el financiamiento de la metrópoli.

Estos principios españoles fueron los que definieron los condicionantes económicos, ideológicos y sociales que determinaron el desarrollo de la actividad cultural de la sociedad artística virreinal mexicana, durante el siglo XVIII. Sus efectos se mostraron en todos los ámbitos. De hecho, algunos pensadores opinan que la Nueva España creció y próspero con las reformas borbónicas. “El territorio se duplica, la población se triplica y el valor de la producción económica se sextuplica”.<sup>52</sup>

Este crecimiento económico favoreció principalmente a la clase aristocrática de la sociedad virreinal; la cual mostró interés por patrocinar el arte. Entre sus clientes destacó el clero poderoso económicamente y una nueva y refinada clientela, que permitió una apertura plástica. Ambos grupos sociales contrataron a arquitectos, pintores y escultores para ostentar, su poder o sus fortunas obtenidas en el reino novohispano.

---

<sup>52</sup>Daniel Cosío Villegas, *et al.*, *Historia Mínima de México*, 2a. ed., México, el Colegio de México (COLMEX), 1994, p.78.

De hecho, un importante factor que favoreció el incremento de la producción artística fue la necesidad de cubrir los grandes muros eclesiásticos y civiles recién construidos por la clase pudiente. La diversidad temática que plasmaron los pintores dieciochescos comprendía los asuntos de carácter religioso, del género de castas, escenas históricas, cotidianas y mitológicas.

Entre los artífices invitados para realizar esta desafiante misión decorativa, figuró Francisco Antonio Vallejo, quien precisamente se caracterizó por pintar lienzos monumentales, ajustados a las nuevas necesidades arquitectónicas y artísticas. Una de sus obras más importantes fue la composición mural titulada *la Glorificación de la Inmaculada* realizada para la Real y Pontificia Universidad de México en la época virreinal.

El pintor empleó en su obra el estilo del barroco como expresión artística. En ese tiempo, el barroco mexicano fundaba su razón de ser en una religiosidad alegórica y espectacular que buscaba seducir al creyente mediante representaciones cargadas de una fantasía desbordada. También, Vallejo incluyó en su composición artística elementos del clasicismo, presentes en los diferentes rubros de la obra.

Según apuntan los historiadores, tanto el estilo artístico barroco como el clasicista fueron transplantados de las formas españolas a la Nueva España bajo el modelo peninsular, considerado el más eficaz en el reino para ser repetido,<sup>53</sup> y también porque teóricamente, dicho patrón seguía siendo el camino ideal a seguir.<sup>54</sup>

Los repertorios de formas españolas que utilizaron los pintores novohispanos, podían ir desde los simples recuerdos, más o menos fieles, que traía el español pasado a América, para ser materializados en la Nueva España; hasta el paso de obras y pinceles españoles al virreinato, aunque en

---

<sup>53</sup> Jorge Alberto Manrique, "El trasplante de las formas artísticas españolas a México" en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, COLMEX, 1970, p. 572.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 576.

número muy reducidos, que impondrían su propio repertorio de formas adquirido en su aprendizaje europeo.

Sin embargo, de mucho más peso que todo eso -incluso más que la misma venida de artistas- fue el comercio de libros y de estampas grabadas que fueron ciertamente la gran mina de formas que se propusieron al mundo artístico de la Nueva España.<sup>55</sup>

Los grabados fueron el medio principal que los artistas tuvieron a su alcance, para atenuar la falta del conocimiento directo de pinturas originales europeas. Así, los pintores pudieron enterarse de las transformaciones o permanencia de los modelos iconográficos, conceptuales y estilísticos que ocurrían en su momento.

En el caso de las pinturas europeas originales eran recibidas dosificadamente en la Nueva España porque estaban filtradas, en su mayoría, a través de los llamados “grabados de reproducción”, es decir, de los grabados que copiaban las pinturas de los grandes maestros.<sup>56</sup>

Una de las transformaciones artísticas, promovida a través de los grabados, fue la introducción de las formas clásicas pictóricas europeas en el arte novohispano del siglo XVIII. Esta incorporación se debió al conocimiento de las estampas que se vendían sueltas, las ilustraciones de los libros y los textos teóricos de los maestros renacentistas europeos que llegaban de Europa.

En virtud de lo anterior, Eduardo Báez Macías, en su libro titulado *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, menciona que en el mismo navío que viajaba este artista llegaron cajas que contenían libros y estampas, que abordaban los conocimientos de bajorrelieves, medallas, vaciados, punzones, troqueles, limas, mangos de madera, buriles, pizarras,

---

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 573.

<sup>56</sup>Myrna Soto, *op. cit.*, p. 71.

instrumentos y herramientas para grabar, piedras de aceite y una cámara oscura.

Para sustentar lo dicho, Eduardo Báez señala la lista de los documentos transportados por el grabador Jerónimo Antonio Gil:

En el cajón número uno se encontró lo más valioso, los libros sobre el arte de grabar y los que habían de dar la sustancia a la enseñanza académica: *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, de los cuales tendrían que derivar los de México; la *Iconografía* de Ripa, la *Vida de San Norberto*, *Miniaturas* de Magadan, la *Anatomía* de Vesalio, el *Preslier* de dibujo, el *Teatro de Arquitectura*, *La columna de Trajana*, *Medallas de Luis el Grande*, *Estampas de la Orden de Santo Domingo*, la *Solitudose Vitae Patrum eremicolarum* y, en relación con el dibujo, el libro *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, un *Arte de grabar* cuyo autor no se menciona, el *Arte de la pintura* de Bruton, el *Museo pictórico* de Palomino, uno de Alberto Durero, un *Promptuario de medallas* y una *Historia sagrada*. Además, la *Metamorfosis* de Ovidio y el *Dioscórides*.

En otro cajón llegaron el *Adarga catalana* de Francisco Xavier Gormaz, el *Tratado de arquitectura* de Sebastián Serlio y *De Varia-Commensuración* de Arfe Villafañe. Algún otro libro debió de traer Gil personalmente, aparte de su bagaje, pues en una relación que firmó Melchor de Paramás, secretario de cámara del virreinato, en 3 de julio de 1778 y poco antes de que Gil embarcara, se citan otras obras de Durero: *Las visiones de san Juan*, *La pasión de Cristo* y *Simetría del cuerpo humano*. Esta misma relación permite aclarar que de la obra de Vesalio del cajón uno era la edición ilustrada, con dibujos de Ticiano grabados en madera.<sup>57</sup>

De las obras señaladas con antelación, son dos las que destacan particularmente: *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco y *El museo pictórico y escala óptica* de Palomino de Castro Velasco. Ambos libros son tratados teóricos de arte que influyeron en el quehacer artístico hispano durante el siglo XVIII. En varios de los capítulos contenidos en dichas fuentes literarias, se exaltaba la importancia de estudiar los principios clasicistas para la ejecución de las obras plásticas.

Por su parte, otra fuente artística importante para los pintores novohispanos con reminiscencias clasicistas, fue *El Arte Maestra* adjudicada al jesuita Francesco Lana. Un borrador del tratado pictórico renacentista de origen italiano *De Pictura* de Leon Battista Alberti con las traducciones del pintor José de Ibarra y el teólogo Cayetano de Cabrera y Quintero. Hecho con supresiones y pequeños cambios; así como, una adaptación al contexto local, que hace

---

<sup>57</sup>Eduardo Báez Macías, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-UNAM, 2001, pp.15 -16.

referencia específicamente a la pintura de la Nueva España de la primera mitad del siglo XVIII.<sup>58</sup>

Según, Paula Mues Orts, el manuscrito fue estudiado y apropiado por los artistas novohispanos, quienes veían en la pintura italiana un modelo a seguir. Con ello, los artistas, probablemente, buscaban novedosas maneras de acercarse al arte y modelos distintos a los hispanos.<sup>59</sup>

La asimilación del manuscrito de Lana entre los artífices se debió a que “la pintura novohispana estaba cambiando profundamente en varios sentidos, incluso podría afirmarse que se estaba redefiniendo tanto plástica como teóricamente. Fue quizá entonces, en un ambiente de apertura y cambios, que al grupo que lideraba la creación artística vio en el texto de Lana una perspectiva fresca que podían relacionar con sus propias búsquedas.”<sup>60</sup>

La pintura italiana fue el paradigma a seguir entre los pintores novohispanos, que integraron la generación de José de Ibarra. Entre sus objetivos se hallaban: la lucha por el reconocimiento de su arte como liberal y noble; así como, la constitución de una tradición iconográfica propia.<sup>61</sup>

Según Mues Orts, los pintores en su búsqueda por la definición de su propia identidad pictórica, adoptaron la teoría de origen italiano a la realidad de la Nueva España, haciendo que algunas obras de arte surgieran en el mismo ambiente teórico que el manuscrito renacentista.<sup>62</sup>

El tratado novohispano, entre otras cuestiones, exaltaba el uso de las formas de expresión plásticas del clasicismo europeo en el arte virreinal.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Paula Mues Orts, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>63</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p.74.

Myrna Soto, al analizar este tratado novohispano confirma entre líneas, el conocimiento de los pintores virreinales sobre los ideales estéticos del clasicismo. Esto se asienta con la opinión que hace el investigador Marcus Burke sobre el pintor Ibarra.

Marcus Burke decía que: “las obras documentadas de Ibarra tienden a enriquecer el estilo internacional barroco tardío de los hermanos Rodríguez Juárez en dirección a lo clásico”.<sup>64</sup> Myrna Soto agregaba lo siguiente: “Juicio muy acertado que se compadece con los ideales estéticos manifestados en el tratado *El Arte Maestra* y del cual Burke ni siquiera imaginó su existencia”.<sup>65</sup>

De este modo, asistimos a la introducción paulatina del gusto por lo clásico entre los pintores virreinales, que más tarde sería impuesto por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España.<sup>66</sup>

Es importante hacer una breve reflexión en torno a los procesos culturales complejos, que instituyeron los principios del lenguaje plástico clasicista, en las obras pictóricas novohispanas durante el siglo XVIII.

Al respecto, opinan algunos historiadores del arte, que durante este tiempo se advierte en algunas obras pictóricas, la entremezcla de distintas tendencias formales, creando una variedad de expresiones artísticas en España y la Nueva España.

Con la llegada de las ideas innovadoras, procedentes de la península ibérica y los cambios pictóricos novohispanos, se consolidó una nueva manera de expresión plástica local ligada al colorido, la forma de dibujo, la composición, y la utilización de nuevos modelos de belleza.

---

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Daniel Rodríguez Barrón, *et. al.*, “El arte neoclásico y la academia” en Centro Guía para caminantes, p. 57.



Los artífices mexicanos, que acogieron estas nuevas maneras expresivas, impulsaron la búsqueda hacia diferentes desarrollos pictóricos. Al respecto, la misma Myrna Soto opina que, al existir en la pintura “una modificación o desviación importante del canon, esto es, un nuevo sistema en la articulación de los elementos formales que constituyen la representación pictórica, nos encontramos ante el surgimiento de un nuevo estilo.”<sup>67</sup>

La configuración de una nueva forma de representación aparecida dentro de una misma tradición, implicaba el aprovechamiento de influencias y hallazgos anteriores -cercaos o lejanos en el tiempo- que, en cierto momento, la imaginación creativa de uno o varios artistas asimilaba y reestructuraba de una manera inédita o particular.

Para estudiar las transformaciones conceptuales que sufrieron los géneros pictóricos durante el siglo XVIII en la Nueva España, los historiadores de arte han creado diversas maneras de análisis.

Paula Mues Orts en su libro *La Libertad del Pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, propuso como método de análisis, para examinar las mudanzas conceptuales que se presentaron en las obras artísticas de los pintores de finales del siglo XVII y XVIII, la contemplación de la obra como el resultado de un constante cambio, que al paso de los años ha expresado los mensajes que sus creadores han plasmado en ella, mismos que fueron entendidos, promovidos y percibidos por los hombres que veían en las imágenes –además de colores, manchas, líneas y diagonales- anhelos, esperanzas y misivas entre ellos y otros hombres.<sup>68</sup>

Mues Orts planteó en su discurso que estas transformaciones –plásticas y conceptuales- no logran comprenderlas cabalmente los historiadores de arte que encierran a las pinturas en categorías estilísticas y generalizadoras, provocando que se pierdan matices muy importantes para interpretar las artes.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>68</sup> Paula Mues Orts, *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, [tesis de maestría en Historia del Arte], *op. cit.*, p. 282.

Menciona como ejemplo, el hecho erróneo de llamar pintura “barroca” a toda la producida durante el siglo XVII y XVIII. Para la investigadora, solo es intentar dar un común denominador a obras que varían mucho en sus características plásticas y que corresponden a intenciones y situaciones diferentes.

Estas variaciones, según la historiadora, fueron tomadas en cuenta por estudiosos del arte que han buscado denominaciones intermedias o adjetivos que permiten abarcar las diferencias de dicha “pintura barroca” y restituirle su naturaleza compleja.

Para ello, han dividido fases o modalidades dentro del barroco pictórico, lo cual, si bien clarifica las tendencias diferentes, resta ventaja al hecho de denominar a todas las pinturas como “barrocas”. Como ejemplo podría decirse que hay en la pintura fases o etapas: “claroscuristas”, del “barroco exuberante”, del “murillismo” o nombrarlas, a falta de adjetivos, como “la pintura hacia el segundo tercio del XVIII” y “el ocaso de la pintura barroca”.<sup>69</sup>

Esta propuesta metodológica de la historiadora Mues Orts valdrá para explicar las causas que motivaron la transformación plástica en la pintura novohispana durante el siglo XVIII. Es importante tomar en cuenta esta postura porque, en el análisis que se presentará a continuación, no se pretende distinguir estilos o modalidades, sino detectar las continuidades y las variaciones pictóricas que sufrió el arte novohispano y en particular, la pintura de Francisco Antonio Vallejo, para relacionarla con las mudanzas conceptuales de la época.

Los antecedentes, que dieron lugar a la miscelánea de estilos artísticos en el virreinato, quedaron perfilados desde el movimiento cultural definido como barroquismo<sup>70</sup> que imperó en el transcurso del siglo XVII. El historiador del arte Manuel Toussaint al definirlo, explicó que la corriente artística se caracterizó por ser el resultado de la mezcla de varias tendencias.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

<sup>70</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p.136.

Su primer exponente fue José Juárez quien mostró en su pintura la unión de varias corrientes artísticas, es decir, la presencia de la pintura tradicional del virreinato, italianizante y de la pintura española. Toussaint propuso en su libro que, la influencia sobre esta mezcla, procedió de Rubens.<sup>71</sup>

Otros representantes del barroquismo pictórico fueron Pedro Ramírez y Baltasar de Echave Rioja. El historiador opinó al respecto que, en ellos las expresiones ya no fueron una mezcla sino una composición artística; asimilando una nueva modalidad pictórica: La barroca.<sup>72</sup>

En las obras de los representantes de la corriente artística del barroco como Cristóbal de Villalpando, Juan Correa y Juan Rodríguez Juárez, también, se revelaron modificaciones estilísticas, como, el arte severo del siglo XVII y el nuevo, de color brillante y suave factura que ya indicaba el siguiente siglo.<sup>73</sup>

Este grupo de pintores buscó la dignificación de su arte con el establecimiento de la Academia de Pintura, dirigida por Nicolás y Juan Rodríguez Juárez en 1722.<sup>74</sup>

Estos hermanos pintores provenían de un prestigioso linaje de artistas: hijos de Antonio Rodríguez, yerno y discípulo de José Juárez y, por ende, biznietos de Luis Juárez. Su dinastía estuvo formada a la antigua usanza europea prevaleciente en la que se transmitía el saber pictórico de padres a hijos, así como a ciertos discípulos escogidos, cuidando de resguardar el “secreto” mediante alianzas matrimoniales convenidas entre miembros de sus familias.<sup>75</sup>

Myrna Soto señala en su texto, que en opinión de José Bernardo Couto, Juan Rodríguez Juárez, conocido con el nombre de Apeles Mexicano, fue quien logró la distinción de dos épocas estilísticas en su pintura. En la primera

---

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>74</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 43.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 46.

siguió el colorido que habían usado los pintores del siglo XVII; luego quiso darle esplendor y adoptó otro que es el que se ve en los cuadros de la segunda época. El cambio fue grande; y como lo siguieron los pintores posteriores, puede decirse que es jefe de una escuela mexicana que duró por todo el siglo XVIII.<sup>76</sup>

Para Soto una contribución que hicieron los hermanos Juárez para llevar a cabo el tránsito del lenguaje pictórico hacia nuevas formas de expresión, en las primeras décadas del siglo XVIII novohispano, fue la fundación de la Academia de Pintura de 1722. Con esta institución se propusieron alcanzar el perfeccionamiento técnico que requerían los artistas, y también la difusión de aquellos modelos estilísticos e iconográficos más acordes para transmitir a través de las imágenes sagradas el pensamiento de la ortodoxia de la iglesia contrareformista.

Con lo anterior, no hay duda que debió ser el talento creativo de los hermanos Rodríguez Juárez, lo que abrió el camino hacia una nueva forma de expresión plástica.

Para 1754, los pintores Miguel Cabrera y José de Ibarra fundaron una nueva Academia de Pintura.<sup>77</sup> A sus postulados sumaron los cambios propuestos por la primera institución plástica novohispana y las innovaciones sugeridas por los nuevos miembros. Entre los elementos artísticos de mayor aceptación destacarían la asimilación de los elementos clasicistas en sus composiciones artísticas.

Esta idea la confirma Clara Barguellini en el artículo titulado *El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII*. Barguellini en su texto afirma que, las obras de Miguel Cabrera, José de Ibarra, Francisco Antonio Vallejo y Juan Patricio Morlete Ruiz presentan las características del

---

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>77</sup> A propósito de la fundación de la Academia de Pintura de 1754, explicaré a profundidad del tema, cuando describa la participación profesional que tuvo Vallejo en esta institución.

neoclasicismo, al manejar composiciones construidas con una gran amplitud espacial.<sup>78</sup>

Es importante recalcar que, mucho contribuyó a que quedasen incluidas las características clásicas en la pintura virreinal del siglo XVIII, el que la Península Ibérica se hubiese convertido en un auténtico laboratorio ideológico y experimental para el arte pictórico.<sup>79</sup>

En este tiempo, el arte de la Antigüedad y del Renacimiento fue invocado por los ilustrados hispanos. El clasicismo sería concebido por los artistas, como un estilo no exclusivista y rotundo de algún periodo de la historia del arte, el cual conformaría una diversidad de dialectos clasicistas.<sup>80</sup>

Las fórmulas barrocas se mezclarían con los tintes clasicistas, al pasar del barroco ornamental y rococó, a un barroco clasicista estructural al modo italiano y francés.<sup>81</sup>

Estos nacientes cambios pictóricos que se desarrollaban en España, también se manifestaron en la composición formal, temática y significativa de las obras pictóricas novohispanas. Uno de los principios más importantes, fue el intento de los artistas virreinales por alcanzar la representación de la belleza ideal.

Según Paula Mues, *El Arte Maestra* planteaba que, el artista no debía tomar las figuras totalmente del natural; sino representarlas por medio de un ideal de belleza celestial; como explica el siguiente párrafo:

[...] quisiera yo, que los Pintores imiten ala Naturaleza, aunque no acabo de conozer en que esta el que sean mas hermosas las [entre renglones: figuras] que copia la buena fantacia, que las que el natural ofrece; siendo cosa asentada que todas las artes, particular mente la pintura, obran con más perfeccion, quanto mas se acercan a el. De manera que mas bella sera la pintura que se tomare del natural; pero es de menor estimacion que la Ideal

---

<sup>78</sup> José Francisco Román Gutiérrez, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], 1998, p. 94.

<sup>79</sup> José Enrique García Melero, *op. cit.*, p.13.

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> *Idem.*

y aquella es mas facil; quanto va de hazer una copia a hazer un original: pues no es otra cosa tomar del natural, que copiar.<sup>82</sup>

Al respecto, Mues explica que en las obras novohispanas del siglo XVIII se reflejó el concepto de belleza celestial al representar las figuras ideales entre los personajes centrales de una obra pictórica, mientras que las figuras secundarias eran plasmadas con una belleza más terrenal.<sup>83</sup>

También, los artistas crearon composiciones dinámicas de líneas diagonales, en las que los espacios fueron pintados más amplios y más limpios generando una sensación totalmente abierta.

Los personajes eran concentrados en la parte superior de los distintos planos.<sup>84</sup> Las figuras adquirirían una relación de mayor equilibrio con los fondos y los entornos.<sup>85</sup> Al ser retratados el pintor debía cuidar la proporción y comparación de los objetos, guardando las distancias entre ellos.<sup>86</sup> Deberían ser dispuestos de modo, que no se estorbaran los unos a los otros para mostrar la diversidad de las acciones, afectos, posturas, escorzos y las fisonomías de los semblantes y rostros.<sup>87</sup> El pintor debería cuidar el dibujo de las costumbres y naturaleza, que en la historia de los personajes se representarían.<sup>88</sup>

*El Tratado de El Arte Maestra* describe, al respecto, lo siguiente:

A este mismo fin de conceguir deleite con la variedad convendra que el discreto Pintor de mucho gusto adorne en solo un lienzo, unas figuras de trapos riquissimas dejando desnuda la espalda de otras, en qual las piernas, el pecho de aquellos, y los brazos de las otras con adbertencia en esto de no ofender los ojos castos con deshonestas desnudezes; assimismo se pintaran unos de perfil otros de frontero, qual escorzado otros mirando a el cielo teniendo atencion en todo a la historia o hecho que se representa que

---

<sup>82</sup> Paula Mues Orts, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, op. cit.*, p. 62.

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> Paula Mues Orts, *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, [tesis de maestría en Historia del Arte], *op. cit.*, p. 300.

<sup>85</sup> José Francisco Román Gutierrez, *op. cit.*, p.94.

<sup>86</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 134.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 134.

no se debe perjudicar por añadir variedad; juntandole cosas disimolas [...] <sup>89</sup>

Los pintores al dibujar las posturas de los miembros de los cuerpos enteros debían retratarlas con viveza colorida, movimientos diversos y conforme a su animo. <sup>90</sup>

Como dice a continuación:

Aprovechados que seamos en esto cuidaremos de passar a dibujar cuerpos enteros, copiando sus varias posituras [...] Deves considerar fuera de esto los afectos de los miembros correspondientes a los del animo, en la discipcion de los cuales se pondra todo el esfuerzo del arte por ser ellos de quienes depende la viveza, y naturaleza de la pintura; y no solamente combiene que la postura, y acciones del cuerpo sean conformes a las del animo o sus afectos; sino tambien se deve advertir que en la postura, y movimiento mismo a de tener el hombre cojitabundo un no se que de diverso, y assimismo el que esta desesperado: el triste: y el alegre: el que descanza, y el que vela: por exprimir las circunstacias, verdad es que ayuda mucho para esto la variedad de los colores [...] <sup>91</sup>

Los objetos representados debían recurrir a los modelos de belleza puros, <sup>92</sup> amables y serenos. Según el axioma del clasicismo, expresado por Winckelmann durante la segunda mitad del siglo XVIII, la belleza tenía que ser como “el agua, que es tanto mejor, cuanto menos gusto tiene.” <sup>93</sup>

Así también, lo explica el historiador Mario Praz en el párrafo siguiente:

La materia es multiplicidad, accidentalidad, que ofusca la expresión del alma elevada; hay pues que depurar el envoltorio corpóreo de esta escoria para que exprese la simplicidad propia de los dioses, para que llegue a ser, según la definición Wolffiana de la belleza [...] la sublime simplicidad del contorno, [que no] acentúa ninguna parte determinada, sino que una se desliza imperceptiblemente en la otra. La quintaesencia de la belleza reside pues en la línea armoniosamente ondulada, en la línea elíptica. Esta determina la forma, ya no es el resultado de la vibración de la forma. <sup>94</sup>

El dibujo anatómico debía ser reforzado por medio de matices y sombras al crear figuras con volumen y peso. <sup>95</sup> Las líneas del dibujo debían ser claras y delimitantes del color en varias partes de la figura, lo cual indicaba una preferencia por el diseño ante el color. El cromatismo se manejaba por medio

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> Mario Praz, *Gusto neoclásico*, Milán, G. G. Arte, 1974, p. 76.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>95</sup> Paula Mues Orts, *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, [tesis de maestría en Historia del Arte], *op. cit.*, p. 304.

de zonas y manchas, al presentar menos contrastes y más matices. La luz era más uniforme y la pincelada vaporosa y menos densa.<sup>96</sup>

Estos nuevos cambios pictóricos, también se manifestaron en el cromatismo de las composiciones. El color fue aclarado dejando paso a tonos pasteles y de menor contraste.<sup>97</sup> El uso de los colores azul y blanco, fue reiterado, este último considerado como el que reflejaba más rayos, el más sensible a la vista, y el que aumentaba la belleza de un cuerpo hermoso.<sup>98</sup>

También, bajo la intención de imitar la Naturaleza usaban cuatro colores principales correspondientes á los cuatro elementos naturales, Cinabrio, minio, o Laca por el Fuego; Azules para el aire; verdes para el agua, y cenizas, y oscuros que representaban la tierra.<sup>99</sup>

En general, se puede inferir que, al existir estas fuentes iconográficas en España, y de ahí pasar a los talleres de arte novohispanos, para finalmente llegar a las manos de los artistas de la escuela de Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra; da la pauta a pensar que, Vallejo las conoció y, consecuentemente, las aplicó en sus pinturas. Por eso, se puede conjeturar que, el maestro pudo conocer estas referencias clasicistas y las utilizó en su óleo *La Glorificación de la Inmaculada*.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>97</sup> José Francisco Román Gutiérrez, *op. cit.*, p. 94.

<sup>98</sup> Mario Praz, *op. cit.*, p. 76.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 142.



## Capítulo IV

### EL CLASICISMO

El *Gran diccionario de la pintura. Siglo XIV-XVIII*, define a la corriente artística del clasicismo a partir de su etimología. El término “clásico” sugiere comúnmente una línea de derivación del arte de Grecia y Roma, también se relaciona con las ideas de perfección y, por tanto, con una belleza libre de irregularidades que normalmente se da en las personas u objetos de la realidad. En el contexto del arte griego, el término “clásico”, tiene un significado más preciso, refiriéndose al período entre la fase arcaica y la helenística, cuando se considera que la cultura griega alcanzó su mayor esplendor.<sup>100</sup>

El término “clásico” se utiliza, así mismo, para hacer referencia a lo mejor y lo más representativo en su género de cualquier ámbito o periodo. En tal sentido lo usa Heinrich Wölfflin, al titular *Arte clásico* su libro sobre el pleno renacimiento italiano. Los términos “Clásico” y “Clasicismo” son, por tanto, utilizados como expresión que define básicamente la búsqueda de una idea de equilibrio y depuración que, obviamente, sólo puede darse en tanto una tendencia del espíritu, una aspiración constante, y no como una meta acabada sobre la cual asentarse perennemente.

Para el historiador de arte Erwin Panofski, el estilo clasicista surgió como resultado de una disputa de diferentes frentes, lucha que no sólo la enfrentaba con el arte del pasado, sino también con el arte de su propia época. Se trataba de demostrar que los manieristas y naturalistas habían caído en una degeneración artística. Opinaba del naturalismo caravaggesco que “en algunos aspectos era pobre de espíritu inventivo, sujeto exclusivamente al modelo natural, se había conformado con reproducir, sin ningún tipo de selección cualquier clase de objetos en su aspecto exterior.”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> *Gran diccionario de la pintura. Siglo XIV-XVIII*, Barcelona, Arte Corrogio, 2005.

<sup>101</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 94-96.

Ante tal postura, Panofski propuso buscar la salvación del arte, “en un justo medio del que el arte de la antigüedad aparecía, naturalmente, como exponente infalible en cuanto que no era “naturalista” pero que en virtud de aquellos cánones que le limitaban a una realidad “ennoblecida” y “purificada”, era verdaderamente natural.<sup>102</sup>

Según Panofski, el artista tenía la tarea de crear una imagen pura de la belleza, a cuya semejanza podía ser corregida la naturaleza. Aquella *Idea* inmanente al espíritu del artista no debía contener ni un origen ni un valor metafísico, sino que la *Idea* artística en cuanto tal, debía provenir de la contemplación de lo sensible: sólo que se manifestaba en ella en una forma sublimada y purificada. La *Idea* no habitaba en el hombre a priori, sino que era adquirida a posteriori mediante la contemplación de la naturaleza.<sup>103</sup>

La doctrina estética del clasicismo consideraba a la naturaleza necesaria para el arte, como sustrato o materia para el proceso de sublimación. Sin embargo, la simple imitación de esa naturaleza habría de ser siempre considerada de valor absolutamente inferior.<sup>104</sup>

Dicha proposición, referente a la imitación de la naturaleza, también fue contemplada por Johann Joachim Winckelmann, quien al explicar en su tratado, sobre los modos para reconocer lo que es bello, estableció que cuando el artista sólo percibía la belleza desde el sentido externo, a lo más que se llegaba era a la imitación de la naturaleza.<sup>105</sup>

Winckelmann se encaró así a la tradición estética clasicista de Aristóteles, y rechazaba el principio general de la copia de la naturaleza; porque él distinguió cuidadosamente entre lo que se llamaba imitar y copiar.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 96-98.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> Johann Joachim Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico, selección de estudios y cartas*, traducción de Juan Ortega y Medina, México, IIE, 1959, p.27.

Por lo primero, el crítico de arte entendía un acto creador de emulación genial, y por lo segundo la servil derivación realista sustentada por el clasicismo.<sup>106</sup>

Para Winckelmann el arte griego clásico es lo único digno de imitación inspiradora-creadora, y por lo tanto el artista verdadero debería buscar los rasgos de su creación aplicándose cuidadosamente al estudio de aquellas divinas estatuas griegas en las que resumían todo lo que el espíritu, la naturaleza y el arte habían sido capaces de refundir y aquilatar en materia de perfección: auténticas cristalizaciones de la *Idea* platónica de la belleza.

Para llegar, pues, a emular la grandeza artística de los griegos antiguos sólo existía el único y seguro camino de la imitación.

La belleza así intuita escapaba al principio lógico de la razón suficiente y evitaba así cualquier legalidad racional que intentará definirla. La belleza era para Winckelmann uno de los más grandes secretos de la naturaleza, la razón no podía aprehenderla y únicamente el alma podía descifrar su enigma.

Para Winckelmann, lo bello del arte griego estaba determinado por un concepto general, y quienes podrían disfrutar de dicho concepto serían aquellos que poseyeran el suficiente sentimiento interno; es decir, la intuición y suprasensibilidad necesarias y la total fusión de lo anímico y sensible.

El autor reconocía que solamente podría entender la *Idea de belleza* los que poseyeran el dispositivo exigido y lograrán, en última instancia, extraer de sí mismos dicha idea arquetípica. Según Winckelmann, sólo los artistas auténticos, como lo fueron los griegos, podían sacar de sí mismos sus cánones de belleza y legalizarlo para con ellos descubrir las bellezas de la naturaleza; esto es bellezas naturales adecuadas a la naturaleza real, pero sin violencias y amaneramientos.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

Ahora bien, esta belleza ideal era considerada por definición universal, relativa al todo, y no podía ser confundida con la belleza individual o complejo de las hermosas formas que constituían al individuo; se trataba de una idea platónica, lo intemporal, y por lo tanto su razón de ser radicaba en ella misma: la belleza en sí constituía una especie de artículo de fe en Winckelmann. Era una forma ideal a la que se aspiraba, pero con plena conciencia de no poder jamás alcanzarla.<sup>107</sup>

El clasicismo según él, proclamaba el ideal de belleza absoluta. Lo bello suprasensible se subordina a la superracional y no solo se confunde con lo bueno, sino también con lo cierto, con la belleza que emana de Dios.

La belleza ideal fue manifestada plásticamente bajo algunas propiedades artísticas como: la belleza de la composición, la aplicación, la gracia y el colorido.

La belleza de la composición consistió en lograr la representación de un conjunto de personas eruditas y educadas; evitando pintar gente incivilizada, agitada y de ánimo encrespado. La figura natural de los jóvenes hermosos fue el modelo ideal que los griegos utilizarían en sus obras para expresar la belleza indefinida recurrente en el arte clasicista.

La aplicación proponía que no quedará nada ocioso y vacío en la composición. También, se debía evitar la repetición de las acciones y actitudes, las cuales manifestaban pobreza de ideas y descuido.<sup>108</sup>

La cualidad de la gracia artística se mostró en la proporción, el movimiento, el vestido, el dibujo y el colorido.

La proporción debía mantener la correspondencia entre los actores y el movimiento de las figuras. Las figuras deberían estar dispuestas gradualmente,

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 184.

como lo estaba también toda la acción mediante una especie de encadenamiento, en donde cada personaje transferiría su acción al otro.<sup>109</sup>

El movimiento de las figuras tenía por fundamento expresar el espíritu delicado y virtuoso de la obra de arte.<sup>110</sup> La expresión natural de las manos y la actitud de las estatuas antiguas debían mostrar mejor la dignidad del ser humano en la serenidad del alma.<sup>111</sup>

La gracia de las figuras antiguas radicaba también en el atavío, esto es en los vestidos.<sup>112</sup> El ropaje podía ser bello cuando los vestidos formaban pliegues hermosos y convenientes y no estaban todos los ropajes trabajados cual si fueran lienzos mojados, sino como finos paños que se ceñían a la carne con pliegues menudos y bajos.<sup>113</sup>

El dibujo como en el colorido debían expresar la pureza del desnudo de la figura humana, ser representada como a la naturaleza, es decir por grados, en lo que respecta a la luz, la sombra y la oscuridad.<sup>114</sup> La naturaleza debería ser imitada y buscar siempre lo natural en la imagen de la belleza y evitar, tanto como le fuera posible, todo lo violento.<sup>115</sup> La belleza debía reflejar la unidad y sencillez.<sup>116</sup>

Winckelmann complementaba tal argumento con la siguiente explicación:

Se necesita anteponer asimismo para nuestro objeto la consideración siguiente: que el cumplimiento de la belleza no existe sino en dios; por consiguiente la belleza humana tanto más alta se eleva cuanto más conveniente, proporcionada y correspondiente puede uno imaginársela a la del Ser Supremo, y distinta de la materia por su unidad e indivisibilidad: dos atributos que son el origen de los dos principios soberanos de la belleza que todo el mundo intenta ver en los objetos que se le presentan; es decir la

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>116</sup> *Ibid.* pp. 216-217.

unidad, la sencillez y la armonía combinadas con la proporción; puesto que la sencillez nace de la unidad y de ambas procede lo sublime.<sup>117</sup>

El color blanco representaba la perfección de la belleza, según apuntes del tratado del *Gusto Neoclásico* de Mario Praz:

El color blanco, como es el que refleja más rayos, es el más sensible a la vista, y por eso la candidez aumenta la belleza de un cuerpo hermoso; incluso cuando está desnudo, debido a ese candor parece más grande de lo que en realidad es; esa es la razón por la que las figuras de yeso sacadas de las estatuas parecen, mientras son nuevas, más grandes que las propias originales.<sup>118</sup>

Estos postulados clasicistas planteados por los historiadores de arte, fueron asimilados por los pintores durante el siglo XVIII, como se podrá confirmar, con la investigación histórico-artística que se plantea a continuación, sobre la obra monumental titulada *La glorificación de la Inmaculada* del novohispano Francisco Antonio Vallejo.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>118</sup> Mario Praz, *op. cit.*, p.76.

## Capítulo V

### TRAYECTORIA PERSONAL Y ARTÍSTICA DEL PINTOR

Francisco Antonio Vallejo es calificado por el historiador Francisco de la Maza como un “Pintor fecundísimo y el más opulento muralista del siglo XVIII”.<sup>119</sup> La gran cantidad de obras registradas en los catálogos de pintura de nuestro país dan sustento a dicha afirmación pero, lamentablemente, acerca de su persona se sabe poco.

La fuente histórica que testifica sobre la vida familiar del artista es la que publicaron Virginia Armella y Mercedes Meade en el libro *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal* con documentos de primera mano extraídos de la iglesia de Santa Catharina Mártir y registros de Sagrario Metropolitano.

Se calcula que Francisco Antonio Vallejo nació en la ciudad de México en fecha cercana al 29 de enero, que es el día de su santo patrón,<sup>120</sup> posiblemente, en el año de 1722. Los padres de Vallejo fueron Lucas Vallejo originario y vecino de esta ciudad, y María Rosalía Petra Alemán, originaria y vecina de esta ciudad, la cual al parecer era pintora, según, su acta de defunción en la cual es mencionada como “doña María la pintora”.<sup>121</sup> Sus hermanas fueron tres: Rosalía Josefa, Ana María y Josefa María. Francisco Antonio Vallejo casó en el año de 1742 con doña Josepha María González, española, hija legítima de don Francisco González y de doña Teresa de Olaeta.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup>Francisco de la Maza, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, UNAM-IIE, 1969, p.82.

<sup>120</sup>Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, UNAM-IIE, 2001, p. 108.

<sup>121</sup>Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes Plásticas y Decorativas*, vol. 3, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995, pp. 358-359.

<sup>122</sup> Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989, p.169.

En 1750 declara ser maestro pintor con obrador en la calle del reloj, en las Casas del Mayorazgo.<sup>123</sup> En el padrón eclesiástico del Sagrario, del 26 de noviembre de 1772, él declara tener 50 años; su mujer 48, y tener 3 hijas y un hijo: Rosalía, María y Teresa, y el hijo José, de 19 años. Familia que vivía en la calle principal de Escalerillas, número 11. El fallecimiento del artista fue registrado en el libro 27, defunciones, foja 46, 4 de septiembre de 1785. En el documento refiere que:

En cuatro de septiembre del año del Señor de mil setecientos ochenta y cinco se le dio sepultura en la santa escuela de San Sebastián a don Francisco Vallejo, casado con doña Josefa González, recibió los santos sacramentos, vivía en la calle de las Escalerillas. (Su entierro costó 19 pesos con 2 reales).<sup>124</sup>

La muerte del pintor también quedó registrada en uno de los documentos publicados por Justino Fernández, en la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*.<sup>125</sup>

Además de sus datos personales, vale la pena resaltar la labor de Vallejo en las actividades desempeñadas dentro del gremio del pincel. Para Xavier Moyssén, el mundo hispánico dieciochesco fue el siglo de las academias de bellas artes debido a la cultura enciclopédica que se presentó con el pensamiento ilustrado.

México poseía un ambiente favorable para la instalación de centros académicos, puesto que aquí existía una positiva inquietud científica, manifiesta en claustros y aulas de los colegios de los jesuitas, en los trabajos de los sabios como el padre Alzate, don José Ignacio Bartolache o don Antonio León Gama, y aun de renovación filosófica con el filipense Benito Díaz de Gamarra.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 358-359.

<sup>124</sup> Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *op. cit.*, p. 170.

<sup>125</sup> Justino Fernández, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM-IIE, 1968, p. 55.



La idea de renovación académica apareció en el ramo de la pintura con la sociedad de artistas que presidía José de Ibarra, artífice decano en el nobilísimo Arte de la Pintura y presidente de la Sociedad; a la cual pertenecía Francisco Antonio Vallejo con el cargo de Corrector en dicha Academia.

Hacia 1752, fue fundada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, primera en España con protección estatal.<sup>126</sup> Esta noticia alentaría al grupo de artistas de Ibarra para intentar conseguir el reconocimiento oficial de la Academia de Pintura ante el Rey y su patrocinio –lo que desafortunadamente no alcanzó–. Hay que aclarar que el reconocimiento era cuestión de forma, más que de fondo, pues la tal Sociedad ya estaba funcionando,<sup>127</sup> sin el reconocimiento de la Corona. De hecho, se piensa que esta Academia tuvo como antecedente la que formaron los hermanos Rodríguez Juárez en 1722.<sup>128</sup>

Sin embargo, Myrna Soto advirtió no dejar pasar por alto los diferentes contextos socio-culturales de ambas academias, para poder entender los beneficios del orden pragmático a los que aspiraban los artistas; que les imponía sus propias modalidades específicas. En la Nueva España, Soto identifica como razón principal para la institucionalización de la Academia, la no observación puntual de las Ordenanzas establecidas; así como la forma de control para los pintores vinculados al poder eclesiástico:

La Iglesia novohispana y, en primer término, la orden de los jesuitas, quienes presumiblemente apoyaron la formación de esta Academia de Pintura, deseaban ejercer por su intermedio un mayor control de la ortodoxia en la realización de las imágenes sagradas y, por otra parte, los pintores imagineros, independientemente de que lucharan por la dignificación de la pintura como arte liberal y por su superación artística (que ya para entonces asomaba síntomas de decadencia), necesitaban monopolizar la producción pictórica, su distribución y comercialización, y una de las vías para conseguirlo era determinar quién debía tener acceso a su aprendizaje.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 34.

<sup>127</sup> Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 104.

<sup>128</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 42.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.40.

La Academia de Pintura novohispana parece estar ya funcionando para 1754.<sup>130</sup> Semejante acontecimiento quedó asentado en uno de los manuscritos que localizó el investigador Enrique Berlin en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, y que fue dado a conocer por Xavier Moyssén. En este se explica que cuando los pintores, incluyendo a Vallejo, acudieron el 13 de marzo de 1754, ante el notario don Andrés Bermúdez de Castro, para que se levante testimonio de su sociedad, declaran que “han procedido de algún tiempo a esta parte a formar una Academia o Sociedad o Compañía, a la que con frecuencia y dos veces cada semana, han estado y están concurriendo los otorgantes y todos los demás oficiales y operarios de dicha pintura, para mejor instruirse en ella [...]”<sup>131</sup>

En algunos párrafos más adelante, de este mismo documento, se anotó la justificación de la constitución de la Academia. La organización “buscaba que sus integrantes fueran distinguidos y que la pintura fuera aceptada como libre y noble [...] sus miembros en varias ocasiones se compararon con los madrileños de la Academia de San Fernando; y querían que el rey les otorgara las mismas “gracias, mercedes, privilegios o agregaciones” que a los pintores de San Fernando.”<sup>132</sup>

La firma al calce de Francisco Vallejo también se halla en dos documentos más, redactados en el mismo año de 1754, otorgando poder a don José Vázquez, vecino y comerciante de la ciudad de México, para hacer las diligencias ante el rey de España.

El último documento es un *Poder para pleitos* y está fechado al año siguiente, en enero de 1755. En este, Vallejo junto con otros artistas otorgaron poder a don Bartolomé Solano, Procurador de los del número de la Audiencia y

---

<sup>130</sup> Xavier Moyssén, “La primera Academia de pintura en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, México, UNAM-IIE, 1965, p. 17.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>132</sup> Jaime Cuadriello Aguilar, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 38.

Cancillería Real de la Nueva España, para intervenir en todos los pleitos, causas y negocios que en arte de la pintura se tuviera pendientes.<sup>133</sup>

A la muerte de José de Ibarra, el presidente de la Academia de Pintores fue el artista oaxaqueño Miguel Mateo Maldonado Cabrera, según los datos proporcionados por Bernardo Couto y Mina Ramírez Montes. La Academia se debía componer de “un presidente, seis directores, un maestro de matemáticas, un secretario y un tesorero [...]”.<sup>134</sup> Vallejo fue el tercer director dentro de este grupo, y durante este tiempo, le tocó firmar los estatutos para prevenir la inicua acción de ejecutar la pintura, acorde al momento. En el capítulo IX se inscribía que:

Ninguno puede recibir discípulos de color quebrado; y el que contra este estatuto lo ejecutare, se los expelerá la Junta cuando lo sepa. Mas el profesor que hubiere de recibir discípulos ha de ser pintor declarado por esta Academia. Siendo como ordena el facultativo, cuando se le lleve un niño deberá saber que sea español y de muy buenas constumbres. Y hará una inspección del genio del dicho [...]<sup>135</sup>

Es importante comentar que algunos pintores del grupo de Ibarra y Cabrera, como afirma Myrna Soto, llegarían a colaborar en la preparación de la futura Academia de San Carlos, como fue el caso de Francisco Antonio Vallejo. De hecho, Gerónimo Antonio Gil, al fundarla lo nombró Corrector de pintura al igual que a Francisco Clapera, Andrés López y José de Alcibar.<sup>136</sup> Sin embargo, Vallejo por su muerte, ya no pudo participar en el funcionamiento de la institución, que abrió dos meses después de su deceso, es decir, el 4 de noviembre de 1785.<sup>137</sup>

Francisco Antonio Vallejo, además de participar en la Academia de Pintura, intervino dos veces en la inspección del lienzo original de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Esta acción se llevó a cabo, a petición del arzobispo de México, don Manuel José Rubio y Salinas, en 1751. En esa ocasión, Miguel Cabrera reunió en el santuario a los pintores de más crédito, con el propósito

---

<sup>133</sup> Xavier Moysén, “La primera Academia de pintura...”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>134</sup> Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 108.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>136</sup> Clara Bargellini, “Dos series de pinturas de Francisco Clapera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, México, UNAM-IIE, 1994, p. 159.

<sup>137</sup> Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade Angulo, *op. cit.*, p. 171.

de que aportara sus observaciones junto con el suyo propio. Los pintores elegidos para la ocasión fueron, además de nuestro pintor: José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, José de Alcívar y José Ventura Arnáez.<sup>138</sup>

Vallejo dio su dictamen técnico para corroborar el juicio de Miguel Cabrera, sobre el lienzo guadalupano. Su opinión se anexó al de los otros profesores y juntas fueron publicadas por el pintor Miguel Cabrera para crear un volumen que lleva por título *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de la Nuestra Sra. De Guadalupe de México*. Este fue impreso en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en donde se afirma que la pintura del ayate es de origen divino.

Entre las reflexiones que concibe Vallejo respecto a la obra guadalupana, se encuentra el siguiente fragmento:

[...] infiero, y piadosamente creo es obra sobrenatural, milagrosa, y formada por Artífice superior, divino; y al mismo tiempo tan aligada esta manera de pintar a nuestra amabilísima Patrona de Guadalupe, que solo en esta imagen Sagrada hace bien aquel estilo, o circunstancia, que hace a esta Pintura del Cielo por todos títulos singular.<sup>139</sup>

Por lo anterior, se advierte la participación de Vallejo en los acontecimientos culturales acaecidos durante su vida profesional. De esto destaco, por mi tema, la intervención de Vallejo en la defensa que presentó junto con los artistas de la Sociedad de Ibarra y Cabrera, para ser reconocidos oficialmente como Academia de Pintura ante el Rey; y por lo tanto, ocupar un lugar especial dentro de la escala social. También sobresale el hecho de haber recibido el honor de ser tercer director de pintura para la Sociedad. Así mismo, cuando se proyectó la Academia de San Carlos, fue distinguido con el cargo de corrector, que no ejecutó por su deceso.

---

<sup>138</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 63.

<sup>139</sup> Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la pintura en la prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, [México, 1756], facsimilar de la 1a. ed., Querétaro, Citatorio, 1945. [s.p.]

Por otra parte, las fuentes históricas revelan que fue uno de los pintores más apreciados para decorar con sus monumentales telas los más representativos templos, sacristías y capillas de la Nueva España. En la capital de México le encargaron engalanar las paredes de la Catedral Metropolitana;<sup>140</sup> el templo de Regina Coeli;<sup>141</sup> el templo de la Enseñanza;<sup>142</sup> el antiguo Colegio de San Ildefonso<sup>143</sup> y la Profesa.<sup>144</sup> Además del antiguo convento de San Diego;<sup>145</sup> la Iglesia de San Francisco;<sup>146</sup> la Parroquia de Coyoacan;<sup>147</sup> la Real y Pontificia Universidad de México;<sup>148</sup> la Antigua Academia de San Carlos<sup>149</sup> y el Ayuntamiento de la ciudad de México.<sup>150</sup>

Del quehacer plástico de Vallejo, también solicitaron sus servicios en los recintos religiosos del interior del territorio virreinal. Por ejemplo, el Convento de Tepozotlán;<sup>151</sup> el templo conventual de San Guillermo Totolapan;<sup>152</sup> el Sagrario de la parroquia de Tenancingo;<sup>153</sup> la parroquia de Nuestra Señora de Guanajuato;<sup>154</sup> la Catedral de Guadalajara;<sup>155</sup> el Convento del Carmen de San Luis Potosí;<sup>156</sup> la Iglesia de Santo Domingo de Zacatecas.<sup>157</sup>

---

<sup>140</sup> Manuel Toussaint, *La pintura colonial en México*, op. cit., p.169.

<sup>141</sup> Francisco de la Maza, *Arquitectura de los Coros de Monjas en México*, 2a. ed., México, UNAM-IIE, 1973, pp. 26-27.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>143</sup> José Bernardo Couto, op. cit., pp. 115-117.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>145</sup> Manuel Toussaint, op. cit., p. 168.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>147</sup> Agustín Velásquez Chavez, *Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana*, México, Polis, 1939, p. 338.

<sup>148</sup> José Bernardo Couto, op. cit., p.115.

<sup>149</sup> Manuel Romero de Terreros, *El Arte en México Durante el Virreinato*, 2a. ed., México, Porrúa, 1980, p. 66.

<sup>150</sup> Francisco de Solano, *Antonio de Ulloa y la Nueva España*, México, UNAM, 1979, p. 335.

<sup>151</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán. Siglo XVIII, XIX y XX. Segunda Parte*, vol. 2, op. cit., pp. 33, 128, 138.

<sup>152</sup> Manuel Toussaint, op. cit., p. 169.

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup>“Colores que estallan. Rescate del patrimonio histórico de Guanajuato”[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura\\_y\\_sociedad/arte/detalle.cfm](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm).

<sup>155</sup> “La Galería de Obispos y Arzobispos de Guadalajara”, <http://www.guadalajara.net/html/arte/02.shtml>.

<sup>156</sup> Francisco de la Maza, *El arte Colonial en San Luis Potosí...op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 83.

En la actualidad, algunas de sus pinturas permanecen en el recinto de origen, pero otras fueron consignadas a la custodia de los principales museos de arte de México, siendo el caso de el Museo Nacional de Arte,<sup>158</sup> Museo Regional de Querétaro<sup>159</sup> y Museo Michoacano de Morelia.

La notable producción pictórica de Vallejo, por sus cualidades estéticas, se integran al acervo de algunos museos extranjeros como la Casa Museo Colón en España.<sup>160</sup> Así como el Museo de Arte de Filadelfia<sup>161</sup> y la Galería Municipal de Arte de Davenport, Iowa.<sup>162</sup>

En general, Francisco Antonio Vallejo fue un connotado artista que participó activamente en las labores del pincel. Su actividad como integrante del gremio de pintores consistió en la búsqueda por la dignificación del estatus del artista novohispano y el establecimiento de la libertad del arte de la pintura. Como artista plástico creó una gran cantidad de obras con una renovada visión estilística. Por su calidad estilística han sido reconocidas de manera nacional e internacionalmente.

---

<sup>158</sup> *Guía Museo Nacional de Arte, op. cit.*, p. 102.

<sup>159</sup> José Bernardo Couto, *op. cit.*, pp. 115, 139.

<sup>160</sup> Nota de Jaime Cudriello en Elisa Vargaslugo. *et al.*, *México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España*, vol. 1, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 191-192.

<sup>161</sup> Agustín Velásquez Chávez, *op. cit.*, p. 338.

<sup>162</sup> Manuel Toussaint, "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 14, México, IIE, 1946, p. 32.

## Capítulo VI

# FRANCISCO ANTONIO VALLEJO. GLORIFICACIÓN DE LA INMACULADA, 1774

### CONTENIDO TEMÁTICO E ICONOGRÁFICO

La pintura como obra divina, entra por los ojos como por ventanas de nuestra alma, mientras esta encerrada en esta prisión, y representa en nosotros aquella luz por naturaleza inmortal. Y así penetra en la más secreta parte, que la hace dolerse, alegrarse, desear y temer, según la diversidad de las cosas que por los buenos pintores aparecen representadas en líneas y colores.<sup>163</sup>

El lienzo pintado por el artista Francisco Antonio Vallejo, fue ejecutado en 1774 y le conocemos bajo el título de la *Glorificación de la Inmaculada*. Se trató de un encargo de Alonso Velázquez Gastellu, rector de la Real Pontificia Universidad de México. La finalidad era conmemorar “la gracia” que Carlos III había alcanzado del Papa Clemente XIV, para agregar a la letanía de la Virgen la oración *Mater Inmaculada*.<sup>164</sup>

El cuadro mide en metros: 5.36 de altura por 8.64 de ancho. Por su monumentalidad, debe incluirse en la clasificación de la “Gran pintura”, descrita por Jorge Alberto Manrique, en el libro del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán.<sup>165</sup> Se trataba de grandes lienzos que se incorporaban adecuadamente a la arquitectura del edificio y que exponían temas religiosos.

---

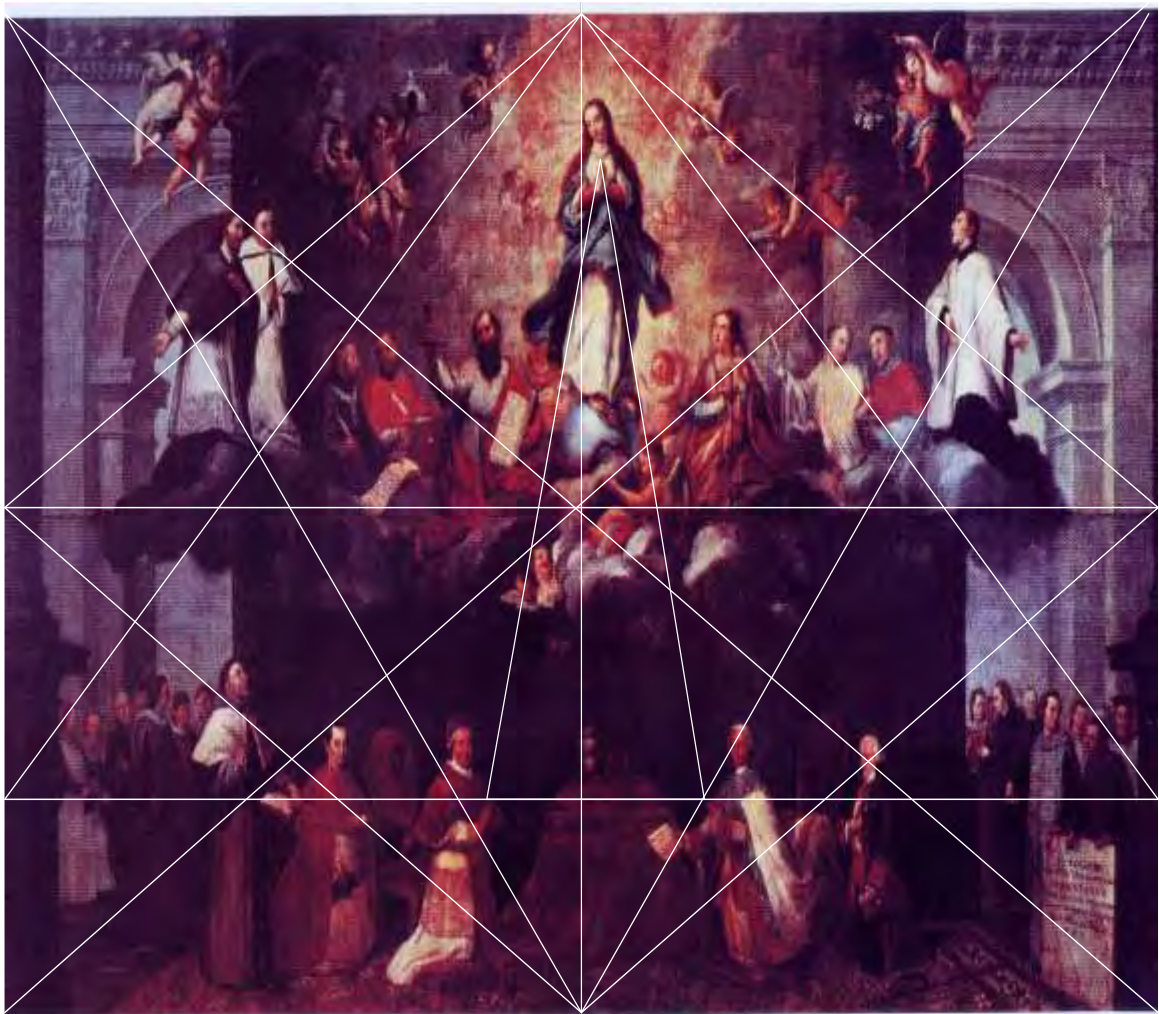
<sup>163</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas* [Sevilla, Simón Fajardo, 1649], preliminar, notas e índices de F.J Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 241.

<sup>164</sup> Xavier Moysén, “Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 36, México, UNAM-IIE, 1967, p. 42. Según Elisa Vargaslugo, en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 1992, p. 151, otro objetivo que motivó la proyección de la obra pictórica de Vallejo fue el mostrar la fe y respeto a la iglesia que profesaba Carlos III, a pesar de haber promovido la supresión de la comunidad jesuita.

<sup>165</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*, vol. 2, *op. cit.*, p. 26.

Hay que recordar que esta modalidad empezó a tener mayor auge hacia la segunda mitad del siglo XVII. Ya, en 1675, el pintor novohispano Echave Rioja pintaba en la Catedral de Puebla con base en esta práctica pictórica.

En cierta forma, con esto vino a suplirse el empleo de la pintura mural, que cayó en desuso por la limitación de sus valores expresivos, insuficientes para cubrir las exigencias del arte barroco. El empleo de estas grandes composiciones, a pesar de no estar trabajadas directamente sobre los muros, alcanzó una enorme difusión en el siglo XVIII.<sup>166</sup>



## 2. ESTRUCTURA GEOMÉTRICA DE LA GLORIFICACIÓN DE LA INMACULADA.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 45.



Con base en la descripción que realizó Xavier Moyssén a propósito de la pintura de Vallejo, en el número 36, de la revista de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, se puede decir que, la estructura de esta enorme composición, obedece, en rigor, a dos razones; la primera es de carácter religioso y simbólico, en tanto que la segunda lo es de orden estético.

La estructura de carácter simbólico de la composición, esta marcada por dos curvas virtuales que sirven de división a los dos mundos que la pintura en sí representa. La Virgen y el conjunto grupal de santos ocupan la primera curva que exalta la jerarquía del mundo supraterráneo, y demarca el espacio divino del cielo. Por su parte, el mundo terrenal está indicado en la parte inferior del cuadro, por una segunda curva, en el que se encuentran Juan Duns Escoto, las cabezas de los poderes eclesiásticos y civiles, representados por el Papa y el monarca español, y por el Arzobispo y el Virrey, y los estudiantes de la Real y Pontificia Universidad.

La composición queda indicada a través de varios ejes verticales, horizontales, diagonales y semicirculares.<sup>167</sup> Dos diagonales, de extremo a extremo del cuadro, fijan un centro focal en el que se encuentra el paño amarillo, que pertenece al ángel sentado; entre el celaje de nubes, bajo los pies de la Virgen. Un eje vertical y otro horizontal, al centro, se interceptan en el mismo punto, que corresponde al ropaje cálido del celeste niño. Ahora bien, el eje vertical central atraviesa el cuerpo de la Inmaculada, haciendo resaltar su importancia como la imagen protagonista del cuadro. A ella, quedan ligadas por un semicírculo, las efigies de los querubines y los angelitos con insignias, que vuelan entre nubes, circundándola. La colocación y el movimiento de estas representaciones pictóricas dan cierto dinamismo moderado al área.

Otros ejes verticales limitan la composición central a través de un telón escenográfico y una estructura arquitectónica, confinado en el primer plano de la composición. Dentro de él, quedaron incluidas las cuatro figuras de los santos marianos, es decir, San Anselmo, San Pedro Canisio, San Bernardo y San

---

<sup>167</sup> La explicación de la estructura geométrica señalada en la pintura de Vallejo, que se describe a continuación, es mi opinión personal. Me base en Justino, Fernández, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, núm. 28, México, UNAM-IIE, 1959, pp. 5-24.

Buenaventura. También, San Luis Gonzaga, el patrón de los estudiantes, quedo comprendido en la limitante. Los patrones principales de los estudios y defensores del dogma mariano, como San Juan Nepomuceno y Santo Tomás de Aquino, fueron incluidos dentro estos ejes; al igual que Duns Escoto, quien figura como el enlace entre el mundo ideal del cielo y el de los hombres. También, fueron contenidos en el mismo espacio escenográfico, el Papa Clemente XIV y el arzobispo Haro de Peralta como representantes del poder divino en la tierra; y a el rey Carlos III y el virrey don Antonio María de Bucareli y Urzúa como representantes del poder terrenal. Entre ellos se halla una mesa, donde se exhiben los atributos: la tiara papal, el cetro y la corona de la monarquía.

También del eje central vertical, se ha trazado una estructura triangular de enorme importancia. En la base del triángulo están colocadas las manos de Clemente XIV y Carlos III que aparecen hincados; la cúspide de la figura geométrica encuentra su correspondencia, justo en las manos de la Virgen. Las manos colocadas en la base, corresponden a los representantes del poder terrenal: el papado y la monarquía, en tanto las manos de la Virgen indican el poder celeste; con lo cual, como se ve, se enfatiza nuevamente la jerarquía de lo divino sobre lo humano.

De la parte media del cuadro parten dos diagonales que pasan por atrás de las figuras de San Anselmo y San Buenaventura y acaban por unirse en lo alto, en un espacio central lleno de luz. Dicha estructura triangular da aplomo y estabilidad clásica a las figuras de la composición. Nuevamente, aparece María, pisando la serpiente sobre el mundo. Incluye también a San Pablo y Santa Catalina quienes son los santos tutelares de la Real y Pontificia Universidad y a los cuatro santos marianos.

Por otro lado, de los extremos de un eje horizontal en la parte media baja del cuadro, parten otras dos diagonales más, la del lado izquierdo pasa cerca de la mano extendida de San Pablo; la del lado derecho limita el área que ocupa Santa Catalina; ambas cruzan por encima de la cabeza de María. La base de la figura triangular roza con las cabezas del arzobispo Haro de Peralta, el Papa Clemente XIV y el rey Carlos III. Con ello, quedan enmarcadas las figuras centrales del cuadro.

Ahora bien, de los extremos de un eje horizontal en la parte baja del cuadro, parten otras dos diagonales la del lado izquierdo pasa cerca de la mano extendida de San Pablo; la del lado derecho limita el área que ocupa Santa Catalina; ambas cruzan por encima de la cabeza de María. A su vez, en la base del triángulo se incluyen los retratos del Papa Clemente XIV como delegado del poder divino en la tierra; el del rey Carlos III como soberano del poder imperial hispano y novohispano. También, el arzobispo Haro de Peralta y el virrey don Antonio María de Bucareli y Urzúa, como los representantes en la Nueva España de la religión católica y el poder imperial virreinal, respectivamente. Y finalmente, fueron incluidos los atributos: la tiara papal, el cetro y la corona monárquica.

Por su parte, existen dos grupos de estudiantes de la Real y Pontificia Universidad, que aparecen en los registros de los extremos inferiores, en el segundo plano de la composición. Los universitarios ocupan el área baja, en la arcada clasicista que aparece como fondo arquitectónico monumental de la obra. Este componente arquitectónico, a su vez hace pensar que la obra pictórica en general, fue proyectada como una representación escénica.

El análisis de la composición estructural de la obra, nos lleva a considerar, las partes integrales de la pintura, que según el tratadista Palomino Castro son: el argumento, la economía, la acción, la simetría, la perspectiva, y la buena manera.<sup>168</sup> Estudiar la obra de Vallejo bajo estos lineamientos, me permitirá demostrar la postura clasicista que este pintor plasmó en su obra.

La primera es el argumento, que se refiere a la historia que se ha de expresar en el lienzo. Vallejo, en este caso, recurre al argumento histórico racional, porque está basada en hechos sagrados y humanos.

La segunda es la economía, que trata de la disposición de las figuras y demás partes de que se compone el tema. En este rubro, el juicio del pintor Vallejo fue destacado por la buena disposición de los actores en el aparatoso escenario que imaginó en su obra. El lugar más eminente lo reservó a la Virgen de la Inmaculada,

---

<sup>168</sup> Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1997, pp. 99-114.

quien observa desde las alturas la devoción que los doctos santos y autoridades reales le brindan, como personajes secundarios. Estas figuras fueron organizadas en grupos dependiendo de la función, en razón de la jerarquía que pertenecían y los de estudios universitarios que desarrollaron.

La tercera sección integral de la pintura, es la acción. Está relacionada con la actitud, postura o movimiento de cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto. Al respecto, la mayoría de las actitudes que muestran los personajes reproducidos adoptan poses que manifiestan veneración en torno a la figura de María. Sentimiento que queda inmerso en el movimiento de las manos orantes, los ojos extasiados, las bocas entreabiertas de los santos y en la modesta actitud de los colegiales.

La cuarta parte, es la simetría. Es decir, la conmensuración, y la proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de las figuras. En este caso, la correcta antropometría, es notoria en los miembros anatómicos de los personajes de Vallejo. El tamaño corresponde a la proporción natural corpórea de un hombre normal. La estatura es equivalente en todos y cada uno de los partícipes. Sus cuerpos fueron alineados según los integrantes del grupo. El tamaño se ve reforzado por las dimensiones de la arquitectura, es decir, todo tiene equilibrio.

La quinta parte integral de la pintura es la perspectiva. Matemáticamente, es definida como, la consideración de los rayos visuales, en forma cónica, o piramidal, cuya base esta en los objetos visibles, y la punta en el centro de la vista. En este caso, la perspectiva en la pintura de Francisco Vallejo fue indicada con dos líneas diagonales, que se desprenden de los extremos del eje horizontal de la parte media baja del cuadro, creando una alineación piramidal que converge en el luminoso celaje crepuscular del cielo abierto.

La sexta parte, es la luz y gracia o buena manera, que se refiere al uso del color en la pintura. El cromatismo que envuelve la presente obra, construye su armonía sobre el acorde ternario de amarillo-azul-rojo, creando parcelas de colores diferentes. El amarillo sobresale principalmente en el rompimiento de gloria del registro central de la composición, expresado a través del fenómeno de

irradiación.<sup>169</sup> El azul predomina dentro de la composición cromática total, principalmente, en la indumentaria de los santos, en la arquitectura clasicista y en el cielo pincelado. De esta manera, la coloración cerúlea aparece en diversas gamas, siendo la que predomina la tonalidad “platina”.<sup>170</sup> El rojo fue incluido en las túnicas de los santos y autoridades terrenales, rompiendo la monotonía de los colores fríos que predominan en la composición. También fue anexado en el tono decorativo de los exquisitos paños de los muebles, y en la alfombra, que aparecen en el conjunto.

A su vez, uno de los colores básicos que utilizó el pintor fue el color negro, con el que, logra resaltar magistralmente la figura de la Inmaculada sobre un telón de fondo obscurecido, a manera de un escenario arquitectónico, lo que resulta favorable a los reflejos de luz que construyen la entrada de gloria con la que fue envuelta la Virgen. El conjunto grupal de santos fue igualmente sensible a este fenómeno de radiación, debido al efecto de luminosidad que hace lucir la gradación de colores empleados para engalanar las vestimentas.

Simultáneamente, el pintor utilizó el negro, para definir el dibujo de la pintura; es decir, graduar las cantidades de luz de la perspectiva, la observancia de la simetría, la organización de la anatomía, crear volumen en los cuerpos, pero sobretodo, construir el efecto de profundidad.

Vallejo consigue el efecto de profundidad, mediante un juego de planos que ordenó, gracias a la dosificación de la luz. En el conjunto se descubren cuatro planos principales escalonados. El primer término fue construido, con las columnas de color oscuro de las extremidades; el segundo, se montó con un telón escénico sombrío donde fueron distribuidos espacialmente los santos, la Inmaculada y las autoridades terrestres; el tercero, con la arquitectura clasicista; y el cuarto con el cielo que aparece embebido detrás de las arcadas.

---

<sup>169</sup> René Berger, *El Conocimiento de la Pintura. El arte de comprenderla*, 3a. ed., Editorial Noguer, Barcelona-Madrid, 1999, (Biblioteca Universal, 15), p. 19. Según René Berger, el efecto de irradiación se debe al fenómeno, según el cual, los colores, especialmente los claros, ganan en intensidad cuando se destacan sobre un fondo oscuro.

<sup>170</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 45.

Es importante aclarar que el mérito de Vallejo, al emplear este recurso pictórico de planos en su composición, fue el lograr ordenar cada una de sus partes heterogéneas, que atestiguan aisladamente méritos pictóricos ciertos, en un lenguaje homogéneo, pero capaces de producir en el espectador una unidad de impresión: un efecto de totalidad.

Es así que el pintor reproduce, en el primer plano, una pantalla creada con el dibujo de dos altas pilastras, proporcionales al tamaño del cuadro. Estas fueron ubicadas en los extremos del lienzo, para franquear los límites espaciales de la obra. Las pilastras están adelantadas de toda la escena para romper la uniformidad de la estructura compositiva.

El segundo plano fue hecho con un telón lóbrego en donde se alojan las figuras protagonistas, que desarrollan la acción de la obra.

En el tercer plano, la pantalla se construye con base en una arquitectura clasicista, que al figurar un arco triunfal, acentúa el carácter teatral de la obra. Esta se encuentra articulada por medio de dos pórticos separados a los extremos; ambos cuentan con dos pilastras de diferente tamaño coronadas por una cornisa con relieves. La primera es una pilastra de capitel compuesto y la segunda, de menor tamaño, esta rematado con un arco de medio punto, interrumpida por la cortina del segundo plano. El arco forma una ventana, la cual produce la sensación de ligereza. Por su abertura se asoma el azul del cielo que corresponde a la cuarta pantalla que determina la profundidad de toda la obra.

Dan profundidad, las figuras de los estudiantes que ahondan la obra con su menor proporción, diferenciándose de la de los santos, que tienen mayor tamaño. Los grupos colegiados fueron escalonados avanzando en cortejo, en dirección diagonal hacia el registro central donde se ubica la Virgen, consiguiendo construir puntos de fuga en el registro inferior.

En general, la estructura geométrica que mantiene la pintura de la *Glorificación de la Inmaculada* obedece al concepto de orden racional, que propuso la corriente del Renacimiento, y que fue adoptada por el clasicismo. La distribución

de las figuras representadas logra dar el efecto de la realidad espacial, como dictaminaban los tratados de arte de la época. Lo que hace notable la ejecución de la monumental obra de Vallejo, y que, más adelante se explicará con detenimiento.

## ***PLANO CELESTE***

**MADRE INMACULADA, 8 de diciembre.**



**3. VIRGEN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN.**



## DESCRIPCIÓN

La imagen devocional de la Inmaculada Concepción está representada en el cuadro de Vallejo a través de María. La Virgen es la figura central de la composición, aparece en medio de una entrada de gloria compuesta por un luminoso celaje crepuscular. Entre las nubes se asoma un resplandor que hace resaltar el contorno de la Virgen, y los tiernos rostros de los querubines que revolotean alrededor de su corona de doce estrellas. Fue configurada de pié, en forma de orante, es decir, con las manos juntas porque se muestra como *Virgen de las Vírgenes (Virgo Inter. Virgines)*.<sup>171</sup>

Su rostro luce una expresión de serenidad e inocencia, arrobado y dulzura que nos recuerda a María como la humildad misma, como un ejemplo a seguir. A su vez, se pinta bella y joven, representada como ideal. La madona mira cabizbaja a sus devotos en la tierra.

Se presenta vistiendo una túnica blanca, con cuello enriquecido con brocado de oro, símbolo de la pureza. La prenda está ceñida en el busto y suelta hasta los tobillos. Bajo la túnica se asoma una ropilla rosa. Tiene manto azul, en señal de sabiduría; decorado con artísticos remolinos de pliegues ondulantes, que aumentan la elegancia de la figura; y ostenta en el límite del borde una franja roja. A diferencia de otras representaciones no tiene velo en su cabeza. La carencia de esta indumentaria puede relacionarse con el intento de poner de relieve la virginidad de la madre de Dios, puesto que en la antigüedad judía y cristiana únicamente era permitido a las vírgenes presentarse en público sin velo.<sup>172</sup>

María no presenta ningún peinado especial. La regla general, desde los tiempos más remotos, es que los cabellos sueltos caigan libremente sobre los hombros o espalda de la virgen, como es el caso de la Inmaculada de Vallejo, quien dibujó la melena esparcida graciosamente sobre los hombros de la figura.

---

<sup>171</sup> Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, t. I, Madrid, Editorial Plus-Ultra, pp. 151-164.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 614.

Sobre el cabello largo y ensortijado aparece un halo de doce rayos solares, rematada cada punta con una estrella; como solía representarse en la Virgen Apocalíptica. La madona aparece con los pies calzados. Los antiguos tratadistas lo recalcan como una nota de pudor y de recato. Y aún hacen observar que no solo lleva los pies calzados, sino que generalmente los esconde debajo de los pliegues de la túnica o manto.<sup>173</sup> En este caso, la reina del cielo tiene sus pies calzados y entremetidos en sus ropajes, para aplastar a la serpiente y así liquidar el mal y el pecado.

## COMENTARIO

Durante siglos, el tema mariano de la Inmaculada Concepción de la Virgen, suscitó acaloradas discusiones entre los teólogos distinguidos y padres de la Iglesia. Los religiosos proclamaban que María había nacido pura, sin la mancha del pecado original.

En la *Enciclopedia de la Religión Católica*, tomo 5, se escribe que, la predestinación de María para ser la madre de Dios, fue la causa primordial, por la que la Santísima Trinidad le otorgó dones y privilegios en vista de los méritos del que había de nacer de ella. El primero de estos, fue el de su Concepción Inmaculada, es decir, la gracia singular de haber sido preservada del pecado original, de haber sido redimida antes de ser esclava, de no haber contraído ni el más mínimo rastro de la culpa de origen con que todos, según los teólogos, quedamos manchados desde el principio, de nuestra existencia.<sup>174</sup>

La inmunidad de María al pecado original se proclama de un modo más explícito en la Iglesia Oriental aproximadamente en el siglo VIII, cuando se argumentaba que un ser como Jesús no podía, de ninguna manera, haber nacido de una mujer común que estuviera manchada por la tentación o por el pecado original.<sup>175</sup> La propuesta se difundió por toda Europa en los siglos siguientes.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>174</sup> *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. V, Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, p. 77.

<sup>175</sup> Kyra Belán, *La Virgen en el Arte. Del arte medieval al moderno*, Colombia-China, Panamericana, 2006, p. 52.

Los teólogos prepararon argumentos para instituir la definición dogmática de la Inmaculada Concepción a partir de la información mínima obtenida de los cuatro evangelios oficiales, de deducciones derivadas del libro del Apocalipsis y de información de textos apócrifos.<sup>176</sup>

Como resultado se estableció la fiesta de la Concepción de María, bajo la denominación general de Concepción de Santa Ana, en 9 de diciembre. Esta fiesta solemnizaba la concepción pasiva de María en las entrañas de su madre, al paso que la *Conceptio Marie Virginis* aludía a la divina maternidad de la Virgen. En el siglo IX, la Italia inferior y Sicilia, gracias a su dependencia del Imperio Bizantino, celebraron esta fiesta mucho antes que la misma Roma.<sup>177</sup>

España, debido a su directo contacto con Nápoles y Sicilia, se adelantaría también en el culto de la Inmaculada Concepción. Pintores como Palomino de Castro y Velasco, Vicente Carducho, Bartolomé Esteban Murillo entre otros realizaron interpretaciones propias sobre el tema, según su propia época.

Hasta el siglo XV se producen varios acontecimientos colectivos que prepararon el triunfo de la definición dogmática. El Concilio de Basilea en 1436 define como pía y conforme a la fe la concepción sin mancha. Aunque no tiene autoridad esta definición, prueba el incremento que iba tomando la doctrina de la Inmaculada.

Sixto IV en 1476 aprueba la celebración de la fiesta de la Concepción de la bienaventurada Virgen María, pero sin precisar el alcance teológico de su contenido. A partir de esta época, la palabra *Immaculata* se introduce más, pero sin tomar carta en los libros oficiales.

A partir de este siglo, en adelante, en los textos litúrgicos, empieza a predominar la idea de que, María es la virgen preexistente, desde toda la eternidad, en el plano divino de la Redención, que pasó a ser una insuperable realidad, y Dios,

---

<sup>176</sup>*Ibid.*, p. 19. Estos últimos escritos, rechazados oficialmente, eran derivados de los primeros evangelios anteriores y contenían más información acerca de la vida de María, un hecho que puede indicar la creciente necesidad de los creyentes cristianos de glorificarla y venerarla.

<sup>177</sup> Manuel Trens, *op. cit.*, p. 165.

llegada la plenitud de los tiempos, la brindó a la humanidad ansiosa de redención. Hacia este siglo aparece ya fijada la personificación ideal de la Virgen sin mancha.

Esta lucha alrededor de la Virgen, en la génesis del mundo, trajo otra disputa, a la que puso fin la bula *Inefabilis Deus*<sup>178</sup> del Papa Pío IX en el siglo XIX. Todos admitían que María fue santificada antes de nacer. Pero muchos discutían que fuese santa y sin mancha desde el primer momento de su concepción. Parecía que toda la Iglesia sufría un íntimo combate entre la razón (escuela dominicana) y el sentimiento (escuela franciscana).<sup>179</sup>

Es hasta el 8 de diciembre de 1854 cuando el Papa Pío IX proclama la definición dogmática de la Virgen con el siguiente texto:

Declaramos, pronunciamos y definimos, que ha sido revelada por Dios, y debe por lo tanto, ser creída firme y constantemente por los fieles toda la doctrina que sostiene que la Beatísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue preservada de toda mancha de culpa original por singular gracia y privilegio de Dios Omnipotente, atendidos los méritos de Jesucristo, salvador del género humano.<sup>180</sup>

Como hemos mencionado, España fue uno de los primeros países en aceptar y defender el misterio de la Inmaculada Concepción de María, por lo que, desde el siglo XI comenzó a celebrar su fiesta. Ya para el siglo XIII, el culto se extendió por el Reino de Aragón. En 1530 la Universidad de Valencia votó y juró defender el misterio. En el Concilio de Trento fueron los prelados españoles, los que más desearon se definiese el dogma de la concepción de la Inmaculada. En 1644 se instauró ya como fiesta de obligación en España el día de la Purísima. Finalmente, el 17 de julio de 1767 las Cortes españolas declararon a la Inmaculada Concepción patrona de España y de los reinos y señoríos que constituían su imperio, declaración confirmada por el Papa Pío V, quien introduce la fiesta en el breviario romano. Ya con el Papa Clemente XI, se decide extender la fiesta de precepto de la Inmaculada Concepción a toda la Iglesia.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Manuel Trens, *op. cit.*, t. I, p. 168.

<sup>180</sup> *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. II, Barcelona, Dalmau y Jover, 1951, p. 926.

<sup>181</sup> Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV (primera parte), México, UNAM-IIE, 1994, p. 62.

La devoción española por la Inmaculada Concepción pasó a la Nueva España en el siglo XVI. Aquí la orden de San Francisco fue la primera en propagar el principio de la Inmaculada Concepción; luego la orden de la Compañía de Jesús continuaría su defensa.<sup>182</sup> Fue adoptada inmediatamente como patrona en diferentes lugares: hospitales, hermandades y cofradías.<sup>183</sup> Desde luego, la Universidad tuvo a la Santísima mujer, en circunspección para sus más apreciadas celebraciones.

Francisco del Barrio Lorenzot escribió en su *Compendio de los libros Capitulares de la muy noble, insigne y muy leal ciudad de México*, al respecto “El 18 de enero de 1619, en nombre de Universidad vinieron los doctores para que la ciudad asista a la fiesta que hace de la Concepción”.<sup>184</sup> A su vez, en los estatutos de la casa de estudios de 1645, confirmados en 1649, se mandó que “antes de cualquier grado, [los estudiantes]<sup>185</sup> hagan voto de defender la Concepción Purísima, y que se ponga en el título haberlo hecho así.”<sup>186</sup>

La devoción a la Inmaculada se adoptó, pues, en la Real Universidad, y en todos los niveles de la sociedad novohispana. Hacia el año de 1761 o 1762, el rey, por medio de una carta, hizo jurar al gobierno de la Nueva España propiciar la aceptación de la Purísima Concepción como patrona de la Nueva España. Orden que fue ratificada el 22 de abril de 1771.<sup>187</sup>

Conforme los debates filosóficos en torno a la Concepción de María eran desarrollados entre los teólogos, los artistas procuraron plasmar las especulaciones teológicas en una imagen, según la filosofía difundida en el momento. El tema fue expresado de manera directa y sintética, sin acudir a episodios históricos, ni conglomerados simbólicos, que no llegaban a sensibilizar completamente a la mujer ideal. Facilitó esta empresa la antiquísima figura de la mujer que San Juan describe en su Apocalipsis, aunque con elementos innovadores.

---

<sup>182</sup> Myrna Soto, *op. cit.*, p. 51.

<sup>183</sup> Juana Gutiérrez Haces. *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex-IIE-CONACULTA, p. 232.

<sup>184</sup> Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>185</sup> La información anexa del paréntesis es mía.

<sup>186</sup> Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, p.63.

<sup>187</sup> *Idem.*

Como se trata de una prerrogativa de la Virgen, anterior a su maternidad divina, hay que representarla sin el Niño Jesús. Reaparece, pues, la Virgen orante, adoptando el gesto más moderno de las manos juntas sobre el pecho, para indicar su coloquio interior. Como la mujer apocalíptica, María aparece sobre el fondo de una aureola solar, con doce estrellas alrededor de su cabeza, y la luna a sus pies. Pero, al mismo tiempo, María es identificada con la mujer anunciada desde el mismo paraíso, que había de aplastar la cabeza de la serpiente. María representada como Inmaculada, es la nueva Eva que reparará los estragos de la primera. María es dantescamente representada como la mujer celeste, ideal, especulación viviente de toda la Santísima Trinidad, envuelta en una apoteosis de ángeles y nubes, y rodeada de luz, que atónita se separa para darle paso. Para caracterizar a esta nueva Eva se pone debajo de sus pies, ya no el dragón apocalíptico, sino la serpiente paradisiaca, que continúa ofreciendo entre sus mandíbulas el fruto de perdición.<sup>188</sup>

Según la afirmación que hace en su tratado Manuel Trens, Fray Juan Interián de Ayala, quién fue un religioso mercedario, sugirió como representar a la Inmaculada Concepción. Con las siguientes indicaciones:

Esta imagen [...] no debe ni puede pintarse según la fe de la historia, porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fue animada y santificada plenísimamente, no fue vestida con alguna vestimenta o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y un manto cerúleo (azul), ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera (además de representarse mejor a la vista la admirable dignidad del hecho) se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor (Pacheco), a la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II, el año 1511.<sup>189</sup>

Los detalles por consiguiente, más típicos que caracterizan a la representación personal de la Inmaculada son: las doce estrellas, el sol, la luna, la serpiente y el globo terráqueo.

Las doce estrellas son el típico atributo de la mujer apocalíptica. El sol se mantiene en las composiciones pictóricas, aunque no en la forma ingenua y radiante de la primitiva iconografía mariana, sino como el poético resplandor de un sol que se asoma detrás de la figura de la Virgen.

El detalle de la luna es otro elemento apocalíptico, aunque no exclusivo de las inmaculadas. Consiste en dibujar una media luna con las puntas hacia arriba o abajo. Siendo la manera correcta de hacerlo hacia abajo. El padre Ayala argumenta

---

<sup>188</sup> Manuel Trens, *op. cit.*, p. 170.

<sup>189</sup> *Ibid*, p. 171.

que cuando el sol y la luna están juntos, desde un lugar inferior se puede mirar la luna por un lado, las dos puntas de ellas parecen vueltas hacia abajo, de suerte que la mujer estuviese, no sobre el cóncavo de la luna, sino sobre la parte convexa de ella. Y así debía suceder para que la luna alumbrase a la mujer que estaba arriba.<sup>190</sup> La luna en las composiciones pictóricas aparece transparente, quedando únicamente opaca y brillante la sección superior, como se ve en su cuarto menguante. La luna es símbolo de poder de la creación.<sup>191</sup>

La serpiente en las representaciones concepcionistas aparece, en sustitución al dragón de la Virgen del Apocalipsis. La víbora es la típica figuración del ángel rebelde, que tentó a Eva. Supuestamente, en el principio de los tiempos, este reptil hablaba con voz melodiosa, no tenía veneno, andaba sobre patas; pero Dios la maldijo y la castigó, quitándole el uso de la palabra, dándole una lengua muda y venenosa, y obligándola a arrastrarse bajuna y torpemente sobre su vientre.<sup>192</sup> El globo terráqueo, significa a la Iglesia, que domina en el mundo.

Los pintores crearon diferentes formas de simbolizar a la Inmaculada pero la generalidad se inclinó por la Virgen apoteósica, triunfante, entre un torbellino de luz y de ángeles, como un modelo de impecable belleza espiritual y corporal.

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>191</sup> Kyra Belan, *op. cit.*, p. 139.

<sup>192</sup> Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 178-179.

***SANTOS TUTELARES DE LA REAL Y PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD DE MÉXICO.***

**SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA, 25 de noviembre.**



**4. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA.**



## DESCRIPCIÓN

Encontramos a Santa Catalina en el registro superior central de la composición, pintada con un leve giro, en un banco de nubes gris. El rostro está orientado hacia lo alto, con una mirada apacible. Fue colocada a los pies de la Virgen, quien parece ofrecerle protección y consuelo. Es simbolizada como una bella joven, princesa real, con la corona ceñida entre sus rizados cabellos castaños, símbolo de su linaje. El libro que tiene en la mano derecha alude a su ciencia. La espada que sujeta con la izquierda, recuerda su decapitación. Santa Catalina viste una camisa azul y túnica amarilla, envueltas en un manto rosado de marcados pliegues y voluptuoso vuelo. Un paño blanco cuelga de su cuello. Cerca de ella se percibe el revoloteo de un ángel que le ofrece una corona de laurel, como símbolo de su martirio.

## COMENTARIO

La vida de Santa Catalina de Alejandría fue contada por primera vez en el Menologio de Basilio, y fue popularizada en Occidente por la leyenda dorada de Santiago de la Vorágine.<sup>193</sup>

La santa vivió en el siglo IV. Era de sangre real, hija del rey Costo. Como Alejandría tenía fama de ser un centro de la ciencia, se supuso que se había consagrado al estudio de la filosofía, y se la convirtió en una suerte de Palas cristiana.

La tradición cuenta que el emperador Maximiano, quería casarse con ella, pero Catalina rechazó la oferta porque, al convertirse al cristianismo, había decidido desposarse místicamente con Cristo. También se cuenta que el rey mandó un desafío filosófico entre la santa y cincuenta doctores de Alejandría cuyos argumentos refutó victoriosamente, merced a su elocuencia y sabiduría. Casi todos se convirtieron con ella y fueron condenados a morir en la hoguera. Ese auto de fe fue preludio de su martirio. Su persecuidor la hizo decapitar.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte*, t. II, México, MUNAL-UNAM-IIE-CONACULTA-INBA, 2004, p. 345.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 347.

Durante su martirio se dice que primero la pusieron en un mecanismo constituido por cuatro ruedas, y le clavaron cuatro afiladas estacas, que cuando las ruedas se movían, rasgaban su cuerpo en pedazos. Los hechos añaden que al primer movimiento del terrible mecanismo, las cuerdas con las que la mártir estaba atada se rompieron por el invisible poder de un ángel, y al destrozarse el mecanismo y separarse las ruedas, ella se libró de la muerte, más no de su destino. El rey al observar aquel acontecimiento y para darle final a la vida de la santa, pidió que con una espada fuera decapitada.

El cuerpo de Santa Catalina fue descubierto por cristianos en Egipto alrededor del siglo VIII. Fue trasladado al monasterio situado en la cima del Monte Sinaí en Arabia; donde actualmente esta enterrada.<sup>195</sup>

La devoción por Santa Catalina, la doncella mártir de Alejandría, se sintió de modo intenso en todo el mundo católico por su capacidad en las artes liberales y filosofía, de hecho se le califica como “Santa Doctora”. Dado su interés, desde muy temprano en la Nueva España se convirtió en un paradigma femenino y un modelo a seguir. Cuando Santa Catalina tuvo el título de santa desde 1568, en el mismo año fue jurada como patrona por el claustro de la Real y Pontificia Universidad de México. Y años después, en 1620 quedó consagrada la capilla universitaria bajo su nombre. A continuación anexo una cita sobre la conmemoración.<sup>196</sup>

Febrero 9. El arzobispo de México, don Juan Pérez de la Serna bendijo, “como a las tres horas de la tarde”, la capilla de la Universidad, “y llegando a el altar de ella, dedicado a la virgen y mártir Santa Catalina con otras oraciones y demás ceremonias necesarias, haciendo aspersiones a el dicho altar le bendijo, como lo que quedó toda la dicha capilla, estando presente el señor Doctor Bartolomé González Soltero, Rector de la dicha universidad y cualificador del Santo Oficio de la Inquisición, el Maestro Fray Andrés Jiménez, el Doctor Baltasar Muñoz de Chávez, el doctor Juan de Merlo, el doctor Francisco de Villalobos y otros muchos religiosos y caballeros y ciudadanos [...]”<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Alban Buttler, *Vidas de los Santos*, [Londres y Dublín, 1883] traducida y adaptada al español por María Luisa Ortega, Madrid, LIBSA, 1998, pp. 166.

<sup>196</sup> Jaime Cuadriello Aguilar, *Catálogo Comentado del Acervo del Museo Nacional del Arte. Nueva España*, t. I, México, MUNAL- UNAM-IIIE-CONACULTA-INBA, 2004, p. 87.

<sup>197</sup> Alberto María Carreño, *Efemérides de la Universidad de México*, t. I, México, UNAM, 1963, p. 134.

En aquel tiempo, la santa por sus méritos, fue fuente de inspiración para la redacción de una heterogénea literatura. En 1672, el presbítero criollo Pedro de la Vega escribió el libro *La rosa de Alejandría*. Y más adelante sor Juana Inés de la Cruz dedicaría varios de sus poemas a la santa. También, compuso en 1691, *los Villancicos a santa Catalina de Alejandría*, para el convento de Oaxaca.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Jaime Cuadriello Aguilar, *Catálogo Comentado...* t. I, *op. cit.*, p. 88.

SAN PABLO DE TARSO, 29 de junio.



5. SAN PABLO.

## DESCRIPCIÓN

La imagen que realizó el pintor Francisco Antonio Vallejo de San Pablo, forma parte de la imaginería confeccionada durante ese tiempo en la Nueva España.

El tratadista Louis Réau refiere que Pablo se describe físicamente en sus Epístolas:

Era de cuerpo esmirriado, y de una estatura por debajo de la media. Según parece, le cayeron en suerte todas las desgracias y desventajas físicas: era calvo, legañoso, con nariz ganchuda, patizambo...Habla de “una espina clavada en su carne”, lo que ha hecho conjeturar que estaba, afectado por una enfermedad nerviosa o quizá una oftalmia purulenta. La iconografía no ha tenido en cuenta estos datos, generalmente sólo retuvieron su calvicie. Además, debe señalarse que dicha característica con frecuencia se ha sacrificado a la necesidad de idealización del arte clásico: Rafael y Lesueur creyeron su deber dotar al predicador de Atenas y de Éfeso con una abundante cabellera y con barba.<sup>199</sup>

En el lienzo, San Pablo aparece de frente en hinojos, al lado izquierdo de los pies de la Inmaculada. Viste una túnica azul ceñida por un cinturón café, adornada por un ondulado manto rojo que decora la indumentaria. El santo murió decapitado, de ahí que uno de sus atributos personales que porta en su mano derecha, sea una espada desvainada, instrumento de su martirio con la que fue retratado en este lienzo. Este atributo apareció con su iconografía hacia el siglo XIII. Lleva un libro en su mano izquierda que alude a sus Epístolas o cartas que dirigía a los pueblos que había catequizado.

## COMENTARIO

San Pablo era un judío helenizado de la Diáspora, nacido hacia el año I según algunos, en Tarso capital de Sicilia, y naturalizado ciudadano romano.

El recibió el nombre de Saulo (deseado), que llevara el primer rey de Israel. Pero después de su conversión adoptó el nombre latino *Paulus* (pequeño).

---

<sup>199</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z-Repertorios*, traducción de Daniel Alcoba, t. 2\ vol. 5, 2a. ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 10-11.

Se le ha calificado de apóstol impropriamente, porque no conoció a Jesús ni jamás formó parte del Colegio apostólico, ni siquiera después de la traición de Judas. Pero se le asimiló muy pronto entre los discípulos. Dicha asimilación está justificada, no sólo porque ha sido “llamado” por Cristo en el camino de Damasco, sino porque en tal sentido ha tenido un papel fundamental en la difusión del cristianismo entre los gentiles, es decir, entre los pueblos paganos. A dicho título merece el mote de “Apóstol de los gentiles”.

Según se dice, un día cuando hacia el año 35 iba desde Jerusalén hacia Damasco, fue deslumbrado por un rayo, y creyó oír la voz de Jesús que le decía “Saulo, Saulo, ¿Por qué me persigues?” Fue cegado y al mismo tiempo curado por Cristo. Saulo, ahora, pasó del papel de perseguidor al de celador del cristianismo.

A partir de ese momento propagó la fe en misiones por zonas distintas. En el año 60, se embarcó hacia Roma en donde encontraría su destino. Sus perseguidores lo capturaron, pero al ser ciudadano romano (*civis romanus*), tuvo el privilegio de ser decapitado con un hacha.

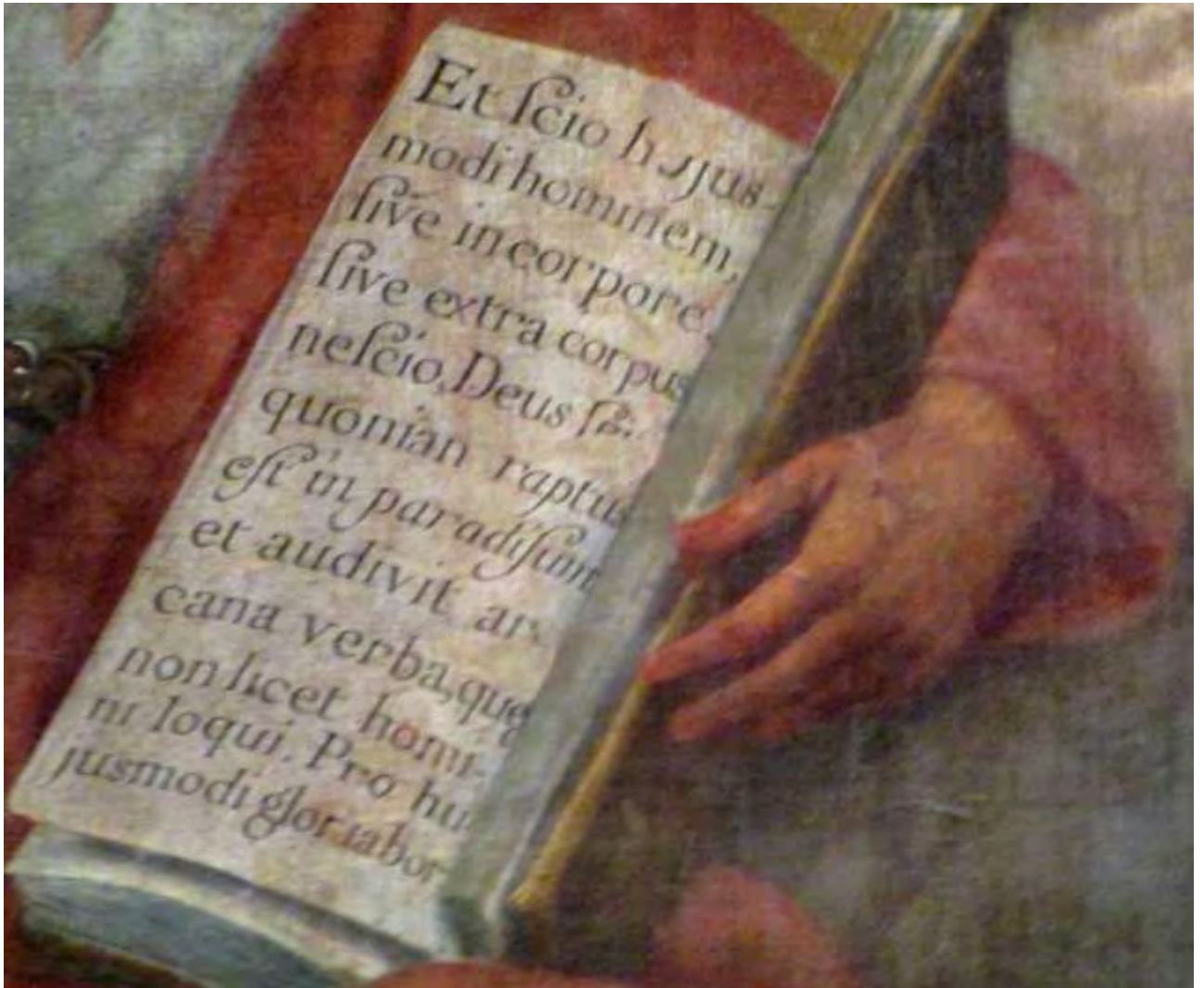
En verdad no existe ningún documento preciso acerca de su martirio, que los *Hechos de los Apóstoles* no mencionan. Es posible que fuera ejecutado hacia 64, perdido entre la multitud de víctimas de Nerón.<sup>200</sup>

La figura de San Pablo tuvo una destacada importancia dentro de la Real y Pontificia Universidad de México, pues la institución educativa se fundó el 24 de enero de 1553, precisamente en una fecha que coincidía con la conversión del santo.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 6-22.

<sup>201</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 47.



**6. LIBRO DE SAN PABLO.**



***SANTOS MARIANOS***

**SAN BERNARDO, 20 DE AGOSTO.**



**7. SAN BERNARDO.**



## DESCRIPCIÓN

Sentado sobre unas algodonadas nubes, con un libro frente a sí, y con una pluma suspendida en lo alto, se encuentra San Bernardo, al lado derecho de Santa Catalina de Alejandría. Su cabeza la tiene girada sobre su hombro izquierdo, para dirigir su mirada hacia San Buenaventura, quien le comunica un mensaje, posiblemente, sobre la pureza de María.

Se trata de un hombre de mediana edad con tonsura y escasa barba y bigote. Esta representado como abad mitrado de la orden del Cister, envuelto en una cogulla blanca, con amplias bocamangas. El traje esta recamado por encaje dorado que decora las orillas.

## COMENTARIO

Monje borgoñon que en el siglo XII reformó la orden de los cistercienses. Su nombre de origen germánico significa “fuerte como un oso”. Nacido en 1090 en Fontaines, Dijon. Fue enviado a Chantillon en el Sena para seguir un curso de estudios en un colegio de sacerdotes seculares. Pocos años después, decidió retirarse a Citeaux y abrazar el instituto cisterciense. Citeaux había sido fundado hacía quince años, y era gobernado en este tiempo por el inglés San Esteban Harding.

Bernardo hizo su profesión en las manos de San Esteban en 1114 y comenzó sus ejercicios monásticos. Hugo, el Conde de Troyes, lo designó como abad de la nueva casa cisterciense en Champagne. Además de esta casa fundó más de 160 conventos durante su vida religiosa. Fue elegido muchas veces obispo de Sangres y Challons, arzobispo de Génova, Millán y Rheims, pero rechazó los ofrecimientos.<sup>202</sup>

Como los grandes abades de Cluny, fue uno de los más firmes apoyados por el papado, a cuyo servicio puso su autoridad que era considerable en todo el mundo cristiano. Hizo campaña con el papa Inocencio II contra el antipapa Anacleto. En 1146 predicó la segunda cruzada sobre la acrópolis de Vézelay. Al año siguiente, en

---

<sup>202</sup> Alban Butler, *op. cit.*, pp. 116-117.

1147, el Papa Eugenio III asistió con él al capítulo general de Claraval. A principios del año 1153 san Bernardo empezó a decaer, y murió el 20 de agosto de este año.

Desde el punto de vista iconográfico, lo que debe recordarse de la acción que se desarrolló, es sobre todo su devoción a la Virgen. San Bernardo fue uno de los más fervientes difusores del culto de María, de quien se llamaba el fiel capellán (*Beatae Mariae Capellanes*) o el caballero sirviente. En su tratado *De Laudibus Virginia* celebra con efusión su maternidad virginal (*Gandia matris habens cum virginitatis honore*) aunque sin aceptar la doctrina de la Inmaculada Concepción. Fue por su iniciativa que los cistercienses pusieron todas sus iglesias bajo la advocación de María.

En su sermón acerca de la Natividad de María, declaró que la Virgen es el acueducto por el que descienden hasta nosotros todas las aguas del cielo. La recomienda a los fieles como la mediadora más misericordiosa y la más poderosa. “Si la majestad divina os espanta, recurrid a María. El Hijo concederá a su Madre y el Padre concederá su hijo. Ella es la Escala de los pecadores.”<sup>203</sup>

Durante toda la Edad Media, el nombre de San Bernardo permaneció indisolublemente unido al culto de la Virgen. Es por él que en la Divina Comedia (Paradiso, 31), Dante se hace introducir ante el trono de la Reina del Cielo. Se dice, que por el fervor religioso que sentía San Bernardo por la Virgen, María no se limitó a aparecérselo, como a los otros santos, sino que habría humedecido sus labios con algunas gotas de la leche que alimentará al Niño Jesús.

La escena habría ocurrido en la Iglesia de Sanit Vorles en Chatillon sur Seine, donde San Bernardo oraba ante una estatua de la Virgen. En el momento en que pronunciaba las palabras *Mostra te esse mortem*, la estatua se animó y María, apretándose un pecho, hizo saltar algunas gotas de leche sobre los labios de su adorador que estaban resacos a fuerza de haber cantado sus alabanzas. Según la

---

<sup>203</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, traducción de Daniel Alcoba, 2a. ed., t. 2\ vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 213-214.

tradicción refiere, “Bernardo habría recibido leche no sólo encima de la boca sino sobre los ojos y la túnica, que se volvió blanca”.<sup>204</sup>

En general, San Bernardo fue un ferviente creyente de la maternidad virginal de María. Fue un gran defensor entre los católicos, por sus bondades para el perdón de los pecados, es por ello que Francisco Vallejo lo colocó como los personajes más cercanos a María.

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 215.

**SAN BUENAVENTURA, 15 DE JULIO.**



**8. SAN BUENAVENTURA.**

## **DESCRIPCIÓN**

San Buenaventura está ubicado en el registro superior derecho del mural. Se encuentra sentado a la derecha de San Bernardo. Fue personificado como un joven imberbe, tonsurado, acompañado de un semblante cándido, que refleja la caracterización ideal del personaje. El santo parece escuchar con atención, el diálogo establecido con su locutor. En su nuca fue colocada una aureola dorada de forma radial que destaca su santidad.

A título de monje franciscano y de cardenal, lleva dos vestiduras superpuestas. Un hábito color azul ceñido a la cintura por el cíngulo de su orden; símbolo de castidad. Y encima, la dalmática roja magna de los cardenales.

En alusión a su mote de doctor mariano, sostiene con su mano izquierda un libro abierto sobre el pecho. Su mano derecha sujeta una pluma, para escribir, tentativamente, sus reflexiones en torno al tema de la Inmaculada.

## **COMENTARIO**

Se trata del mayor teólogo y el “segundo fundador” de la orden franciscana. El santo fue motejado como el Doctor Seráfico. Nació en Toscana, cerca de Viterbo, en 1221. Fue bautizado con el nombre de Juan. Su nombre apelativo hace referencia a un episodio de su infancia; atacado de una grave enfermedad, su madre hizo un voto a San Francisco de Asís, por cuya intercesión, según unos, o por el santo de Asís personalmente, según otros, se salvó de la muerte cierta.

Inclinado su espíritu hacia San Francisco y lleno de admiración por la vida simple del santo y de sus discípulos, se decidió entrar en la orden de los frailes menores, en 1230. Luego viajó a París, donde se convirtió en alumno de Alejandro de Halés. En 1247 Juan de Parma le facultó para enseñar en París, y desde entonces Buenaventura, en calidad de bachiller bíblico, explicó con éxito el libro de sentencias de Pedro Lombardo y las santas escrituras. Por la enseñanza y predicación fue considerado por sus contemporáneos como el mejor predicador de su tiempo. En 1253 recibió el doctorado de teología en la Sorbona.

En 1252 se había iniciado un movimiento de los profesores seculares dirigido contra los profesores de las Ordenes Mendicantes movimiento cuyo principal representante fue Guillermo de Saint Amour, quién atacó violentamente a las nuevas ordenes con un panfleto titulado *De periculis novissimorum temporum*. Este movimiento tenía por objeto excluir a las órdenes de la enseñanza, lo cual motivó la intervención doctrinal de San Buenaventura con sus *Cuestiones disputatae de perfectione* evangélica, y la de Santo Tomás de Aquino, con quien le unía una buena amistad.

En París escribe la leyenda de San Francisco de Asís; en 1260 redacta, en el Capítulo de Carbona, las nuevas constituciones franciscanas. En 1263 asiste en Roma, a la traslación del cuerpo de San Antonio de Pádua; luego preside en Pisa, el capítulo general de la Orden, en el cual se trató de la división de las provincias de las rúbricas del breviario y se aprobó la leyenda de San Francisco.

Gregorio X, le nombra cardenal y obispo de Albano, imponiéndole que aceptase este nombramiento y se presentará inmediatamente a la Curia; así Buenaventura recibió las insignias en el Castillo de Santa Cruz de Fagne el día 16 de julio, por hallarse a la sazón allí el Papa.

En septiembre, Gregorio X parte para Lyon y San Buenaventura formó parte de su séquito; una vez en Lyon, recibe del mismo Pontífice la consagración episcopal y es designado vicario del Papa. De noviembre de 1273 a mayo de 1274, Buenaventura juntó con el Papa prepara la defensa para amparar las nuevas órdenes mendicantes. San Buenaventura falleció súbitamente en Lyon el 15 de julio de 1274.

Desde el punto de vista literario, la obra de San Buenaventura tiene una gran importancia, tanto doctrinal como histórica. Las grandes síntesis del pensamiento cristiano se hallan en las obras como San Anselmo, Ricardo de Saint-Víctor y Alejandro de Hales. En la confluencia de estas corrientes de ideas, y conocedor del pensamiento de Aristóteles y de los filósofos, San Buenaventura elabora la síntesis definitiva del agustinianismo medieval, bajo el signo de Asís.

Para San Buenaventura, el mundo aparece, como un sistema de símbolos transparentes, que insinúa al alma piadosa el pensamiento del Creador. Como su maestro San Francisco, miraba los seres y las cosas con los ojos transformados por la plegaria e iluminados por un rayo venido de lo alto.

Es el continuador de la tradición, pues sigue fielmente a San Agustín, cuya actitud adopta en la búsqueda de lo verdadero, uniendo la intuición a la especulación. Con Santo Tomás de Aquino y Duns Escoto, San Buenaventura admite la distinción formal entre la metafísica y la teología, no confundiendo los dos métodos el de la razón y el de la fe y del *intellectus fidelis*.<sup>205</sup>

En síntesis, San Buenaventura participó activamente en la defensa de la actividad docente de las órdenes mendicantes. A su vez, fue profesor en la rama de teología, dos razones importantes que, probablemente, dieron motivo a Francisco Antonio Vallejo para retratar a San Buenaventura en su lienzo con temática universitaria.

---

<sup>205</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, t. II, Barcelona, Dalmau y Jover, 1951, pp. 210-214.

**SAN ANSELMO, 21 DE ABRIL.**



**9. SAN ANSELMO.**



## DESCRIPCIÓN

El Doctor de la Iglesia, San Anselmo, se encuentra en el registro superior central de la obra. Está reposado en un conjunto de nubes azuladas, al lado derecho de San Pedro Canisio. Su cabeza gira hacia el lugar de su homólogo, con quien sostiene un coloquio. Tiene tonsura, y presenta una escasa barba en su rostro. Sostiene con su mano derecha una pluma, y con la otra, un largo pergamino donde el santo escribe glosas. Viste hábito negro cubierto con un palio sobre el cuello, que fue decorado con una franja blanca de cruces potenziadas.

Un angelito de paño rosa carga un báculo pastoral, con el cual, señala al santo.

## COMENTARIO

Doctor de la Iglesia, San Anselmo es uno de los grandes teólogos medievales. Debe su celebridad sobre todo a sus numerosas obras de teología donde formula la *prueba ontológica* de la existencia de Dios y defiende la Inmaculada Concepción de la Virgen, por lo que es uno de los “capellanes de Nuestra Señora”.<sup>206</sup>

San Anselmo es de origen lombardo, nació en Aosta en 1034, en el seno de una familia inglesa. La reputación de su compatriota Lanfranco lo trajo a la abadía de Bec, en Normandía, donde se ordenó en 1060. Anselmo fue también abad de Bec en 1078, y después arzobispo de Canterbury en 1093. Estuvo constantemente en lucha con los reyes de Inglaterra, defendiendo los derechos de la Santa Sede. Exiliado en 1097, regresó a Inglaterra en 1100, después de la muerte de Guillermo II, el Rojo, y falleció en 1109. Sus reliquias quedaron repartidas entre Le Bec Hellouin Canterbury, Amberes, Colonia y Praga.<sup>207</sup>

En general, el pensamiento religioso de San Anselmo, según su biógrafo Grabmann, se situaba en el terreno de las enseñanzas de la Iglesia y doctrinas de los Santos Padres, y desde esta posición aspiraba a alcanzar su conocimiento

---

<sup>206</sup> Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., t. 2 \ vol. 3, p. 104.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

racional de las enseñanzas de la fe y de la conexión, que entre sí guardaban. Estuvo Influido por las doctrinas filosóficas de San Agustín, para quien demuestra tener gran predilección.

San Anselmo ensayó una primera sistematización de la filosofía escolástica y contribuyó en gran parte a elaborarla por encima de las discusiones de la lógica formal. Su psicología, aunque incompleta, enuncia las doctrinas fundamentales de la escolástica, tales como la distinción de naturaleza de la sensación y del pensamiento.

Su argumento a favor de la existencia de Dios es célebre:

Concebimos a Dios en general, dice, como un Ser por encima del cual no puede pensarse nada mayor; por lo tanto, no puede estar en nuestro pensamiento; si fuere así, podría entonces, pensarse otro Ser mayor que él, además de estar en nuestro pensamiento estuviera en la realidad. De ahí deduce que, siendo Dios un ser respecto del cual no puede concebirse nada mayor que él, debe pues existir en la realidad, luego Dios existe.<sup>208</sup>

Una tradición antigua atribuye a San Anselmo el establecimiento de la fiesta de la Inmaculada en Inglaterra; se tienen noticias de que en el siglo XV esta creencia estaba generalmente admitida por los ingleses.

De *divinitatis essentia Monologium* parece ser la primera obra publicada por San Anselmo. Posteriormente escribió *Prologion Seu Alloquium de Dei existentia*. Dicha obra expresa el argumento de la existencia de Dios, que se ha hecho celebre. Por su parte, la obra *Libert de conceptu virginali et originali peccato* trata de la concepción virginal del Señor. Señala, en primer término, la naturaleza del pecado original y la manera de ser transmitido. El señor no habría, pues escapado al pecado original; así pues, por razón natural, naciendo de una virgen escapaba a la ley del pecado original.<sup>209</sup>

Como compendio se puede señalar que, San Anselmo fue un vehemente defensor de la Inmaculada Concepción de María. En Inglaterra logro el establecimiento de su festividad. En sus ensayos y cátedras ensalzaba la existencia de Dios, y los triunfos de la fe católica ante los herejes.

---

<sup>208</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, t. I., Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, p. 707.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 703-710.

**SAN PEDRO CANISIO, 21 DE DICIEMBRE.**



**10. SAN PEDRO CANISIO.**

## DESCRIPCIÓN

El doctor mariano San Pedro Canisio, esta ubicado en el registro superior izquierdo de la pintura, de lado derecho de San Pablo, junto a San Anselmo. Fue representado como un hombre de mediana edad. El santo luce una amplia tonsura, bigote y barba que crece poco bajo el mentón. Su cabeza la gira sobre su hombro derecho actitud de emprender un diálogo con el doctor San Anselmo. Con su mano derecha sujeta una pluma, que utiliza para escribir en las páginas de un libro, posiblemente, las conclusiones de la discusión creada sobre la vida de la Inmaculada o su célebre *Catecismo*. Se le representó, vestido con la túnica de los jesuitas, cubierto con muceta roja, de la que se asoma el cuello negro.

Entre las nubes, un angelito lo acompaña para cargar el birrete de Doctor de la iglesia, que le corresponde al santo como atributos.

## COMENTARIO

Jesuita holandés nacido en 1524 en Nimega y muerto en Friburgo, suiza, en 1597. Según la costumbre de los humanistas del Renacimiento, latinizó su apellido de Hondt (El Perro), como *canisius*.

En Colonia, ingresó a la Compañía de Jesús a la edad de veintidós años. Se ordenó sacerdote poco tiempo después. Su primera misión fue asistir al concilio de Trento como teólogo, destacando por su brillantez y claridad. Vivió en Roma algún tiempo en compañía de San Ignacio de Loyola, hasta que éste lo envió a la Universidad de Messia para ser profesor.

Fue profesor y predicador en Ingolstadt, Baviera y en Viena, donde se fundó el Colegio de los Jesuitas, y en Friburgo, Suiza. En 1554 redactó la *Summa doctrinae christianae*, conocida por el nombre de Gran Catecismo.

Campeón de la contrarreforma en los países germánicos, se le ha adjudicado el título de “segundo apóstol de Alemania”. Fue beatificado en 1693 y canonizado en 1925.<sup>210</sup>

En términos generales, San Pedro Canisio, por su desempeño universitario como docente a nivel mundial y por ser un destacado doctor en teología, fue seleccionado por el pintor Vallejo para figurar en la obra pictórica de la *Glorificación de la Inmaculada*, que conformaría el acervo cultural de la Real y Pontificia Universidad de México.

---

<sup>210</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, *op. cit.*, t. 2\ vol. 5, p. 72.

***SANTOS PATRONOS RELACIONADOS CON LOS ESTUDIOS***

**SAN LUIS GONZAGA, 21 DE JUNIO.**



**11. SAN LUIS GONZAGA.**

## **DESCRIPCIÓN**

En el extremo derecho del óleo, arrodillado sobre las nubes, podemos apreciar a San Luis Gonzaga, de perfil. Su rostro muestra su temprana edad, debido a que murió joven, y porque, cuando fue canonizado se le identificó, como el patrón de la juventud y de los estudiantes para la Universidad. Con un gesto anhelante fija su mirada en la imagen de María.

La indumentaria que utiliza el santo, en este cuadro, corresponde a un novicio de la Compañía de Jesús, orden a la que perteneció. Viste una sotana negra con alzacuello, cubierta por una sobrepelliz blanco. El santo aparece en compañía de dos ángeles que sostienen con sus manos sus atributos. El angelito de paños azules, que cubre su desnudo cuerpecito, sujeta un ramo de azucenas, símbolo de la pureza de su vida. El otro querubín de paño rosado, mantiene en lo alto una corona que indica su renuncia al marquesado de Castiglione.

Cabe resaltar que, las manos de San Luis están extendidas hacia abajo, y parecen señalar la cartela que sostienen los estudiantes de la universidad, ubicados cerca, de la pilastra dibujada en el extremo inferior izquierdo de la pintura.

## **COMENTARIO**

Luis Gonzaga era hijo de Fernando Gonzaga, marqués de Castiglione. Su madre fue dama de honor de Isabel, esposa de Felipe II de España. San Luis nació en el castillo de Castiglione en la diócesis de Brescia el 9 de marzo de 1568. Desde pequeño visitó ducados en Florencia para aprender los ejercicios apropiados a su rango. Luis dejó aquella región en 1579 cuando tenía once años. En este año tomó la decisión de entregar su marquesado a su hermano. En 1581 su padre buscó el apoyo de la emperatriz María de Austria en su visita a España para que el santo continuara su educación.

El día de la Asunción, en 1583, oyó una voz como salida de la imagen de la Virgen,<sup>211</sup> que expresaba su parecer para que ingresara a la Compañía de Jesús. Finalmente determinó entrar a la orden. En 1587 hizo sus votos en Roma y poco después recibió las órdenes menores.

Por decisión de sus superiores, fue a Milán y, luego, a Roma para realizar el cuarto curso de teología. En 1691 una enfermedad epidémica barrió grandes multitudes en Roma. Ante este peligro los padres de la Compañía erigieron un nuevo hospital, en el que el general y otros ayudantes sirvieron a los enfermos. Siendo la enfermedad contagiosa, Luis cayó enfermo. Se recobró, pero una fiebre lo redujo a una gran debilidad. Expiró el 21 de junio de 1591.<sup>212</sup>

San Luis Gonzaga fue beatificado en 1605 y sus reliquias fueron trasladadas en 1620 bajo el altar de la capilla puesta bajo su advocación en la iglesia de San Ignacio de Roma. En 1726, fue canonizado por el papa Benedictino XIII. Actualmente, se le considera el patrón de la juventud estudiosa, porque se decidió a temprana edad por la vocación sacerdotal. Benedictino XVIII lo había dado como patrón a los alumnos jesuitas. En 1926, Pío XI lo proclamó “patrón celestial de toda la juventud cristiana”.<sup>213</sup>

En resumen, San Luis Gonzaga, fue un erudito de la Compañía de Jesús. Por su juventud y su instrucción en el estudio teológico y filosófico, fue contemplado como guardián y amparo de los colegiales desde su muerte. En Nueva España su figura fue retratada ampliamente, y Francisco Vallejo lo encumbró en su lienzo, como un icono de la instrucción universitaria.

---

<sup>211</sup> Razón, por la que, San Luis Gonzaga fue identificado, como el “santo del buen consejo”.

<sup>212</sup> Alban Butler, *op. cit.*, p. 88.

<sup>213</sup> Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos. De la G a la O*, traducción de Daniel Alcoba, 2a. ed., t. 2\ vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, p. 283.



**SAN JUAN NEPOMUCENO, 16 DE MAYO.**



**12. SAN JUAN NEPOMUCENO.**

## DESCRIPCIÓN

San Juan Nepomuceno fue ubicado, en el registro superior izquierdo del lienzo. Se encuentra incorporado con Santo Tomás de Aquino, en el grupo de santos patronos de los estudiantes.

Esta representado en hinojos sobre un conjunto de nubes. Su rostro expresa arrobo al mirar a la reina del cielo desde el ángulo determinado por el pintor. La posición de su cuerpo hace réplica a la de San Luis Gonzaga. Sus manos revelan un acto de recogimiento y humildad, al deslizar su mano derecha al pecho y la otra extendiéndola para confirmar la devoción. En esta obra el santo viste, según la tradición iconográfica, una túnica negra cubierta con amplio sobrepelliz orlado con encaje plateado. Una esclavina, del mismo matiz del hábito, ornamenta la prenda anterior, lo que le da rango de canónigo.

El santo es acompañado, desde las alturas, por dos angelillos rubios que vuelan entre los celajes. El ángel de paño rosado, se sitúa a la altura de la cabeza del santo, carga el nimbo de cinco estrellas, que recuerda el misterioso fulgor que brillaba sobre su cadáver, cuando flotaba sobre el río Moldavia, que permitió que se encontraran sus restos lanzados por órdenes del rey Weceslao. El angelito de tela azulada, se encuentra dando la espalda al espectador, en escorzo, y sostiene la palma recordando su martirio.<sup>214</sup>

## COMENTARIO

Nació en Nepomuc, una pequeña ciudad de Bohemia a algunas leguas de Praga, alrededor del año 1330. San Juan fue enviado a la Universidad de Praga fundada por el emperador Carlos IV. Se distinguió en filosofía, teología y ley canónica, y se doctoró en las dos últimas facultades. Después de ordenarse como sacerdote, su obispo le ordenó que utilizara sus dotes para la predicación, y al hacer caso a su sugerencia, se dice que toda la ciudad se congregaba para escucharlo, especialmente los estudiantes del lugar.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, *op. cit.*, t. 2\ vol. 4, p. 202.

<sup>215</sup> Alban Buttler, *op. cit.*, p. 73.

Fue canónigo regular de San Agustín en la Catedral de San Guido, Praga, luego vicario general del arzobispo.

El emperador Carlos murió en 1378 y su hijo Wenceslao lo sucedió, teniendo sólo 17 años. Residía en Praga, y al oír grandes alabanzas de Juan Nepomuceno, lo designó para que predicara la Cuaresma en su corte. La emperatriz Juana lo eligió como su director espiritual. También se hizo cargo de la dirección del convento de monjas del Castillo de Praga.

La emperatriz mostró gran devoción cristiana, pero el emperador Wenceslao mal interpretó esta fe, y su conducta se convirtió en objeto de su sospecha. Entonces el emperador exhortó al santo a declarar lo que le había develado ella en confesión. El santo le expresó lo sacrílego de tal acción y Wenceslao lo mando encarcelar y torturar. Finalmente, el 16 de mayo de 1383 lo hizo arrojar desde lo alto de un puente de Praga al río Moldavia, atado de pies y manos.

Juan Nepomuceno fue beatificado en 1721 a título de mártir de la confesión.<sup>216</sup> La canonización fue pronunciada por el papa Benedictino XII en 1729. Fue enterrado en la catedral de Praga, lugar que se convirtió en lugar de peregrinación.

El área de su culto se extendió a Nueva España en el siglo XVIII por la influencia de la orden jesuítica que lo glorificó como protomártir del sacramento de la confesión y que en 1732 lo adoptó como patrón secundario. De hecho llegó a ser el santo más popular en todo el virreinato novohispano, que mucho tuvo que ver en ello, la presencia de los misioneros checos avecindados aquí. Además de los colegios de la Compañía, fue patrono de los colegios catedralicios, de la Colegiata de Guadalupe, de la Universidad y de la Audiencia.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Por eso fue llamado “Protomártir del Sacramental *Sigilo*”.

<sup>217</sup> Elisa Vargaslugo. *et al.*, *México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España*, vol. 1, *op. cit.*, p. 299.

**SANTO TOMÁS DE AQUINO, 28 DE ENERO.**



**13. SANTO TOMÁS DE AQUINO.**

## DESCRIPCIÓN

Santo Tomás de Aquino está representado en el registro superior izquierdo del lienzo, a la izquierda de San Juan Nepomuceno. Su retrato corresponde al de un hombre muy corpulento y hasta obeso, como lo aconsejan los testimonios de sus contemporáneos.<sup>218</sup>

El Santo aparece arrodillado y junta las manos en actitud de oración. Su vista está dirigida a la figura femenina de María. Santo Tomás viste en esta pintura el hábito escapulario, capuchina blanca y la capa negra característica de la orden de los dominicos. Lleva un rosario al cuello en recuerdo de que recibió el mandato de la Virgen de difundir el rezo del rosario.<sup>219</sup>

Un angelito cubierto con una túnica rosa revolotea cerca del santo, cargando una corona de laurel en alusión de la victoria de la fe ante la herejía. Otro angelito de paño azul carga una maqueta de una Iglesia, lo cual significa que el personaje, se encuentra situado entre los grandes doctores de la Iglesia.

## COMENTARIO

Doctor de la Iglesia latina y monumental filósofo, Santo Tomás de Aquino es uno de los cerebros más lúcidos de la historia. Él tenía el tutelaje sobre los estudios filosóficos, por lo que, a la larga, fue considerado uno de los patrones principales de los estudios. Escribió varios tratados filosóficos, en donde se manifestó entre los principales defensores del dogma mariano.<sup>220</sup>

Nacido cerca de Aquino, en Campania, en 1226. Hijo de los condes de Aquino, aliados de los reyes de Sicilia y Aragón. El conde le condujo a la abadía de Monte Cassino cuando tenía cinco años para ser instruido. Tenía diez cuando el abad dijo a su padre que era hora de enviarlo a la Universidad, y el conde lo mandó a Nápoles. En ese tiempo, Tomás sintió interés en unirse a la congregación de los

---

<sup>218</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, *op. cit.*, t. 2 \vol. 5, p. 282.

<sup>219</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX, vol. 2, op. cit.*, p. 62.

<sup>220</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 47.

dominicos, y en consecuencia recibió los hábitos en 1243. Después de enfrentar la oposición de su madre, al año siguiente tomó sus votos.

Estando por entonces Alberto Magno enseñando en Colonia, el general, Juan de Teutón, llevó al santo consigo de Roma a París y de allí a Colonia. Tomás dedicó todo su tiempo a los estudios. En 1252 fue elegido para enseñar en Colonia. Entonces también empezó a publicar sus primeras obras. Después de cuatro años en Colonia, fue en 1252 a París donde consintió ser admitido como doctor en 1257. En 1259 asistió al Trigésimo Sexto Cabildo General de su orden, que le comisionó para redactar normas para estudios que todavía existen, y en 1261 Urbano IV le llamó a Roma para enseñar.

Su obra capital, la célebre *Summa Theologica*, la compuso en Bolonia; misma que le valió el título de *Doctor angelicus, Scholarum princeps, Lumen Ecclesiae*.

El papa Gregorio X había convocado un concilio general en Lyon, invitando a Tomás. Pero cuando estaba en camino a aquella ciudad, se enfermó, y después de un mes de atenciones en la abadía cisterciense en Fossanova murió el 7 de marzo de 1274.<sup>221</sup>

Fue canonizado en 1323 por el papa francés de Aviñón Juan XXIII, se convirtió en motivo de orgullo de la orden de los dominicos, que lo celebraban como el quinto Doctor de la Iglesia latina.

En 1369 su cuerpo fue trasladado a la iglesia de los dominicos de Toulouse, casa matriz de la orden. En 1567 el Papa Pió V decretó que la iglesia a partir de entonces, profesaría a Santo Tomás de Aquino el mismo culto que a los padres de la Iglesia.

Particularmente venerado en Nápoles, era el patrón no sólo de la orden de Santo Domingo, sino de los teólogos en general, de las escuelas y de las Universidades católicas.

---

<sup>221</sup> Alban Butler, *op. cit.*, pp. 25-28.

En síntesis, Santo Tomás de Aquino fue uno de los más importantes defensores del culto a la inmaculada. Fue un erudito en la rama de la filosofía para la orden de los dominicos. Escribió tratados humanistas que lo hicieron merecer el título de santo patrón de las universidades latinas.



## ***PLANO TERRENAL***

**CARLOS III (1716-1788).**



**14. CARLOS III.**



## DESCRIPCIÓN

El rey Carlos III aparece en el registro inferior central del cuadro, acompañado del Virrey Bucareli. El monarca está arrodillado, mirando al espectador. Ostenta su elegante vestidura de la Real Orden puesta bajo la tutela de la Inmaculada Concepción de María. Trae una capa de terciopelo azul decorada con perlas y el collar de la orden. Una abultada túnica blanca de armiño como símbolo de su pureza moral complementa el atuendo. Unas amplias mangas rojas, con unos discretos holanes blancos adornan los puños de la camisa del jerarca. Lleva una peluca blanca con influencia francesa para exaltar su poder real. Atrás de él se deja ver su trono y sobre una mesa cubierta, dispuesta en el centro, está el cetro y la regia corona española.

La efigie que se reprodujo en la pintura mural de la Inmaculada Concepción, según la mirada de Elisa Vargaslugo, pudo derivarse del retrato oficial que pintó el artista español Mariano Salvador Maella. El parecido lo logró Vallejo observando *de visu* el retrato de Carlos III que llegó a México. El modelo español reproducía el rostro del rey con sublime realismo. Quiso ser fiel a la edad del monarca y a la calidad atezada de una piel siempre expuesta al sol a causa del ejercicio de la caza.

De igual manera, el rostro pintado por Vallejo no fue nada convencional. Carlos III aparece con la piel muy asoleada y con una expresión más en consonancia con la edad que tenía. Elisa Vargaslugo piensa que esta parte del lienzo parece estar retocada, pues el aspecto “rugoso” que presenta la cara del rey produce un contraste muy grande con las buenas pinceladas que matizan el tratamiento de los otros rostros.<sup>222</sup>

Xavier Moysén, por su parte, vislumbra en el retrato los siguientes detalles:

---

<sup>222</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana, op. cit.*, p.154.

El rey porta en la diestra un pergamino en el que se lee la deprecación *Mater Inmaculada Ora pronobis*, misma que sirvió de tema [...] para que se hiciera esta pintura. Para trabajar [...] el retrato de Carlos III se valió de grabados que eran de uso común entre los artistas del reino. Las láminas que se grabaron del conocido retrato que Mengs pintó al monarca, fueron numerosas y gracias a ellas los maestros americanos consiguieron llevarlo a sus lienzos con más o menos fidelidad. La devoción de Carlos III al dogma de la Purísima Concepción, alcanzó con esta enorme tela su máxima manifestación; pero en ella Vallejo nos ha entregado la imagen de un rey casi anciano, decrépito; diríase que al artista le faltó emoción y aún simpatía para pintarlo. Por lo demás, Carlos III aparece ricamente engalanado con el hábito de la orden por él fundada.<sup>223</sup>

A propósito de la Orden instituida por el rey, es importante agregar algunos datos sobre su origen, debido a su relación con la virgen de la Inmaculada.

El 19 de septiembre de 1771 fue constituida la señorial institución que lleva el nombre de su augusto fundador: Real y Distinguida Orden de Carlos III. En la Gaceta de Madrid del 10 de octubre de 1771, se dejó el testimonio del gozo que el feliz nacimiento del infante, Don Carlos Clemente, primogénito de los Príncipes de Austria, había excitado en el ánimo del Rey, y para recordar perpetuamente a la Nación las gracias que toda ella debe al cielo por tal suceso, el soberano instituyó una corporación señorial, denominada “La Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero”.

En las constituciones de la naciente Corporación proclamó Carlos III que, “por la devoción que desde nuestra infancia hemos tenido a María Santísima en su Misterio de la Inmaculada Concepción, y ser particularmente señalada en esta devoción la Nación Española, deseamos poner baxo los divinos auspicios de esta celestial Protectora la expresada nueva Orden, y mandamos que sea reconocida en ella por *Patrona*.”<sup>224</sup>

Este dato es muy interesante porque, se puede entender la importancia que tenía la Inmaculada para la regia autoridad. De hecho, su devoción quedó plasmada en el collar que luce su alteza en el cuello.

---

<sup>223</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>224</sup> *Carlos III y la Ilustración*, t. I, México, Ministerio de Cultura-Comisión Nacional Organizadora del Bicentenario, p. 72.

## COMENTARIO

El Rey nació en Madrid en 20 de enero de 1716, y murió el 14 de diciembre de 1788. Fue hijo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio. Desde pequeño procuró Isabel asegurarle una corona, y en el tratado de La Haya en 1720 los embajadores españoles hicieron reconocer los derechos del infante Carlos al heredar los ducados de Parma, Plasencia y Toscana, a la muerte de su tío Francisco Farnesio y del gran duque Juan Gastón, con la cláusula de que los ducados serían entonces independientes del imperio. El 22 de julio de 1731 se firmó un tratado entre las cortes de España, Austria e Inglaterra, por el que se reconocía a Carlos como soberano de los ducados italianos.

Dividida entonces Europa por la sucesión de la corona de Polonia, Isabel de Farnesio, trató de conquistar para España, Nápoles y Sicilia, pudiendo recabar el auxilio de Francia. Carlos, nombrado generalísimo del ejército español entró en dicho reino. El 25 de mayo de 1734 hubo un combate de importancia en Bitonto entre españoles y austriacos, siendo derrotados estos, con lo que fue completa la sumisión de Nápoles, coronándose Carlos rey de Palermo en julio de 1734, habiendo de renunciar por un convenio a los ducados de Toscana, Plasencia y Parma.

Su reinado en Nápoles duró dieciséis años y terminó su gobierno al ser designado para la corona de España, por muerte de Fernando VI. En 13 de julio de 1760 hizo su solemne entrada en Madrid. Cuatro días después se reunieron las Cortes de castellanos, aragoneses, catalanes y valencianos, a las que concurrieron, procuradores de 36 ciudades y villas. Entre las órdenes que pidió ejecutar el Rey fue el adoptar como patrona de España y las Indias a la Inmaculada Concepción. Durante su mandato, también, le tocó refrendar constantemente su alianza militar con Francia. En 1761, se llevó a cabo la firma del tercer "Pacto de Familia", llamado así porque solo entraron en él los Borbones.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> *Enciclopedia universal ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 1032.

Este convenio se practicó un año después, durante la guerra de Siete Años contra el Reino Unido. En esta contienda España sufrió varios reveses. Sucedió el fracaso de Arana en la invasión de Portugal para obligar al rey José a cerrar sus puertas a los británicos, y la ocupación de Martinica, La Habana y Manila por la armada británica. La paz de París efectuada en 1763, puso fin a esta serie de pérdidas. España recuperó la Habana y Manila, y recibió Lusiana de Francia, pero perdió Martinica, cedió Florida al Reino Unido y tuvo que devolver a Portugal la colonia del Sacramento.

España encontró ocasión de resarcirse de las mencionadas pérdidas al intervenir próximamente en la guerra que el Reino Unido sostuvo con Francia y con sus propias colonias insurrectas de América del Norte, entre los años de 1776 y 1783. Firmada una alianza entre España y Portugal, Carlos III se ofreció como mediador entre Francia y el Reino Unido con la esperanza de recuperar la plaza de Gibraltar. Tras fracasar en sus propósitos, declaró la guerra al Reino Unido en 1779. Las tropas españolas sitiaron estrechamente el Peñón, sin lograr tomarlo; en cambio, una flota hispano francesa consiguió recuperar la isla de Menorca. La guerra fue militarmente un éxito para las monarquías borbónicas; por la paz de Versalles realizada en 1783. España obtuvo la Florida y Menorca.<sup>226</sup>

En cuanto a la actividad del gobierno se refiere, Carlos III hizo importantes reformas basadas en el pensamiento del despotismo ilustrado. En general se buscaba quebrantar la estructura corporativa de la sociedad española y el de sus reinos, se buscó recuperar el Estado con instrumentos de control social, se impuso un nuevo concepto cívico entre los habitantes, es decir, fomentar la prosperidad nacional mediante el adelanto de sus industrias y puestas al día de las artes y los oficios a fin de poder competir con el resto de los imperios europeos.

Para alcanzar este objetivo, ejecutó varios actos reformadores: la reorganización y táctica de los cuerpos armados; fomentó la marina de guerra; administró exitosamente el tesoro público; perdonó a las veintiuna provincias de Castilla, Valencia y Mallorca lo que adeudaban por atrasos de alcabalas. Concedió

---

<sup>226</sup> *Gran enciclopedia hispánica*, t. 4, España, Bansa Planeta, 2006, p. 1164.

indulto general a todos los desertores de las tropas de mar y tierra, se adoptaron medidas para el saneamiento de Madrid, se fijaron las condiciones para la extracción y la importación de granos. Creó una Contaduría general de propios y arbitrios y a los recaudadores de arbitrios que se imponían sobre los abastos. Dio bandos acerca de los teatros y de los paseos. También se manifestó por sus ideas favorables a la libertad de pensamiento y a los derechos del poder civil.<sup>227</sup>

Por otro lado, la estabilidad interna de los reinos se vio alterada por dos hechos ligados entre sí: el motín de Esquilache y la expulsión de los jesuitas. Esquilache tenía la cartera de la Guerra además de la de Hacienda. Sin embargo, no era simpático a los madrileños por haber concedido un monopolio para abastecer a Madrid de pan, aceite y otros artículos de consumo, lo que hizo subir el precio de ellos. En respuesta el pueblo se manifestó en su contra. Y lo que en los primeros momentos ese descontento se convirtió en motín. El italiano fue destituido de su cargo finalmente.

Con relación a la búsqueda de las causas que provocaron los disturbios de dicho motín, el conde de Aranda, acusó a los jesuitas, y logró que Carlos III firmase el 27 de febrero del siguiente año 1767 la llamada Real Pragmática Sanción, por la que, sin previ6 aviso, desterraba a todos los jesuitas de los dominios españoles el 20 de abril. La expulsión fue extendida, por acuerdo, en todos los territorios de la Europa cat6lica y Am6rica.<sup>228</sup> En la Nueva Espa6a, la noche del 24 de junio de ese mismo a6o, el virrey de Marqu6s de Croix reuni6 en Palacio Virreinal a las autoridades y dio la orden de expulsión de los jesuitas enviada por el Rey. La orden religiosa sali6 hacia Veracruz el 28 de ese mismo mes y el 25 de octubre abandonaron a la Nueva Espa6a.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> *Diccionario de historia de Espa6a*, t. 1, Madrid, Revista de Occidente, 1952, p. 555.

<sup>228</sup> *Enciclopedia universal ilustrada, op. cit.*, pp. 1033-1034.

<sup>229</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana, op. cit.*, p. 156.

De acuerdo a los datos señalados se puede concluir que Carlos III, fue un personaje clave para el desarrollo de los acontecimientos generales de la historia mundial del siglo XVIII. Se mostró como el arquetipo del absolutismo ilustrado, quien reformó la economía, política europea y americana con base en el despotismo borbónico. Impulsor de las artes y las ciencias para el desarrollo de la modernidad hispana. Su reinado significó el poder centralizado para limitar el poder de la iglesia. Su intenso fervor religioso unificó el pensamiento religioso español bajo el patrocinio de la Virgen de la Inmaculada, al declararla Patrona de España, de sus reinos y señoríos, el 17 de julio de 1767. En general, hombre ilustre promotor del espíritu de renovación que diera fama al siglo de las luces.

**CLEMENTE XIV, (1705-1774).**



**15. CLEMENTE XIV.**

## DESCRIPCIÓN

El Papa Clemente XIV se encuentra en el registro inferior central, de hinojos, adelante de su trono. El rostro está casi de frente, con la mirada dirigida al espectador. Las manos las tiene unidas en actitud de oración y reverencia. Está vestido como cardenal, aunque su jerarquía queda patentizada a través de la estola y gorro. El Papa ostenta una sotana blanca cubierta con un roquete albo, orlado de encaje de hilos dorados. Encima la cubre una muceta con alzacuello blanco. La estola que cuelga de la nuca, es color rojo, posiblemente confeccionada con paño de seda. Su cabeza es tocada por un solideo colorado.

Cerca de él se encuentra una mesa cubierta con un elegante mantel; dispuesta en el centro donde se localiza la tiara regia papal. Huelga decir que, según la afirmación que hace Xavier Moyssén sobre las fuentes pictóricas que empleo Vallejo para trabajar el retrato de Clemente XIV, se valió de grabados que eran de uso común entre los artistas. “La copia de una lámina del grabador Francisco Vaden, le permitió pintar el retrato del pontífice, retrato que es de una calidad que no se encuentra en el rey, tiene una vida y hondura de carácter, hábilmente conseguidas”.<sup>230</sup>

## COMENTARIO

Juan Vicente Antonio Lorenzo Ganganelli, nació en 1705 en San Arcángel Remini. Fue elegido Papa el 9 de mayo de 1769 y reinó hasta su muerte, que sucedió el 22 de septiembre de 1774.

Según Leopold Von Ranke, el Papa fue un hombre inteligente, moderado y suave de carácter. En el pasado, se dedicó al estudio de la teología. Pasó de Aristóteles a Platón, también de los escolásticos a los Padres de la Iglesia y de éstos a la Sagrada Escritura. Con esta inspiración, añade Ranke:

---

<sup>230</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 48.



Impregnado de aquella callada y pura mística que ve a Dios en todas las cosas y se entrega al servicio del prójimo, su religión no era celo fanático, persecución, afán de dominio, polémica sino paz, humildad e íntima comprensión. Odiaba cordialmente la disputa incesante de la Sede con los estados católicos que encizaba a la Iglesia. Su moderación no era equivalente a debilidad o a necesidad impuesta, sino voluntad libre y genio interior.<sup>231</sup>

Esta actitud moderada que había aprendido, en antaño, le permitió desde el mismo día de su elevación trasladarse al solio Pontificio, donde trataría diferentes problemas que habían quedado pendientes por la muerte de su antecesor. Los diferentes Estados católicos reclamaron concesiones que les fue otorgando con algunas modificaciones. Pero el asunto más importante a decidir era el de los jesuitas.

A los jesuitas se les adjudicaban en este periodo papal, los cargos de intervenir en negocios seculares; fomentar la escisión y disputa tanto con el clero regular como con el secular; tolerancia de las costumbres paganas en las misiones; máximas escandalosas; adquisición de riquezas considerables por medio del comercio.

Ganganelli, en respuesta a las exigencias de la corte española, principalmente; y al de los estados católicos suprimió en definitiva la orden religiosa.

El 21 de julio de 1773 recayó la sentencia papal: "Inspirados por el Espíritu Santo, según confiamos, movidos por el deber de restablecer la concordia de la Iglesia, convencidos de que la Compañía de Jesús no puede ya prestar los servicios para los que fué fundada, y movidos también por otras razones de prudencia y de gobierno que guardamos en el interior de nuestro ánimo, suprimimos y extirpamos la Compañía de Jesús, sus cargos, casas e institutos."<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Leopold Von Ranke, *Historia de los Papas*, México, FCE, 1988, p. 571.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 572.

No cabe duda, que ésta fue la decisión más importante que ejecutó Clemente XIV durante su gobierno y que tuvo repercusiones a nivel mundial. Principalmente, porque la Compañía de Jesús se había dedicado especialmente a la instrucción de la juventud y la estaba llevando en grandes proporciones. El hecho de que fuera destruida sin preparación y con un solo golpe provocó una conmoción en el mundo católico. Sin embargo, la conclusión de este problema, ya no le tocó enfrentarla al Papa Clemente XIV, sino a su sucesor, Pío VI.<sup>233</sup>

En síntesis, Clemente XIV, fue fiel a la autoridad de la Santa Sede y a Carlos III. Su voto de obediencia a la curia romana, que lo depuso como Papa, lo obligó a acatar sus órdenes, como la expulsión de los jesuitas, que tanto afectó a la comunidad católica mundial.

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 571-573.

**ANTONIO MARÍA DE BUCARELI Y URSUA, (1717-1779).**



**16. ANTONIO MARÍA DE BUCARELI Y URSUA.**

## DESCRIPCIÓN

El virrey Bucareli fue pintado en el registro inferior central, detrás del rey Carlos III. Se encuentra de tres cuartos y perfil izquierdo, al observador, arrodillado, en posición contemplativa. Su rostro es de pálida textura, resaltada por la aplicación de polvos blancos, de maquillaje tipo francés. Merced a su posición, resaltan su nariz aguileña y una simulada sonrisa que endulza las facciones severas del mandatario. Su peluca empolvada está peinada según la moda europea, cuyas puntas rematan en unos enrollados caireles, sujetos atrás con un listón negro.

El personaje está ataviado con una lujosa indumentaria. Está vestido con una casaca abierta de terciopelo azul. Tiene la bolsa y los puños volteados, muy anchos, adornados con una cenefa en rojo ricamente bordada. De los puños, se asoman unos holanes blancos que hacen combinación con el guante que sujetan con delicadeza los afilados dedos de la mano izquierda del virrey.

Debajo de esta prenda se asoma la chupa, especie de chaleco de color rojo, que es decorada al centro por la cruz de Malta, que era el emblema de la orden de Santiago. Este mismo símbolo fue colocado como prendedor, en el borde superior derecho de la casaca del virrey. El traje es complementado por el pantalón negro, que apenas se deja ver, por el efecto de la amplitud y rigidez de la casaca. Junto a él, pero sobre el suelo, se encuentra su espada y su gorro tricornio, símbolos jerárquicos que recalcan el poder militar que poseía esta autoridad. Es muy posible que para retratarlo se haya prestado a posar directamente, según afirma Xavier Moyssén, “hay una gran naturalidad [...] Bucareli está retratado con sobriedad de carácter y de presencia que había en él, según las noticias existentes.”<sup>234</sup>

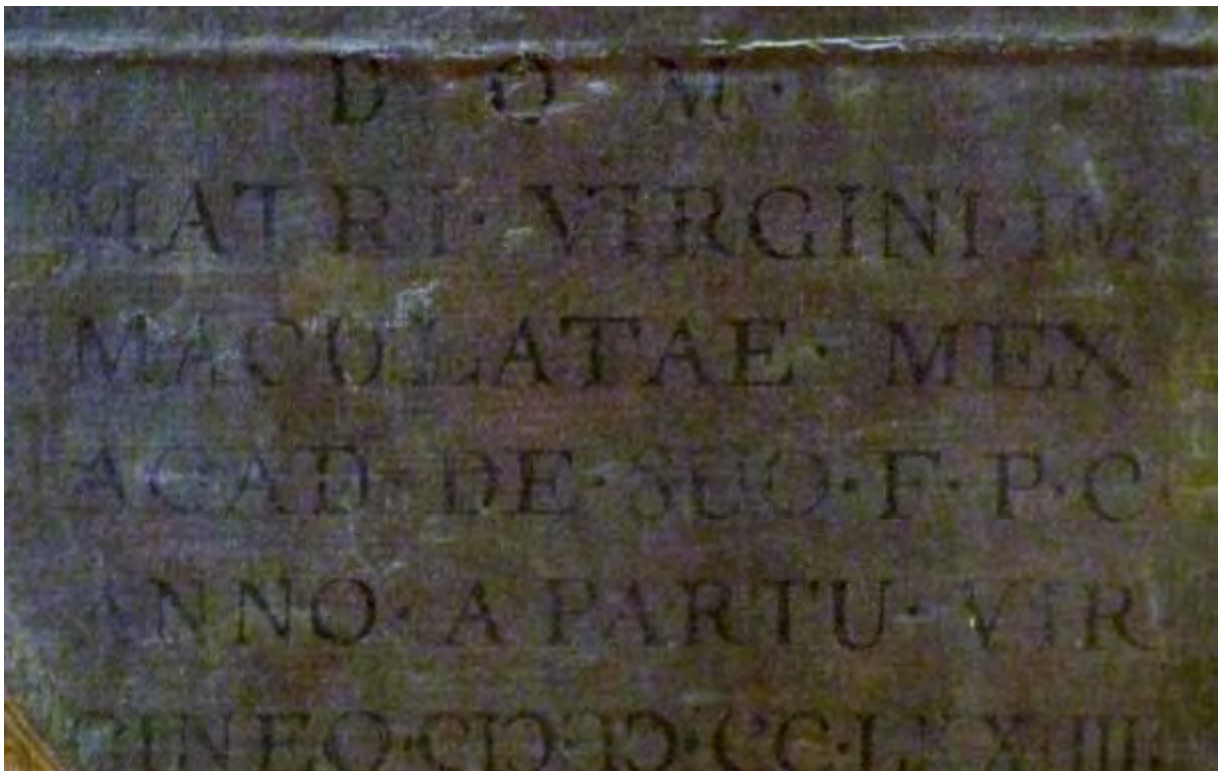
Cabe apuntar que, a espaldas del virrey Bucareli, en el pedestal de una pilastra, se escribió una leyenda que dice:

---

<sup>234</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, pp. 48-49.

D.O.M.  
MATRI VIRGINI IM  
MACULATAE. MEX.  
ACAD. DE. SUO. F. P. C.  
ANNO. A. PARTU. VIR-  
GINEO. CI. 7. CC. LXXIII.<sup>235</sup>

La traducción al español, de esta escritura en latín, según apunta Xavier Moysén, es la siguiente: “Dios Óptimo Máximo. A la Madre Virgen Inmaculada. Mexicana Academia. Desde el parto virgíneo, año 1774”.<sup>236</sup> Por supuesto, la leyenda de la cartela está directamente relacionada con la madre celestial, tema principal del cuadro.



### 17. INSCRIPCIÓN EN LATÍN DEL PILAR.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 43. La traducción de la leyenda inscrita en latín dice: *Dios Óptimo Máximo. A la Madre Virgen Inmaculada. Mexicana Academia. Desde el parto virgíneo, año 1774.*

<sup>236</sup> *Idem.*

## COMENTARIO

El cuadragésimo sexto virrey de la Nueva España, caballero de la orden de Santiago, nació en Sevilla, España. Durante el reinado de Carlos III, arribó a tierras americanas, para trabajar seis años en Cuba con los cargos de capitán general y gobernador, hasta el 14 de agosto de 1771, en que fue relevado del mando por el mariscal de campo D. Pascual de Cisneros.<sup>237</sup> En la Nueva España sus funciones como virrey las desempeñó durante ocho años, desde el 23 de septiembre del mismo año.

Durante su administración, le tocó enfrentar algunos problemas, siendo el primero de ellos una terrible plaga de langosta que asoló la región de Veracruz y Córdoba. Para dar solución al asunto el virrey hizo establecer cuadrillas en el que ganaba cada individuo seis reales diarios, matando en menos de veinte días cerca de seis mil arrobas.<sup>238</sup> Gracias a sus esfuerzos se logró exterminar la plaga.

Bucareli también, impulsó las expediciones científicas, tanto por el rumbo de California como por la costa de Sotavento, que contribuyeron a la aportación de importantes descubrimientos geográficos. Junto con ello, protegió el comercio en todos los puertos, atacando de esta manera el contrabando. Bajo su administración se reiniciaron los trabajos de las minas en Pachuca y mineral del monte. Atendió la industria del tabaco, la pólvora, del papel y del pulque, dictando una serie de medidas para propiciar su desarrollo.

La Real Hacienda obtuvo considerables ingresos alcanzando a reunir la suma de un millón doscientos noventa y nueve mil pesos; la cual el virrey invirtió en la realización de obras para beneficio público. Tal es el caso, de la casa de niños expósitos planteada por el arzobispo D. Francisco Antonio de Lorenzana. También, la fundación del Hospital Militar que se estableció en el antiguo colegio de San Andrés, que había sido Casa de Cuna y el nuevo edificio del Hospital de San Hipólito para enfermos mentales, a expensas del Consulado de la Nueva España.

---

<sup>237</sup> Manuel Rivera Cambas, *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los virreyes y emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México*, t. I, México, Transcontinental de Ediciones Mexicana, 1988, p. 478.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 481.

Durante la administración de Bucareli se realizaron otras obras considerables como la inauguración el 25 de febrero de 1775, del Monte de Piedad, en la casa de San Pedro y San Pablo, bajo el patrocinio de don Pedro Romero de Terreros, caballero del Orden de Calatrava y Conde de Regla. El conde buscaba con la fundación de esta institución, que los necesitados encontraran ayuda.

También, se siguieron las obras de desagüe de la ciudad con la asignación de la sisa y las pensiones de carnicería para sustentar los costos. A su vez, se invirtió en obra del Castillo de Perote, la remodelación de los edificios de la Casa de Moneda, Aduana y la Acordada. Así mismo, mandó trazar el Paseo de Bucareli para embellecimiento de la ciudad.

Por su enorme interés en los asuntos de la Nueva España, la Real Audiencia lo nombró “Padre del Pueblo”. Este apelativo se debió principalmente, a su enorme interés de proteger a los indios, mestizos y mulatos. Bucareli murió en la capital novohispana el 9 de abril de 1779 a consecuencia de un ataque de pleuresía. Sus funerales se efectuaron en el templo de San Francisco, para posteriormente ser sepultado, en la Colegiata de Guadalupe, según previno en su testamento.<sup>239</sup>

El virrey tomó esta última decisión antes de su muerte porque, fue:

Muy devoto de la Virgen de Guadalupe, la visitaba a diario, y pasaba largo rato orando ante su imagen [...] (De hecho,) el propio Francisco Antonio Vallejo pintó para él en 1777 una copia de la Virgen del Tepeyac, al óleo en cobre, cuadro que sin duda tuvo en su Palacio. En los ángulos, como es tradicional en la iconografía guadalupana, se representan las tres apariciones de la Virgen y el milagro de las rosas. Los ángeles colocados a derecha e izquierda de la imagen central son de bella factura y colorido, con clara influencia de Murillo, que debieron hacer especialmente grata a los ojos del sevillano virrey esta pintura.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 488-494.

<sup>240</sup> José Antonio Calderón Quijano, *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, pp. 655-656. Aclaro que, la cita fue anexada plenamente, porque establece, la relación que existía entre el virrey con el pintor en cuestión, desde el punto de vista temporal y artístico.

En conclusión, el virrey Bucareli fue un digno representante del pensamiento ilustrado que llevó a cabo la modernización de la ciudad de México y puso en práctica muchos de los lineamientos de las reformas borbónicas en toda la Nueva España.



**18. BASTÓN DE MANDO Y TRICORNIO DE BUCARELI.**



**ALONSO NÚÑEZ DE HARO Y PERALTA.**

(1729-1800).



**19. ALONSO NUÑEZ DE HARO Y PERALTA.**

## DESCRIPCIÓN

El arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta está localizado en el registro inferior central. Se encuentra hincado de rodillas, atrás del Papa Clemente XIV, mirando hacia el espectador. Ostenta como indumentaria una ampona sotana blanca, cubierta por un roquete encarrujado rebordeado con hilos dorados. Encima trae puesta una elegante capa con alzacuello blanco y muceta de color rojo. El arzobispo sostiene delicadamente con la mano derecha un birrete de terciopelo negro.

Xavier Moyssén, en su artículo de los Anales, confirma la posibilidad de que el propio religioso, para ser retratado, se prestó para posar. El historiador, en las líneas subsecuentes, hace una crítica favorable sobre la factura del personaje, diciendo:

Vallejo nos ofrece una magnífica imagen de uno de los personajes más inquietos e interesantes de la vida religiosa y cultural de México de mediados del siglo XVIII; talento, bondad y simpatía se encuentra en la amplia frente, en los grandes ojos y en la velada sonrisa del arzobispo. Su retrato, como obra de arte, es superior al del virrey.<sup>241</sup>

## COMENTARIO

El excelentísimo Señor Doctor Don Alonso Núñez de Haro y Peralta nació en Villagarcía de la diócesis de Cuenca, el 31 de octubre de 1729. Sus padres procuraron darle desde el principio una educación conveniente, que mejoró al lado de su tío el Ilmo. Sr. D. Andrés Núñez, canónigo de Toledo, Obispo de Maxúlea y auxiliar del arzobispado. Estudió primero filosofía y teología con los dominicos de San Pedro Mártir y en La Real Universidad, sobresaliendo en aquellas áreas, y también, en las lenguas hebreas, caldea, griega y latina, en la italiana y francesa. Por su consagración al estudio, recibió la borla de doctor a los dieciocho años de edad.

---

<sup>241</sup> Xavier Moyssén, “Una Gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 49.

Enviado después a Italia, terminó su carrera literaria en el colegio Mayor de San Clemente de Bolonia. Fue rector del expresado colegio y catedrático de las Sagradas Escrituras. Benedictino XIV personalmente lo examinó, y lo recomendó con el arzobispo de Toledo, el cardenal Luis de Borbón.

Fernando VI por el renombre de sabio sacerdote, le nombró su Bibliotecario Mayor, cargo que no llegó a desempeñar. En la Península ocupó la canonjía de Segovia y Toledo. Siendo rey Carlos III, le ofreció el nombramiento de arzobispo en la Nueva España para 1771. A México llegó el 12 de septiembre de 1772, y empezó a gobernar la archidiócesis luego de 9 días.

Durante su arzobispado erigió en el edificio del antiguo noviciado de los jesuitas de Tepotzotlán, un colegio seminario de instrucción, retiro voluntario y corrección del clero.

Cuando en 1779 la asoladora epidemia de las viruelas ocasionó en México estragos imponderables, el Sr. Haro de Peralta, utilizó el antiguo Colegio de San Andrés, de los jesuitas, convirtiéndolo en hospital durante el año y cuatro meses que duró la epidemia y lo sostuvo a su costa.

En 1797, la epidemia de las viruelas se repitió en la Nueva España, y el arzobispo, que era en ese tiempo presidente de la Junta Principal de Caridad, consignó catorce mil pesos para socorrer a los enfermos que no podían ir a los hospitales, dando otros doce mil para aumentar las salas del Hospital de San Andrés.

Se debió también a este personaje la fábrica del convento nuevo de las monjas Capuchinas en la villa de Guadalupe, con iglesia, casa para los capellanes, colegio para los niños del coro de la Colegiata y habitación para sus maestros. En poco más de cinco años se terminó esta obra, con la contribución del arzobispo con más de cuarenta y seis mil pesos.

Para 1785, en el país se presentaron fuertes heladas, perjudicando a las localidades de Tierra Caliente y la Huasteca. El arzobispo logró del virrey que se apostara la suma de noventa y seis mil quinientos cincuenta y ocho pesos para resarcir los perjuicios provocados por la eventualidad climática.

Por causa, de la muerte repentina del virrey Conde de Gálvez que había fallecido el 25 de febrero de 1787, fue nombrado Haro y Peralta nuevo virrey. Tomó posesión el día 8 de mayo y dejó el gobierno el 16 de agosto del mismo año. En este periodo llevó adelante el proyecto de establecer un Jardín Botánico.

También, como virrey terminó el negocio del establecimiento de las intendencias para mejorar la condición del indígena. Por la ejecución de importantes acciones, el rey borbón lo condecoró con la Gran Cruz de la Real Orden Española de Carlos III, y se le nombró prelado de la misma orden. Además continuó la protección del Colegio de niñas de San Miguel de Belén, que estuvo a cargo de los arzobispos durante mucho tiempo.

Durante su gobierno, empleó donativos y gruesas sumas para obras de la corona y ayuda de gastos en la guerra contra Francia e Inglaterra, así como para obras de pública utilidad, tales como, la construcción del astillero del río Alvarado, la fundición de la estatua ecuestre de Carlos IV, la capilla del Señor de Santa Teresa, para la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, la reparación del Sagrario Metropolitano que se incendió, vestir a los niños pobres y para ampliar el Palacio Arzobispal, entre otras acciones.

No menor fue su actividad como escritor, por lo que se le consideró como uno de los más ilustres prelados de la Iglesia mexicana. Entre sus obras, compiladas en tres tomos se encuentra: dieciocho *Sermones Morales*, *Sermónes Panegíricos* y trece *Pláticas Espirituales*, una carta episcopal, las *Constituciones* para el Colegio de Tepozotlán y una *Carta Pastoral*.

Finalmente, después de más de un año de enfermedad, murió el arzobispo el 26 de mayo de 1800, a los setenta años de edad.<sup>242</sup>

En general, se puede decir que el Exmo. e Illmo. Sr. D. Alonso Núñez de Haro y Peralta fue uno de los más sabios prelados de la Iglesia mexicana. Tuvo amplio conocimiento de la teología, lenguas y literatura. Fue elogiado por el rey de España como un virtuoso eclesiástico. Durante sus 28 años como arzobispo mostró ser un eminente filántropo y hombre ilustrado al promover la enseñanza de las humanidades y artes. Empleó donativos a la corona y en obras públicas de utilidad. Como Virrey cumplió su corta comisión satisfactoriamente; y fue reconocido como prelado de la Gran Cruz de la Real Orden Española de Carlos III.

---

<sup>242</sup>Francisco Sosa, *El episcopado mexicano. Biografía de los Illmos. Señores Arzobispos de México. Desde la época colonial hasta nuestros días*, México, Editorial Helios, 1939, pp.287-296.

**JUAN DUNS ESCOTO, (1274-1308).**



**20. JUAN DUNS ESCOTO.**

## DESCRIPCIÓN

Juan Duns Escoto está ubicado en el registro inferior izquierdo del lienzo. Se encuentra de pie, en el área terrenal del cuadro. Fue figurado como un joven, tonsurado, de un semblante candoroso, que contempla la presencia de la virgen en el firmamento. El personaje sostiene con su mano izquierda un libro abierto, a la altura de la cintura. En la mano izquierda sostiene una pluma para testificar el milagro de la Glorificación de la Inmaculada Concepción de María. El franciscano viste un hábito de color marrón sujetado por el cíngulo, acompañado de una muceta clara, adornada con capuchón y amplias mangas azules.

## COMENTARIO

Teólogo y filósofo franciscano nació en 1274 en las regiones de North UMBERLAND, en Irlanda, o en la aldea de Duns, en Escocia, de donde toma su nombre.<sup>243</sup> Inició sus estudios en Cambridge y después en Oxford, en la escuela de Bridlington. Trabajó como catedrático en las universidades de Oxford y París, en donde dictaba cátedra en las puertas de San Miguel. Sus biógrafos afirman que la imagen de la Virgen, que se hallaba en el aula donde enseñaba filosofía, inclinó su cabeza para saludar al franciscano mientras rezaba el Ave María antes de iniciar su cátedra. Al final de su vida impartía clases en la Universidad de Colonia, donde murió en el año de 1308. Su obra literaria destacada es: *De anima y Quodlibet*. Su obra más importante fue *Dunsii Scoti Opera Omnia, Collecta, Recognita, Notis. Scoliis et Commentariis Illustrata a Partibus Hiberniis Collegii Romani Sancti Isidori*.<sup>244</sup>

En general, se puede concluir que Duns Escoto fue un personaje relevante por sus méritos docentes y humanistas.

---

<sup>243</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán. Siglo XVII-XX. Segunda Parte, vol.3, op. cit.*, p. 184.

<sup>244</sup> *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. III, Barcelona, Dalmau y Jover, 1952, p. 355.

**LOS ESTUDIANTES Y CATEDRÁTICOS.**



**21. ESTUDIANTES Y CATEDRÁTICOS.  
REGISTRO INFERIOR IZQUIERDO.**



**22. ESTUDIANTES Y CATEDRÁTICOS.  
REGISTRO INFERIOR DERECHO.**





**23. CATEDRÁTICOS Y ESTUDIANTES.**

## DESCRIPCIÓN

En los extremos inferiores derecho e izquierdo, el pintor Francisco Antonio Vallejo incluyó, repartidos en dos grupos varios estudiantes y catedráticos de la Real y Pontificia Universidad de México.

En la parte inferior derecha del cuadro, se representó una primera escena de estudiantes. Los pupilos sujetan una gran lápida que tiene escrita una leyenda que dice:

CARLOS. III.  
QUOD. DIV. DEIGENITRICEM INMACULATAM.  
UBIQ. GENTIUM. PRAEDICARI  
CURARIT. OBTINEUERIT. EFFECERIT.  
REG. MEX. ACAD. L. A.  
P. P. P.



**24. INSCRIPCIÓN EN LATÍN DE CARTELA**

**Y**

**ESTUDIANTES.**

La traducción al español, de la escritura en latín, significa: “A Carlos III. Porque procuró, obtuvo e hizo que la divina Inmaculada engendrador de Dios, fuese predicada por todas las naciones. La Regia Universidad Mexicana.”<sup>245</sup>

Los colegiales que fueron agrupados en esta sección, portan trajes de distinto color dependiendo a la facultad que les correspondía. En el caso, del estudiante que se encuentra a un lado de la cartela, viste una túnica negra de anchas mangas con toga y beca azul, lo que indica que él pertenecía a la asignatura de filosofía.

El joven de lado derecho, que se inclina para señalar las letras del cartel, viste de la misma manera, pero el color del manteo es rojo, lo que advierte que el colegial estudiaba en la carrera de jurisprudencia. En el caso, del escolar que discute con un clérigo de sotana negra; detrás de la pilastra de fuste cuadrado, pertenecía a la asignatura de medicina, ya que su túnica esta cubierta con una toga amarilla.

En el mismo grupo, fue representado un alumno con la indumentaria completa, como lo exigían *las Constituciones de la Antigua Universidad*; escrito que fue estudiado por Julio Jiménez Rueda.<sup>246</sup> El joven fue pintado junto a la base de la pilastra dibujada en el filo del marco derecho del cuadro. Vallejo lo presentó de frente, mirando al espectador, vestido con la toga de filosofía, y tocado con un bonete negro. También, en el grupo de universitarios se intercaló a dos catedráticos usando trajes negros.

Por su parte, en el registro inferior izquierdo del óleo, se encuentra otro numeroso grupo de estudiantes y profesores, detrás de la figura de Juan Duns Escoto. De manera inmediata, aparecen tres estudiantes de diferente asignatura. El primer alumno pertenece a la facultad de jurisprudencia, se representó con el traje de tela talar negra de anchas mangas, recubierta con una toga roja y sujetando con sus manos un birrete negro. El segundo colegial, con tez morena, fue ilustrado con

---

<sup>245</sup> Xavier Moyssén, “Una Gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>246</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*, México, Dirección de Monumentos Coloniales, INAH, 1959, p. 193.

su manteo amarillo, que correspondía a la escuela de medicina. El tercero universitario fue vestido con su toga azul para identificarlo con la escuela de filosofía. Detrás de estos pupilos aparecen dos profesores de la Real y Pontificia Universidad. Presentan una vestimenta que alude a su grado. Se compone de un traje negro con puños y cuello blanco de tipo valona. Ostentan la peluca blanca ondulada característica del siglo XVIII. A su vez, cerca del pilastrón colocó a dos educandos de filosofía vistiendo el manteo azul.

A todas luces, es reconocible, en mi opinión, la audaz intención de Vallejo de exaltar los motivos decorativos de la vestimenta de los estudiantes, porque permite al espectador, a través de su pintura, tener una imagen aproximada de la actividad universitaria durante el siglo XVIII. Se debe agregar, no obstante, que para Xavier Moyssén, desde el punto de vista técnico, la calidad del dibujo reproducido en los dos grupos colegiales, era de poco valor plástico. Las figuras están pintadas con calidad abocetada, hechas de pincel ligero; “desgraciadamente no se trata de retratos reales de los estudiantes, son figuras insípidas e impersonales, ayunas de toda vida interior [...]”<sup>247</sup>

En general, se puede decir, que es notable la forma en que Vallejo reprodujo las figuras de los estudiantes. Su interés por exaltar la diversidad de los atuendos que vestían los colegiales y catedráticos, la convivencia educativa en los pasillos universitarios; lo que invita a imaginar la vida cotidiana, que en antaño existía en esta antigua máxima casa de estudios. Si bien el interés de este pintor, estuvo encausado a ensalzar la importancia de la educación superior virreinal en la Nueva España; también, manifestó su interés por exaltar una identidad cultural mexicana, llena de orgullo; y un común sentimiento de grandeza y distinción, que se había revelado desde el mundo barroco, como afirma Jaime Cuadriello en su artículo titulado “*Los umbrales de la Nación y la modernidad de sus artes: criollismo, ilustración y Academia*”, al abordar las temáticas de cuadros de castas.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 49.

<sup>248</sup> Acevedo, Esther (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, t. I, México, CONACULTA-Curare, 2001, [s.p.].

Cuadriello advierte en su artículo que:

[...] hacia mediados del siglo XVIII, bien puede establecerse, a partir de entonces, una pauta de transformación en donde las rupturas prevalecen sobre las continuidades. En otras palabras, dos elementos ideológicos, el nacionalismo y la modernidad, ya marcaban su impronta en las obras plásticas de ese tiempo y también señalaban las tensiones, igualmente ideológicas, en los procesos creativos por venir. Estos dos ejes rectores ahora nos sirven, pues, como referentes de comprensión e interpretación de un periodo que grosso modo puede fecharse entre 1750-1820 y que no sólo juzgo decisivo en la historia moderna del arte mexicano sino fundador, o al menos formulador, de una nueva etapa, ciertamente crítica y conflictiva, pero signada por la búsqueda de identidad comunes.<sup>249</sup>

Esta búsqueda por la identidad, que plasmó Vallejo, en estas escenas del lienzo, también, la manifestó al representar a los estudiantes de las diferentes castas que asistían a la Universidad. Su interés por marcar los distintos rasgos fisiológicos y tonalidades de piel entre los colegiales, implicó un interés por enaltecer lo propio de la educación novohispana. Un ejemplo que sustenta esta idea, fue el incluir -en el grupo estudiantil situado detrás de San Buenaventura- a un joven estudiante de medicina, de tez morena y ojos claros, posiblemente, de descendencia criolla, entre dos compañeros de piel blanca, de estirpe peninsular.

Así pues, es innegable la búsqueda del pintor Vallejo por impulsar una nueva coincidencia mexicana a través del arte.

---

<sup>249</sup> *Idem.*

**ÁNGELES, QUERUBINES Y TRONOS.**



**25. ÁNGEL.**

## **DESCRIPCIÓN**

En la pintura de Francisco Vallejo, los angelitos llevan una breve túnica enredada en su cuerpo desnudo, en cada caso de diferente color: amarillo, azul, verde y rosa. Se ven acompañando a la Virgen y a los santos entre las nubes. Los que aparecen con los santos, llevan cargando en las manos los atributos que les corresponden; así, las palmas, ramilletes y las coronas de laurel como símbolos de su triunfo y pureza.

En el caso de los dos angelillos que se encuentran al lado derecho de la Virgen, el primero se alcanza a mirar, a sus pies; y el segundo, en la parte baja del globo terráqueo. El primer angelito, está retratado, haciendo un medio giro, y con su mano izquierda alzada, para señalar la figura de la Virgen. El otro ángel, se muestra observando al espectador. Está sentado sobre una nube, debajo de la esfera del mundo. Se representa vestido con una túnica rosa y azul. Su manita izquierda está orientada hacia arriba, señalando a la Inmaculada.

En el caso de los tronos y querubines aparecen revoloteando, sostenidos en el aire, alrededor del rompimiento de gloria en grupos de dos y tres. También, se ven otros cerca de la nube baja, con relación a la figura de San Pablo.

## **COMENTARIO**

La representación de angelitos, fue común en el arte barroco español. Tratadistas en pintura como, Vicente Carducho y Francisco Pacheco, recomendaron la utilización de estos personajes en el arte religioso, por su valor metafórico, de simbolizar la pureza.

En la pintura novohispana, según apunta Elisa Vargaslugo, la figura angélica, en sus distintas jerarquías tuvo considerable aceptación. Una de las causas fue porque, la mayoría de los temas religiosos representados debían expresarse con un espíritu beatífico, y por la intención de comunicar una atmósfera celestial en las obras.

Con base en el estudio hecho por Jean Daniélou, plasmado en su libro titulado *Orígenes*, Elisa Vargaslugo aborda el tema de la angiología, y de él deviene que, “hay ángeles presidiendo todas las cosas, tanto la tierra y el agua, como el aire y el fuego, es decir, presiden los elementos. Son también instrumentos para el *logos* en la administración de todos los animales, de las plantas, de los astros y también del Cielo.”<sup>250</sup>

Así, los angelitos retratados en la pintura de Vallejo, siguen el modelo ideal de belleza angélica que predominaba en la directriz pictórica de su tiempo. Utiliza el tipo claro en sus cuerpos, que desde la antigüedad era calificada como la belleza suprema, y el más adecuado para expresar delicadeza física y espiritual en los seres humanos. El cabello rubio, rizado; el cuerpo anatómicamente perfecto, un poco rollizo pero bien proporcionado. De rostros redondos de carnosas mejillas y gestos dulces. De narices romas, bocas pequeñas y carnosas.

Dentro de la clasificación hecha por Dionisio el Aeropagita en su tratado sobre ángeles, que mencionó Elisa Vargaslugo en su escrito, se puede decir que Vallejo utilizó tres tipos angélicos principalmente. Los llamados amorcillos o putti, los querubines y los tronos.<sup>251</sup>

Los amorcillos fueron representados plásticamente desde el Renacimiento, como derivación de Eros y Mercurio. Fueron dibujados desde entonces, con la figura del angelito niño y desnudo, adornado con paños. Cuentan con alas de varios colores para exaltar su agilidad, presteza y elevado ser. Los querubines cuentan con un par de alas azules, aunque también pueden ser de cualquier color o blancas. Estas figuras solo tienen cabeza y alas. Los tronos fueron pintados como ruedas ígneas con ojos y cabezas nimbadas.<sup>252</sup>

En general, Francisco Vallejo cumplió con lo establecido por los tratados artísticos para representar a los ángeles, querubines y tronos. Logrando así, transmitir los atributos de la belleza y pureza que sugería el arte renacentista.

---

<sup>250</sup> Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 39.





**26. ÁNGELES CON REMILLETE Y CORONA DE LAUREL.**



**27. ÁNGEL.**



**28. ÁNGEL CON CORONA DE LAUREL.**



**29. ÁNGELES CON PALMA Y CORONA DE LAUREL.**

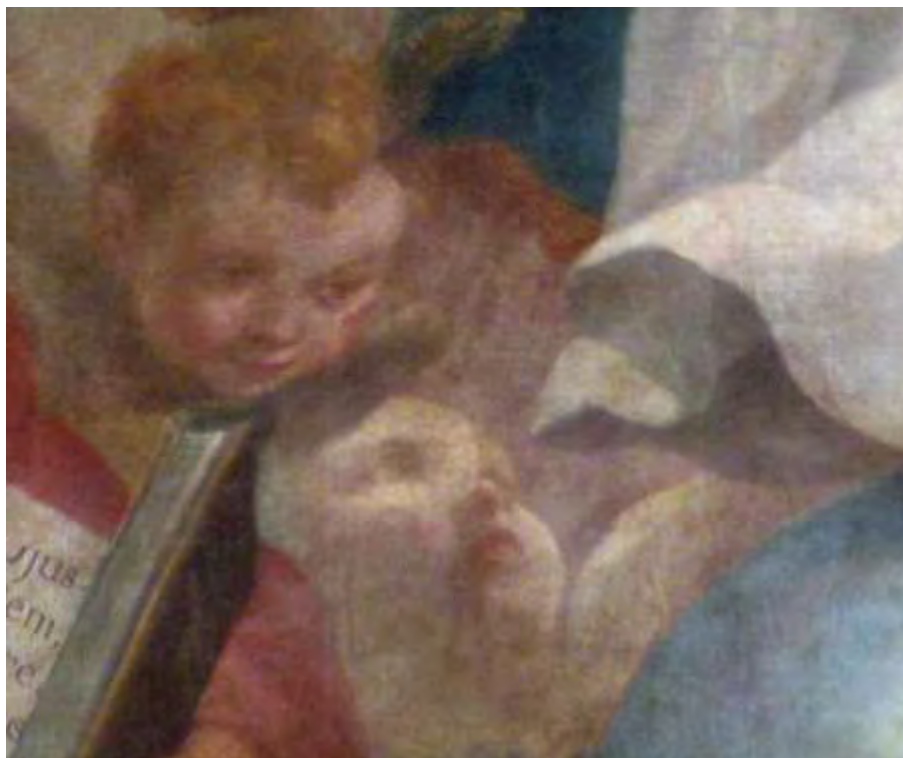


**30. ÁNGELES CON BÁCULO, BIRRETE Y MAQUETA.**





**31. QUERUBINES.**



**32. QUERUBINES.**



**33. QUERUBINES.**



**34. QUERUBINES.**

## **CONCLUSIONES**

A través de la historia del arte, la obra del pintor virreinal Francisco Antonio Vallejo, titulada *Glorificación de la Inmaculada Concepción*, ha sido analizada iconográficamente e iconológicamente, por varios estudiosos del tema. Las actividades de investigación y desarrollo han llevado a los expertos a valorarla bajo diversas metodologías.

Las reflexiones conformadas con base en estas inventivas han sido varias, y en general, definen a esta pintura como barroca, pero al explicar los agentes plásticos que la conforman, los expertos reconocen que no corresponden a este estilo artístico en su totalidad.

Xavier Moysén identificó que la estructura de la composición de la obra está trazada con un equilibrio que no corresponde a este estilo artístico por completo, al subordinar su orden, a una calma diferente a lo establecido.<sup>253</sup>

Para interpretar, correctamente, el significado expresivo del cuadro de Vallejo, fue visualizado como producto de las circunstancias histórico-artísticas que sucedieron en la Península Ibérica, y como resultado de las condiciones locales desarrolladas en el propio arte novohispano durante el siglo XVIII.

La filosofía racionalista propuesta por los humanistas, que trabajaron para la corte de la monarquía de los Borbones, fomentaba el impulso a la instrucción universitaria y de las artes. La imperiosa necesidad de renovación artística y la modernidad científica aparecieron como objetivos educativos prioritarios.

La fundación de las academias de las bellas artes fue la consecuencia inmediata, en el intento de organizar a la enseñanza artística. Con un método racional y académico, los principios artísticos se inclinarían por los ideales de la estética clasicista.

---

<sup>253</sup> Xavier Moysén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 45.

Los elementos clásicos fueron incorporándose, paulatinamente, en el arte barroco de la Península, creándose una variabilidad de expresiones plásticas en las producciones pictóricas dieciochescas.

El arte en la Nueva España recibió esta influencia de los movimientos contemporáneos de la pintura hispana, particularmente de Madrid.<sup>254</sup>

Los pintores virreinales se mostraron a la vanguardia pictórica, y se organizaron en torno a una Sociedad “para mejor instruirse en ella” y defender la nobleza de su arte.<sup>255</sup>

La asociación académica fundada por el artista José de Ibarra en 1754, propuso una nueva forma de expresión pictórica, que en la obra de Vallejo quedaría asentada.

Para Elisa Vargaslugo, Francisco Antonio Vallejo reprodujo una obra religiosa barroca respetando los cánones planteados bajo el concepto tridentino,<sup>256</sup> es decir, la transmisión visual de la idealización de la belleza sagrada, el mensaje piadoso de expresión honesta, recatada, dulce y fácil comprensión.<sup>257</sup>

Pero aunque Vallejo siguiera el modelo barroco para la representación de su tema religioso, y respetara las condiciones estilísticas de su época, en algunos detalles de su mural, como en la temática, estructura, diseño, y colorido se destacó por exceder las limitaciones pictóricas de una representación estereotipada. Buscó el incorporar las propuestas del clasicismo en su obra barroca, logrando la entremezcla de estilos artísticos, como sucedía con la pintura española.

---

<sup>254</sup> Paula Mues Orts, *op. cit.*, p. 278.

<sup>255</sup> Xavier Moyssén, “La primera Academia de pintura...”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>256</sup> Elisa Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa...”, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>257</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, *op. cit.*, p.12.

La inserción de los elementos clásicos en el lienzo de la *Glorificación de la Inmaculada* fue vislumbrada por Carmen Andrade. La analista, al valorar la forma en que, el artista Vallejo pintó y colocó a los personajes en su obra, resaltó también, el gran valor artístico de la estructura de la pintura apegada a las normas clásicas.<sup>258</sup>

También, Jorge Alberto Manrique, refiriéndose al arte del siglo XVIII, propone la existencia de cambios en el arte pictórico, que llevarían a darle un rostro propio a la pintura novohispana, siendo uno de estos, el alcanzar el estilo artístico del neoclasicismo, al referirse específicamente a las propuestas plásticas de Francisco Antonio Vallejo y José de Alzibar.<sup>259</sup>

Estos análisis críticos hechos por los historiadores de arte, sobre la inclusión de los elementos clasicistas en la obra monumental de *la Glorificación de la Inmaculada* de Vallejo, manifestaron la necesidad de interpretar esta composición estética, con base, en criterios de investigación fijados por las transformaciones plásticas y conceptuales del momento histórico hispano y novohispano.

Al respecto, la postura historiográfica de Paula Mues Orts plantea la necesidad de interpretar la obra de arte, considerando las mudanzas conceptuales de la propia pintura; así como el detectar los cambios y continuidades pictóricas expresadas en los elementos que la conforman como son: el dibujo, la composición y el colorido.<sup>260</sup>

Con el objetivo de comprender el valor estético de los elementos clasicistas contenidos en la obra de arte de Francisco Antonio Vallejo, el método Mues fue utilizado como referencia, para desarrollar la investigación, y así, facilitar el entendimiento de las condiciones especiales de la obra. La pintura de *la Glorificación de la Inmaculada* fue analizada como una modalidad, dentro de la amplia gama de las diferentes tendencias que conformaron al barroco pictórico; con ello, se evitó el incluirla en algunas categorías generalizadoras, que dificultará su explicación.

---

<sup>258</sup> Carmen Andrade, *La Pinacoteca Virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública [SEP], SEP Setentas 170, 1974, p.123.

<sup>259</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX, Primera Parte*, vol. 2, *op. cit.*, p.27.

<sup>260</sup> Paula Mues Orts, *op. cit.*, p. 283.



Con esto, se puede confirmar que la obra de Vallejo forma parte representativa del acervo pictórico novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII. La riqueza decorativa representada en la historia del tema, notifica su amplio conocimiento de las innovaciones plásticas peninsulares y virreinales, como su habilidad artística para incorporarlas en su obra. Por ello, el pintor fue distinguido como un maestro de personalidad propia entre sus contemporáneos.

En suma, el pintor logró concentrar con gran maestría en su pintura barroca, los modelos estilísticos e iconográficos más acordes al clasicismo. En su composición se integró el naturalismo, en la representación de la fisonomía, el rostro, la vestimenta y los miembros del cuerpo. En su estructura se evitó el amaneramiento y un artificioso dinamismo. En el orden de las formas, la tensión dramática se perdió. En el color de la pincelada no usó fuertes contrastes para evitar la tensión profunda en el cromatismo. La disposición de los personajes fue distribuida como un friso clásico.

Entre las evidencias iconográficas que sustentan la presencia de los elementos clásicos en la obra dedicada a la Inmaculada Concepción de nuestro artista, se pueden mencionar las siguientes.

La estructura geométrica de la composición fue trazada a la manera clasicista; a través de tres ejes verticales; dos laterales y uno central creando un equilibrio y calma. Los laterales están marcados con dos pilastrones de formas clásicas; que el pintor Francisco Antonio Vallejo utilizó para crear un escenario alegórico y fastuoso para la interpretación del tema principal.

La utilización del pilar, además de ser un recurso técnico, también pudo ser empleada por el artista como un símbolo clásico.

Mario Praz creía que:

La columna es sostén, fulcro de fuerza revestido; también en la metáfora corriente, de alcance moral, es vehículo de aquellos ideales de *virtus* y de *dignitas*. Etimológicamente, columna es forma colateral de columen, culmen, de la misma raíz cel-(cellere) de la que produce celsus, elevado, sublime.<sup>261</sup>

En la obra de Vallejo, el pilar, como emblema clásico, pudo reflejar el retorno a la primitiva pureza de los griegos. Durante este tiempo, las obras artísticas europeas del siglo XVIII incluyeron elementos decorativos que representaban lo descubierto en Grecia. En España, el descubrimiento de la zona arqueológica de Herculano generó la publicación de ocho grandes tomos en los que los frescos y los bronce griegos aparecerían en reproducciones fidedignas.

El erudito monseñor Baiardi, fue comisionado por el propio rey Carlos III, para compilar la descripción de las antigüedades herculanenses. De inmediato, la difusión de los hallazgos griegos, se incorporó al gusto artístico hispano. El pintor Rafael Mengs, establecido en España, fue uno de los artistas que integró en sus pinturas los temas clásicos y mitológicos.<sup>262</sup>

En Nueva España, es probable que algunas de estas fuentes iconográficas de los diseños griegos, se consiguieran como grabados de reproducción, lo que permitiría a los pintores emplearlos en sus obras de manera paulatina.

Desde el Renacimiento los pintores incluyeron la presencia de majestuosos templos o sólidos edificios griegos en sus interpretaciones, lo que les daba a sus conjuntos pictóricos, solemnidad y magnificencia. Sin embargo, los artistas italianos como Poussin los emplearon como parte de las características de encuadre constructivo en sus obras. Es decir, Poussin trató de “colocar la pintura sobre las bases de la ciencias exactas”.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup>Mario Praz, *op. cit.*, p. 51.

<sup>262</sup>José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 91.

<sup>263</sup>*Ibid.*, p. 33.

Su atención se concentró en el dibujo, y concibió las relaciones entre figuras y espacio, entre cuerpo y superficie, tal como las veía tratadas en los bajorrelieves antiguos; sus cuadros fueron traducciones sobre tela, con la incorporación del color.<sup>264</sup>

Es probable que Vallejo haya utilizado en su lienzo el mobiliario clásico, de líneas puras y austeras, con este fin. Parece ser que el motivo arquitectónico clásico es una reconstrucción arqueológica griega, al imitar a la perfección las pilastras helenísticas. Además de exaltar simbólicamente “lo ideal” y “la perfección”, como atributos íntimamente ligados al culto mariano.

A su vez, los medios arcos de diseño neoclásico,<sup>265</sup> a la manera de una sólida muralla romana fueron utilizados como un recurso para contener la acción de los personajes en una escenografía teatral griega; y así, acentuar su carácter estético. Con ello, la estructura logra dar aplomo y estabilidad clásica a las figuras, dejando centralmente el motivo principal.

Volviendo al análisis estructural de la obra de la *Glorificación de la Inmaculada*, hay que resaltar la existencia de los ejes diagonales que, imaginariamente, atraviesan la composición; con los cuales el artista logró la tensión simbólica de las figuras centrales del lienzo: la Inmaculada, San Pablo y Santa Catalina de Alejandría. Esta trilogía contribuyó a la conformación de una forma piramidal, que da aplomo al tema principal, pero sin tensión dramática, según los criterios clasicistas.

Como se ve, el cuadro del pintor Vallejo tiene una estructura equilibrada y sólida. Se abre al centro y se eleva en la parte superior, mientras en la baja tiene estabilidad y poco movimiento. La estructura misma parece ablandarse para estar, reiteradamente, más en consonancia con los principios clásicos, y menos con los barrocos. Esto, puede inferirse a partir de la ausencia de la intensidad dramática que caracterizaría el siglo XVIII.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> Elisa Vargaslugo, *Anuario de Historia de la Iglesia...*, *op. cit.*, p.75.

<sup>266</sup> Justino, Fernández, “Composiciones barrocas de pinturas coloniales”..., *op. cit.*, p. 24.

Por otro lado, el dibujo esquemático de la obra de *la Glorificación de la Inmaculada*, fue dividida a base de trazos rectores y reguladores, para la interpretación de sus planos y la distribución de sus figuras en el espacio asignado.

A todas luces, el orden planteado en la historia del cuadro atiende a los principios de la razón. La disposición de los grupos esta equilibrado según su carácter religioso y simbólico. Con dos curvas ideales se ha indicado la división de la jerarquía del mundo supraterráneo sobre el terrestre.

A su vez, las representaciones de los personajes fueron agrupados según su participación en la historia. Las figuras sagradas aparecen en dos conjuntos: los titulares de la Universidad, y los Santos Marianos como defensores del dogma concepcionista.<sup>267</sup> En los grupos de la escena terrena se incluyeron a los protagonistas del gobierno eclesiástico y civil.<sup>268</sup>

Como bien menciona en su estudio Elisa Vargaslugo, refiriéndose a la solución que dio Vallejo en la estructura del gran lienzo, “una creación sobresaliente en la que el artista puso todo su genio y habilidad artesanal, dentro de una ambiciosa, equilibrada e intelectualizada composición”.<sup>269</sup>

Por su parte, el ritmo de la composición de la *Glorificación de la Inmaculada*, fue conferida de un carácter sereno y sagrado, vislumbrándose en la integración de las agrupaciones de los personajes representados. A propósito de este agente plástico, Francisco Pacheco advertía en su estudio que “[...] es cosa loable que todas las historias tengan armonía y consonancia en la disposición y en las figuras, y que guarden a toda hermosura con la variedad y la diferencia.”<sup>270</sup>

Francisco Vallejo reguló el ritmo de la obra en las imágenes artísticas del plano celestial. Las figuras principales y de mayor autoridad, fueron colocadas delante de las demás, por ser los patronos de la Real y Pontificia Universidad de México. La Inmaculada aparece relevada y apartada del plano general, como centro

---

<sup>267</sup> Elisa Vargaslugo, *Anuario de Historia de la Iglesia...*, op. cit., p.74.

<sup>268</sup> *Idem.*

<sup>269</sup> Elisa Vargaslugo, *Anuario de Historia de la Iglesia...*, op. cit., p.73.

<sup>270</sup> Francisco Pacheco, op. cit., p. 409.

focal de la puesta en escena. Está de pie y representada de tamaño mayor que el resto de los retratados. Su cuerpo esta cercado de gran plaza de luz resplandeciente en alusión a su poder celestial. San Pablo con posición frontal y Santa Catalina de Alejandría de medio perfil, aparecen arrodillados y sosteniendo las espadas con las que fueron decapitados.

San Juan Nepomuceno y San Luis Gonzaga miran a la Virgen con un brazo recogido a la altura del pecho y el otro extendido en actitud de medida. Ambas figuras y Santo Tomás están arrodillados en un espacio más elevado, que San Pablo y Santa Catalina, esto, para marcar profundidad, desniveles y evitar la rigidez. Es importante señalar que, las nubes dispersas que amueblan el cielo, aligeran con placidez el cuerpo de los santos. Nuevamente, los criterios del arte clasicista fueron aplicados por el artista Vallejo.

San Anselmo, San Pedro Canisio, San Bernardo y San Buenaventura fueron representados sentados, en actitud amable y serena, arguyendo en colmada retórica con sus respectivos interlocutores. Como si fueran próceres de la Ilustración. Aparecen en desigual altura, con relación a los anteriores personajes descritos. Se crea el efecto de la perspectiva, al disminuir el tamaño de los cuatro personajes y alejarlos de los anteriores planos. Las tintas empleadas son más suaves en sus rostros y vestimentas. El tono carmesí de las mucetas de San Canisio y San Buenaventura está disminuido a diferencia del rojo encendido de la tilma de San Pablo, probablemente para evitar el restarle importancia a las figuras principales.

La mesurada selección de ángeles proporciona una lectura fácil de los atributos, que son privativos de los santos.

En general, la simetría que guarda las secciones grupales, que simbolizan el plano supraterrrenal de la obra, fueron integradas con lógica y conocimiento racional, al crear un efecto escalonado.

En el plano terrenal, la designación del lugar que ocupa cada personaje corresponde a su grado jerárquico. En el centro de la composición, sobre una mesa, aparecen los elementos simbólicos que aluden a las actividades y nobleza de los

personajes: la tiara papal, el cetro y la corona, atributos del pontífice y de la autoridad monárquica. En cada esquina del mueble se encuentra a la derecha el rey Carlos III, y a la izquierda el Papa Clemente XIV. Para marcar su prioridad como autoridad, fueron colocados en un plano que antecede al resto. La proporción de ambas figuras aparece aumentada con este mismo fin.

Particularmente, en estas autoridades, la línea expresiva que uso el pintor Vallejo para hacer sus retratos fue naturalista. El rostro del rey tiene un aspecto real, por la variedad de accidentes fisonómicos, acentuados con la utilización de una sombra tornasolada sobre su tez. También, el retrato del Papa Clemente XIV es de un gran realismo,<sup>271</sup> gracias a la dosificación de luz que se refleja en su rostro. En ambos hombres las vestimentas, costumbres y expresión corporal son adecuadas según su escalafón.

Tanto el arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta como el virrey Bucareli fueron retratados detrás de sus respectivas autoridades, en un nivel más profundo, con relación, a las primeras representaciones. La acción solemne de cada figura esta representada conforme a su ocupación. Ambos están de hinojos y miran al espectador al igual que el rey Carlos III y el Papa Clemente XIV, posiblemente para dar noticia a los espectadores de la magnificencia de la Inmaculada Concepción. Las cuatro miradas de las autoridades civiles y eclesiásticas favorecen al equilibrio compositivo de la obra, ya que marcan una diferencia con el resto de los integrantes de la obra pictórica. En el caso de María, su mirada esta cabizbaja. Los santos, exceptuando San Pedro, observan a la madona o intercambian miramientos entre ellos. Solamente, algunos ángeles, catedráticos, estudiantes, las autoridades cívicas y eclesiásticas miran al público. Ambos personajes visten a la usanza de la época y de acuerdo a sus cargos y jerarquía.

---

<sup>271</sup> Elisa Vargaslugo, *Anuario de Historia de la Iglesia...*, op. cit., p.74.

Por su parte, Juan Duns Escoto establece el vínculo entre los personajes celestiales y terrenales. Se halla, de pie, a diferencia de los personajes de mando, que se encuentran arrodillados. Está localizado atrás del arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta. La entereza de su perfil y su vista dirigida a la Virgen define una línea diagonal, que marca una relación celestial entre ambas figuras.

La expresión de la profundidad, sugerida a la manera clasicista, está indicada con los dos grupos de estudiantes. Los colegiales divididos en los ángulos extremos de la obra crean una perspectiva. Las figuras están disminuidas en tamaño y color para manifestar gradualmente, su distancia del plano principal. El número de las personas empleadas, para representar la actividad estudiantil fue apropiado, con relación a la estrechez del espacio asignado. Los movimientos y expresiones corporales de los escolares son moderados, según lo requería la escena del cuadro. Las figuras se encuentran de pie, la mayoría entabla un diálogo, y los menos, miran al espectador.

Con gran conocimiento, el pintor Francisco Vallejo recrea los trajes universitarios del siglo XVIII. Él indica los colores correspondientes a cada colegio representado. Para acentuar la diversidad cromática de los atavíos, el artista combinó los tonos claros de las becas, con los de los ropajes, con ello, imprimió dinamismo a la acción plasmada.

No obstante, a la buena proyección que mostró Vallejo en la manera de representar la labor cotidiana universitaria, el historiador Xavier Moyssén en su estudio, criticó la solución plástica que dio el artista a los retratos de los jóvenes, describiéndolas como “figuras insípidas e impersonales, ayunas de toda vida interior y del carácter que siempre ha distinguido a los colegiales.”<sup>272</sup>

En virtud a lo anterior, es importante considerar la técnica, que el historiador Winckelmann había planteado para representar la belleza ideal clasicista de los cuerpos. En su opinión, los rostros debían plasmar “una placidez que no tuviese un ápice de alteración ni de perturbación [...] En la actitud de las figuras antiguas no se

---

<sup>272</sup> Xavier Moyssén, “La primera Academia de pintura...”, *op. cit.*, p. 49.

ve el placer manifestarse a través de la risa, sino que esto muestra únicamente la serenidad de la alegría interior.”<sup>273</sup>

Posiblemente, este fue uno de los conceptos teóricos del clasicismo que conoció y adoptó Vallejo, para la manera de representar la expresión corporal de los colegiales. El pintor novohispano logró el resaltar la representación de la serenidad en el cuerpo y en la expresión de los rostros de los estudiantes, para exaltar la grandeza apacible de su ánimo.<sup>274</sup>

Más adelante, el pintor Vallejo transmite el contenido simbólico y didáctico de la obra, al agrupar a sus personajes con base en trazos y secciones clásicas.

Es un hecho que, el gran mural de Vallejo, es un atributo a las virtudes distintivas de la Inmaculada Concepción de María. La Virgen está significada como una idealización de la belleza sublimada e indefinida, y la temática clasicista se propuso exaltar dicha virtud.

Winckelmann postuló en sus escritos clasicistas, que la belleza ideal debía ser sublimada, mostrándose en la estructura del cuerpo de la figura representada. El artífice debía intentar armonizar su rostro y sus actitudes con una placidez que no tuviese ni un ápice de alteración, ni de perturbación. Tomaba como ejemplo a los griegos, quienes evitaban representar en sus deidades, sensaciones y afectos humanos, conformándose con pintar la belleza que la divinidad en acción podía mostrar. La representación de la expresión de la figura lograba ser tan equilibrada que la belleza era preponderante.<sup>275</sup>

La representación de la belleza ideal fue plasmada, también, en la expresión y acción de la figura femenina de María del pintor Francisco Antonio Vallejo. Según Winckelmann, la manifestación de estos dos accidentes, la expresión y la acción, tanto en el dibujo como en la naturaleza, indicaban el estado activo y pasivo del alma; la belleza, por tanto, sólo podía reconocerse cabalmente en el rostro de quien

---

<sup>273</sup> Johann Joachim Winckelmann, *op. cit.*, p. 71.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>275</sup> Mario Praz, *op. cit.*, p. 76.



mantenía su mente serena o exenta de toda agitación, o al menos de aquella que suele alterar y entorpecer los rasgos de los que componen las bellas formas.<sup>276</sup>

El rostro y actitudes de la joven Virgen de la Inmaculada de Vallejo, transmiten las virtudes de pureza, inocencia, humildad y sumisión, promovidas en el dibujo clasicista. La mirada de María está baja para destacar su recato. Su expresión corporal es casi inmóvil, sólo expresa un modesto gesto de alabanza. La reina del cielo tiene plegadas sus manos en actitud de adoración, resaltando su apacible y etérea figura.

La significación de la pureza, además de manifestarse en los ademanes de la madona, fue indicada con el empleo del color blanco; cromatismo que simbólicamente, siempre se ha identificado con esta virtud.

En aras de lo anterior, los promotores del clasicismo sugerían que “la belleza tenía que ser como un agua purísima, más saludable en la medida en que menos sabor tenía.”<sup>277</sup>

Winckelmann, veía en el color blanco a la cualidad de la perfección. Este opinaba que la candidez de un cuerpo hermoso aumentaba porque el blanco reflejaba más rayos y era más sensible a la vista.

El desarrollo cromático de la imagen de la Inmaculada Concepción de Vallejo, también, estuvo encaminado a resaltar la sabiduría de María con el color azul.<sup>278</sup>

La tonalidad cerúlea fue empleada por la paleta del pintor Francisco Antonio Vallejo para embellecer el manto de la Virgen.

Xavier Moyssén, exalta que el empleo del azul en las obras de Vallejo, llegó a ser una invariable que aparecía siempre en diversas gamas, dentro de la cromática total.<sup>279</sup>

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>278</sup> *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX, vol. 2, op. cit.*, p. 91.

Particularmente, en este lienzo, Francisco Vallejo, exalta la sabiduría, como parte de las virtudes femeninas de María; y además, se puede añadir, como propaganda de la educación ilustrada que se llevó a cabo en España y en la Nueva España durante la centuria dieciochesca.

Winckelmann sostenía que:

El siglo XVIII fue una época de actividad didáctica tremenda. La centuria iluminista puso entusiasmo y fe en la instrucción y educación del género humano. La enseñanza resulta para este siglo el mejor y único medio para ilustrar a la humanidad, educarla, remodelarla y hacerla feliz; se trata de desterrar gracias a aquella, la ignorancia, reducir al máximo la irracionalidad y expandir la luz de la razón por los cuatro rumbos del universo.<sup>280</sup>

En aquel tiempo, el rey Carlos III y sus ministros implantaron reformas educativas derivadas del pensamiento ilustrado. En España, el monarca promovió la instrucción universitaria bajo el control del poder central y la puso al servicio del Estado, como educación dirigida. En la Nueva España, el sistema de enseñanza continuaría esta directriz, y el cuadro de la *Glorificación de la Inmaculada* dio testimonio de ello. Para Elisa Vargaslugo, en este cuadro, Vallejo exalta a la Inmaculada Concepción como numen de España y muestra al poder absoluto de la Corona.<sup>281</sup>

El dominio de la corriente racionalista en el pensamiento educativo novohispano, Francisco Antonio Vallejo lo expresó plásticamente en su monumental lienzo al pintar a la Virgen de la Inmaculada, rodeada por un conjunto de personas eruditas y educadas como si fueran una asociación académica ilustrada defensora del privilegio mariano y de la razón. Fueron agrupados en torno a la madona: Padres de la Iglesia, teólogos distinguidos, jefes soberanos, pontífices católicos, catedráticos y universitarios.

---

<sup>279</sup> Xavier Moyssén, “Una gran pintura mural...”, *op. cit.*, p. 45.

<sup>280</sup> Johann Joachim Winckelmann, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>281</sup> Elisa Vargaslugo, *Anuario de Historia de la Iglesia...*, *op. cit.*, p.78.

Algunos de los Doctores de la Iglesia retratados, se destacaron por sus preparados argumentos para reforzar la doctrina de la Inmaculada Concepción.

Los teólogos santos entablaron debates filosóficos para abogar por el misterio mariano y sensibilizar a los creyentes.

Las autoridades eclesiásticas y soberanos monárquicos representados lograron que bajo su autoridad, se impusiera en las instituciones religiosas, educativas y artísticas la doctrina mariana. Además de fomentar la representación divina entre los fieles y naturales conquistados.

Por su parte, los catedráticos universitarios novohispanos, también fueron personificados en el cuadro, como símbolo de obediencia a las instrucciones reales, y respeto al voto de defender el milagro mariano. Como sucedió en el año de 1649, cuando la Universidad estableció que antes de cualquier grado, los estudiantes debían hacer voto de defender a la Concepción Purísima, y que se pusiera en el título haberlo hecho así.<sup>282</sup>

La exaltación del tema de la educación, en la obra de Francisco Vallejo, particularmente, fue recalcada con la representación de las figuras de Santa Catalina de Alejandría y San Pablo, patronos de la Real y Pontificia Universidad de México; San Luis Gonzaga, patrón de los estudios y la juventud; San Juan Nepomuceno, patrono de la buena fama; Santo Tomás de Aquino, abogado de los estudiantes; San Buenaventura, Doctor en teología y didáctica.

Se puede suponer, que la selección de estos personajes divinos fue propuesta por las autoridades universitarias a Vallejo, como parte de un programa de instrucción, que serviría para educar a los fieles en la historia sagrada. Sin embargo, por sus actitudes y ademanes manifestados en la expresión corporal de los santos, los fieles además de ver en estas figuras una presencia espiritual santificada, digna de veneración, también podrían observar a personas determinadas de carne y hueso, como eruditos docentes en la materia de teología y retórica.

---

<sup>282</sup> Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Juan Correa...*, p. 63.

Es posible, que con ello, el artista quisiera fomentar el canon ilustrado dieciochesco de desarrollo y progreso educativo entre los alumnos de la Real y Pontificia Universidad de México.

La necesidad de honrar y venerar a los santos fue establecida por el Papa Nicolás I. En el Concilio de Trento el máximo pontífice propuso esta iniciativa para que los creyentes católicos imitaran la santidad de sus vidas. La virtud de honrar a Dios y a los santos fue un tema recurrente entre los pintores españoles y novohispanos. En el tratado pictórico de Francisco Pacheco, el pintor al referirse al uso de las imágenes sagradas describía que:

No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se percibe amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo; representándose a nuestros ojos y, a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. De tal manera que, en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza.<sup>283</sup>

Sin embargo, la propuesta de Vallejo de representar a los santos discerniendo temas teológicos sobre la concepción de María, puede ir más allá del único interés de exaltar sus virtudes morales. También, el pintor pudo tener el interés de acercar a su público estudiantil para que observaran en los santos su carácter humanista.

Domenichino propuso trasladar los temas cristianos a un nivel de realidad cotidiana. Para él, los santos eran como los demás, entregados a humanas y rústicas tareas.<sup>284</sup> Esta propuesta clasicista fue adoptada en la obra de Vallejo, al representar a los santos, como personas ilustradas encargadas de la divulgación de la cultura a través del diálogo y la razón.

---

<sup>283</sup> Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 252.

<sup>284</sup> Mario Praz, *op. cit.*, p. 18.

A raíz de estas breves reflexiones sobre la existencia de los elementos clasicistas en la obra barroca de la *Glorificación de la Inmaculada* del pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo, se puede inferir que esta pieza pictórica es inigualable por su originalidad, complejidad y alto valor estético.

Su originalidad y complejidad pueden vislumbrarse al lograr conjuntar los elementos clasicistas y del barroco en una misma pintura. Su valor estético puede apreciarse en su buen oficio naturalista para retratar los rostros de los personajes, en el cuidadoso manejo de su pincel. Su buen gusto en la elección de los protagonistas que intervienen en el tema del lienzo.

En general, las peculiares circunstancias históricas en las que se desarrolló la obra de Francisco Vallejo, imprimieron un particular estilo en su composición. No sólo cumplió con la inclusión de los conceptos tridentinos requeridos en su obra barroca, sino también insertó los valores estilísticos del clasicismo, que se establecerían en definitiva hasta la fundación de la Academia de San Carlos.

Con esto concluyo que la obra de la *Glorificación de la Inmaculada*, forma parte esencial de la riqueza cultural de la producción pictórica del siglo XVIII, y nuestro país la ha resguardado dignamente al paso de los siglos.

Por la necesidad de marcar limitantes en la investigación, dista mucho de haber llegado a su fin esta pesquisa. El intento de continuar las investigaciones, que previamente, los historiadores de arte habían planteado sobre el uso de los elementos clasicistas en una obra de arte barroca, sigue siendo un reto. Restaría confrontar estas características pictóricas en otras obras de artistas contemporáneos de Vallejo para tener un panorama más amplio sobre este tema, pero esta disertación será para otro momento.

## **ILUSTRACIONES**

1. *Glorificación de la Inmaculada.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
2. *Estructura geométrica de la Glorificación de la Inmaculada.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
3. *Virgen de la Inmaculada Concepción.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
4. *Santa Catalina de Alejandría.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
5. *San Pablo.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
6. *Libro de San Pablo.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
7. *San Bernardo.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
8. *San Buenaventura.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
9. *San Anselmo.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
10. *San Pedro Canisio.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
11. *San Luis Gonzaga.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
12. *San Juan Nepomuceno.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15

13. *Santo Tomás de Aquino.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
14. *Carlos III.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
15. *Clemente XIV.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
16. *Antonio María de Bucareli y Ursua.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
17. *Inscripción en latín del pilar.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
18. *Bastón de mando y tricornio de Bucareli.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
19. *Alonso Núñez de Haro y Peralta.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
20. *Juan Duns Escoto.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
21. *Estudiantes y catedráticos. Registro inferior izquierdo.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
22. *Estudiantes y catedráticos. Registro inferior derecho.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
23. *Catedráticos y Estudiantes.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
24. *Inscripción en latín de cartela y estudiantes.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15

25. *Ángel.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
26. *Ángeles con ramillete y corona de laurel.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
27. *Ángel.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
28. *Ángel con corona de laurel.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
29. *Ángeles con palma y corona de laurel.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
30. *Ángeles con báculo, birrete y maqueta.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
31. *Querubines.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
32. *Querubines.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
33. *Querubines.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15
34. *Querubines.*  
Hadya Miriam Rivera Hernández  
2012-11-15



## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

ACEVEDO, Esther (Coordinadora), *Hacia otra historia de arte de México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, t. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONACULTA), 2001.

ANDRADE, Carmen, *La Pinacoteca Virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), SEPSetentas 170, 1974, pp.119-124.

ALARCÓN CEDILLO, Roberto M. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial: pintura mural y de caballete*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, 119 p.

ARMELLA DE ASPE, Virginia, et al., *Historia de México a través de la vestimenta*, México, INBURSA, 1988, pp. 150-155.

ARMELLA DE ASPE, Virginia y Mercedes Meade de Angullo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989, pp. 169-171.

BARGELLINI, Clara, "Dos series de pinturas de Francisco Clapera" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1994, pp. 159-162.

RODRÍGUEZ BARRÓN, Daniel, et. al., "El arte neoclásico y la academia" en *Centro Guía para caminantes*, 57 p.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, IIE-UNAM, 2001, 131 p.

BRADLEY, Smith, *España historia y arte*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 217- 243.

BAXHANDALL, Michael, *Modelos de intensidad*, Madrid, Hermann Blume, 1989, 167 p.

BELÁN, Kyra, *La Virgen en el arte. Del arte medieval al moderno*, Colombia-China, Panamericana, 2006, 255 p.

BERGER, René, *El conocimiento de la pintura. El Arte de apreciarla*, 3a. ed., Editorial Noguer, Barcelona–Madrid, 1999, (Biblioteca Universal, 15).

\_\_\_\_\_, *El conocimiento de la pintura. El Arte de apreciarla*, 3a. ed., Editorial Noguer, Barcelona–Madrid, 1999, 250 p., (Biblioteca Universal, 16).

BUTLER, Alban, *Vidas de santos*, [Londres y Dublín, 1883] traducida y adaptada al español por María Luisa Ortega, Madrid, LIBSA, 1998, 190 p.

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, 332 p.

CABRERA, Miguel, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el Arte de la pintura en la prodigiosa Imagen de*

*Nuestra Señora de Guadalupe de México*, [México, 1756], facsimilar de la 1a. ed., Querétaro, Citatorio, 1945, 30 p.

CALDERON QUIJANO, José Antonio, *Los Virreyes de Nueva España en el Reinado de Carlos III*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, pp. 385-661.

CASTRO Y VELASCO, Palomino de, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1997, 1222 p.

*Carlos III y la Ilustración*, t. I, México, Ministerio de Cultura-Comisión Nacional Organizadora del Bicentenario, 72 p.

CARREÑO, Alberto María, *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México*, vol. I, México, UNAM, 1963, pp.133-134.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El Traje en la Nueva España*, México, Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1959, pp.183-207.

\_\_\_\_\_, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1944, 82 p.

\_\_\_\_\_, *Técnica de la pintura en Nueva España*, 2a. ed., México, IIE, 1983, 203 p.

“Colores que estallan. Rescate del patrimonio histórico de Guanajuato”[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espagnol/cultura\\_y\\_sociedad/artes\\_detalle.cfm](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espagnol/cultura_y_sociedad/artes_detalle.cfm).

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* [1872], estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces, notas de Rogelio Ruiz Gómar, México, CONACULTA, 1995, 140 p.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *et. al.*, *Historia Mínima de México*, 2a. ed., México, el Colegio de México, 1994, pp. 53-86.

CUADRIELLO AGUILAR, Jaime, *Catálogo del Acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. I, México, Museo Nacional de Arte (MUNAL)-UNAM-IIE-CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 2004, pp. 95-97, 187-196, 201-206.

\_\_\_\_\_, *Catálogo del Acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. II, México, MUNAL-UNAM-IIE-CONACULTA-INBA, 2004, pp. 58-65, 78-84, 112-135, 202-209, 320-328, 345-348.

\_\_\_\_\_, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 29-52.

*Diccionario de Historia de España*, t. I, Madrid, Revista de Occidente, 1952, pp. 554-557.

*Enciclopedia de la religión católica*, t. I., Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, pp. 703-710.

*Enciclopedia de la Religión Católica*, t. II, Barcelona, Dalmau y Jover, 1951, pp. 210-214, 926.

*Enciclopedia de la Religión Católica*, t. III, Barcelona, Dalmau y Jover, 1952, pp. 355, 361-362.

*Enciclopedia de la Religión Católica*, t. IV, Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, p. 367.

*Enciclopedia de la Religión Católica*, t. V, Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, p. 77.

*Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 1031-1038.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthropos, 1986, 185 p.

FERNÁNDEZ, Justino, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 28, México, UNAM-IIE, 1959, pp. 5-24.

\_\_\_\_\_, *Guía del Archivo de la Academia de San Carlos*, México, UNAM-IIE, 1968, pp. 51-71.

"Galería de Obispos y Arzobispos de Guadalajara", <http://www.guadalajara.net/html/arte/02.shtml>

GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno de la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998, 455 p.

GOMBRICH, Ernst H., *La Historia del Arte*, 16a. ed., Londres, Phaidon, 1997, 686 p.

*Gran diccionario de la pintura. Siglo XIV-XVIII*, Barcelona, Arte Corrogio, 2005.

*Gran Enciclopedia Hispánica*, t. 4, España, Balsa Planeta, 2006, pp. 1164-1165.

*Guía Museo Nacional de Arte*, México, CONACULTA-MUNAL-Patronato del Museo Nacional de Arte. A. C., 2006, 291 p.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex- IIE-CONACULTA, 444 p.

*Historia de la pintura*, vol. 3, Bilbao, Asures de Ediciones, 1989, pp. 505-538.

La Hemeroteca Científica en Línea en Ciencias Sociales. [www.redalyc.com](http://www.redalyc.com)

*La pintura novohispana en los museos de México*, México, Azabache-Banco BCH, [s.a.], pp.105-129.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "El trasplante de las formas artísticas españolas a México" en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México (COLMEX), 1970, pp. 571-580.

\_\_\_\_\_, *La colección pictórica del Banco Nacional de México*, México, Grupo Financiero Banamex-Accival, Fomento Cultural Banamex, 1992, pp. 21-41.

MARTÍNEZ ROSALES, Alonso, *El gran teatro de un pequeño mundo, el Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, México, COLMEX, 1985, 369 p.

MAZA, Francisco de la, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, UNAM-IIE, 1969, pp. 82-83.

MAZA, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 2a. ed., México, UNAM-IIE, 1973, pp. 27-51.

MEYER, Bárbara y María Esther Ciancas. *El Otro Yo del Rey. Virreyes de la Nueva España. 1535-1821*, México, Museo Nacional de Historia, 1996, pp. 21-22.

MOYSSÉN, Xavier, "La primera Academia de pintura en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, México, UNAM-IIE, 1965, pp.15-29.

\_\_\_\_\_, "Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 36, México, UNAM-IIE, 1967, pp. 39-49.

\_\_\_\_\_, "La pintura del siglo XVIII" en *Historia del arte mexicano*, 1063 p.

MUES ORTS, Paula, *De los discursos acerca de la pintura novohispana del siglo XVIII*, [tesis de maestría en Historia del Arte], México, Universidad Iberoamericana, 1997, 286 p.

\_\_\_\_\_, *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, 2006, (Estudios en torno al arte, 1), 191 p.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas* [Sevilla, Simón Fajardo, 1649], preliminar, notas e índices de F.J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, 782 p.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1978, 136 p.

*Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX. Primera Parte*, vol. 2, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., 1994, 237 p.

*Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVII-XX, Segunda Parte*, vol. 3, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., 1996, 285 p.

PRAZ, Mario, *Gusto Neoclásico*, Milán, Gustavo Gil Arte, 1974, 165 p.

RAMÍREZ MONTES, Guillermina, *Catálogo de documentos de arte archivo de notarías de la ciudad de México*, México, UNAM-IIE, 1990, 80 p.

RAMÍREZ MONTES, Mina, "En defensa de la pintura. Ciudad de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, UNAM-IIE, 2001, pp. 103-110.

RANKE, Leopold Von, *Historia de los Papas*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1988, 628 p.

RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, II, III, IV, V, Barcelona, Ediciones de Serbal, 1996-1998.

\_\_\_\_\_, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, traducción de Daniel Alcoba, 2a. ed., t. 2\ vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 104-105, 213-215.

\_\_\_\_\_, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los santos. De la G a la O*. traducción de Daniel Alcoba, 2a. ed., t. 2\ vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp.105-108, 202, 283.

\_\_\_\_\_, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z-Repertorios*, traducción de Daniel Alcoba, t. 2\ vol. 5, 2a. ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 6-22,72, 282.

REVILLA, Manuel G., *El arte en México*, 2a. ed., México, UNAM, 1923, pp.101-144.

RIVERA CAMBAS, Manuel, *Los Gobernantes de México. Galería de Biografía y Retratos de los Virreyes, Emperadores, Presidentes y Otros Gobernantes que ha tenido México*, t. I, México, Trascontinental de Ediciones Mexicana, 1988, pp. 478-494.

RODRÍGUEZ BARRÓN, Daniel, *et al.* "El arte neoclásico y la academia" en *Centro guía para caminantes*, año IV, núm. 30, junio 2006, pp. 32-71.

ROMÁN GUTIERREZ, José Francisco, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, INAH, 1998, pp. 87-98.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *El arte en México durante el virreinato*, 2a. ed., México, Porrúa, 1980, pp. 66-67.

SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial*, Argentina, Fundación Tarea, 1998, 363 p.

SERRAILH, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE, 1957, 784 p.

SIGAUT, Nelly, *et al.*, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Banamex-CONACULTA-Patronato del Museo Nacional de Arte-IIE-UNAM, 2002, 339 p.

SOLANO, Francisco De, *Antonio de Ulloa y la Nueva España*, México, UNAM, 1979, pp. 334-335.

SOTO, Myrna, *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispana*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, 235 p.

SOSA, Francisco, *El Episcopado Mexicano. Biografía de los Illmos señores Arzobispos de México. Desde la época colonial hasta nuestros días*, México, Editorial Helios, 1939, pp. 287-296.

STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, 127 p.

TAPIE, Víctor L., *Barroco y Clasicismo*, traducción de Susana Jakfalvi, 4ta. ed., España, Cátedra Ensayos de Arte, 1991, pp. 21-37.

TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, v. I, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 638 p.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, *et al.*, *La investigación Bibliográfica, archivística y método*, México, UNAM, 2003, 342 p.

TOUSSAIN, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM-IIE, 1990, 303 p.

\_\_\_\_\_, "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 14, México, UNAM-IIE, 1946, pp. 25-32.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Repertorio de artistas en México. Artes Plásticas y Decorativas*, vol. 3, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995, pp. 358-359.

VARGASLUGO, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50-1, México, UNAM-IIE, 1982, pp. 61-76.

\_\_\_\_\_, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM, 1992, 154 p.

VARGASLUGO, Elisa, *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, t. IV, (primera parte), México, UNAM-IIE, 1994, 311 p.

\_\_\_\_\_, *México en el mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España*, vol. 1, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 191-193.

\_\_\_\_\_, *Anuario de Historia de la Iglesia, Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España*, vol. XIII, España, Universidad de Navarra, pp. 67-78.

VELÁSQUEZ CHÁVEZ, Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Polis, 1939, 368 p.

VICTORIA, José Guadalupe, *Una bibliografía del arte novohispano*, México, UNAM-IIE, 1995, 364 p.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *De la belleza en el arte clásico, selección de estudios y cartas*, traducción de Juan Ortega y Medina, México, UNAM, 1959, 283 p.