



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DE SEVILLA AL MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA

ATRIBUCIÓN, VALORACIÓN Y RESTAURACIÓN
DE UNA SERIE PICTÓRICA FRANCISCANA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

ADRIANA CRUZ LARA SILVA

COMITÉ TUTORIAL

DRA. PATRICIA DIAZ CAYEROS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. PABLO AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LECTORES

MTRO. FAUSTO RAMIREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. ARTURO CAMACHO BECERRA

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D. F., FEBRERO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

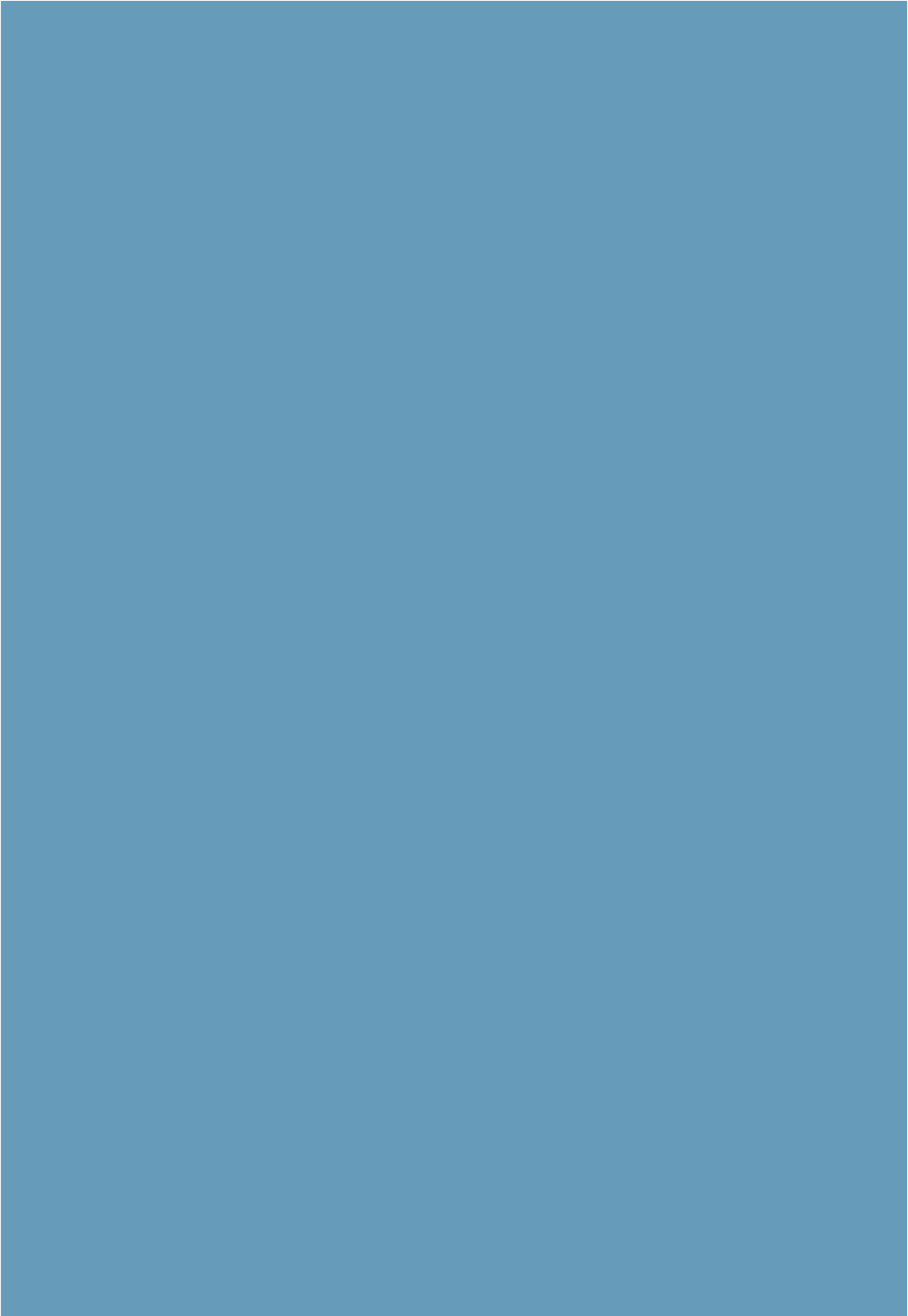


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



DE SEVILLA AL MUSEO REGIONAL
DE GUADALAJARA

ATRIBUCIÓN, VALORACIÓN
Y RESTAURACIÓN
DE UNA SERIE PICTÓRICA
FRANCISCANA

DE SEVILLA AL MUSEO REGIONAL
DE GUADALAJARA

ATRIBUCIÓN, VALORACIÓN
Y RESTAURACIÓN
DE UNA SERIE PICTÓRICA
FRANCISCANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
ADRIANA CRUZ LARA SILVA



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	21
CAPÍTULO I	
LOS DEBATES SOBRE LA AUTORÍA Y LA PROCEDENCIA	31
1. Primeras noticias	32
2. El siglo XIX	34
2.1. Se gesta la atribución a Bartolomé Esteban Murillo	34
2.2. Primeras versiones sobre la procedencia	45
3. El siglo XX	46
3.1. Murillo y su taller	46
3.2. Un origen enigmático	52
3.3. Murillo a debate	57
3.4. La apuesta novohispana	72
3.5. Avances y retrocesos	89
3.6. Hacia una serie sevillana	92
3.7. El regreso de Murillo	95
3.8. Una biografía cultural	99
CAPÍTULO II	
UNA SERIE SEVILLANA PARA EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE GUADALAJARA (1694-1860)	101
1. Los ciclos de vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas	103

1.1. El caso franciscano	105
2. El encargo de una serie de la vida de San Francisco de Asís para Nueva España	108
2.1. El contrato	108
Fernando Ramírez de Arellano	112
Esteban Márquez de Velasco	113
3. La serie del Museo Regional de Guadalajara	122
3.1. Morfología	122
3.2. Iconografía	132
3.3. Las escenas	137
3.4. Estudio material	192
4. El convento de San Francisco de Guadalajara en la Nueva Galicia	205
4.1. Historia	206
4.2. Remodelaciones	211
4.3. Ubicación y función de la serie al interior del claustro procesional	214
5. Producción y comercialización artística durante el barroco sevillano	215
6. El ciclo pictórico de 1694 a 1860	217

CAPÍTULO III

 HACIA UNA NUEVA VALORACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA (1860-1918)	219
1. Exclaustración y traslados	219
2. El Liceo de Varones	226
3.2.1. La galería de cuadros antiguos	231
3.2.2. La cátedra de pintura	239
3. La serie en el ámbito de la pintura virreinal	242
4. Primera restauración	248
5. Resguardo en el Hospicio Cabañas	256

CAPÍTULO IV

 INSTITUCIONALIZACIÓN Y RESTAURACIÓN (1918-2013)	261
1. Primeros intentos para la formación de un museo en Jalisco	261
2. El Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas	263
3. El cambio de paradigma. De lo universal a lo regional	276
3.1. Segunda restauración	278

4. El proyecto de restructuración del Museo Regional de Guadalajara	282
4.1. Tercera restauración	286
5. El programa “Adopte una obra de Arte” en Guadalajara	293
5.1. Cuarta restauración	293
6. La restauración de la serie en el contexto de la conservación-restauración	298
7. El inicio de un nuevo siglo	299

 CONCLUSIONES	301
-----------------------	------------

 REFERENCIAS	307
----------------------	------------

 ANEXOS	319
-----------------	------------

I. Tabla comparativa de los pasajes representados en diversos ciclos franciscanos.	321
II. Tabla sobre las fuentes iconográficas de las escenas de la serie.	325
III. José Luis Ruvalcaba Sil, “Informe del Estudio por XRF de la serie de la Vida de San Francisco, Museo Regional de Guadalajara, Jalisco”, Instituto de Física de la UNAM, 2010. Sin publicar.	345
IV. Elsa Arroyo (et.al.), Informe técnico y estudio material de dos obras atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo: San Francisco resucita a un niño y La estigmatización, LDOA, UNAM-IIE, julio 2010. Sin publicar.	369
V. Elsa Arroyo (et.al.), Informe de la obra San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana del Museo Regional de Guadalajara, LDOA, UNAM-IIE, febrero 2013. Sin publicar.	395
VI. Listado de las obras procedentes de la antigua Academia de San Carlos de México en la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara, según inventario de Abelardo Carrillo y Gariel (1931).	433

A la memoria de mi padre.

A mi madre.

A mi hijo Leopoldo.

AGRADECIMIENTOS

A LA INSTITUCIÓN A LA QUE LE DEBO la formación académica y el privilegio de haberme dedicado al estudio y conservación del patrimonio cultural de México a lo largo de más de veinte años: El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). A la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por la oportunidad invaluable para realizar mis estudios de posgrado en historia del arte que me han permitido enriquecer mi experiencia como restauradora.

Al Comité Tutorial que llevó el seguimiento de la presente investigación. Muy especialmente a mi tutora principal, la Dra. Patricia Díaz Cayeros, quien de manera por demás brillante y generosa me acompañó a lo largo de todo el proceso, siempre buscando alcanzar la mayor calidad de investigación posible y mi óptima preparación como historiadora del arte. Sus amplios conocimientos, compromiso y disposición han sido para mí un ejemplo de profesionalismo y calidad humana.

Al Dr. Pablo Amadora Marrero, por su rigor y entusiasmo durante la elaboración de este trabajo. Al igual que en años anteriores —cuando me encontraba redactando la tesis de maestría—, su apoyo fue esencial para seguir explorando los vínculos entre la historia del arte y la restauración. A la Dra. Clara Bargellini Cioni, siempre atenta a mis pesquisas, ofreciéndome referencias y datos que me permitieron puntualizar aspectos fundamentales de la presente investigación.

A los lectores Mtro. Fausto Ramírez Rojas y Dr. Arturo Camacho Becerra. Por su sincero interés y disposición para el análisis y discusión de este texto. Por sus valiosos comentarios y observaciones, siempre esclarecedores. A la Dra. Angélica Peregrina Vázquez, por la atenta y acuciosa lectura de la tesis en su etapa inicial y su participación como lectora en el examen de candidatura en 2012. Por el apoyo sostenido que recibí de su parte para el estudio material de la serie durante el tiempo que se desempeñó como delegada del Centro INAH Jalisco.

Al posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por la oportunidad de cursar el programa y el apoyo recibido a lo largo de toda su duración (2008-2013). A la coordinadora del mismo, Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, y su equipo de trabajo, Brígida Pliego, Héctor Ferrer y Teresita Rojas, de quienes recibí un trato impecable, oportuno y en todo momento orientador.

Al programa PAEP por haber contribuido a financiar una breve estancia de investigación en la ciudad de Sevilla durante el año 2010. A CONACYT por haberme becado durante el último año del programa (2012-2013).

Mi más sincero agradecimiento a las autoridades del Centro INAH Jalisco. A la delegada Dra. Lorenza López Mestas, por su anuencia para poder cursar el doctorado y concluir la presente tesis. Por la confianza que ha depositado en mí para seguir dedicándome a la investigación del patrimonio cultural en dicha institución. A la Sub Comisión de Capacitación y Becas (SCAMPT) del INAH, integrada por trabajadores y autoridades, por haberme otorgado la licencia para poderme dedicar a la elaboración de este estudio. Al departamento jurídico del INAH, por su autorización para realizar las fotografías de la serie.

Del Museo Regional de Guadalajara (MRG), a su actual director, Mtro. Ricardo Ortega González, por las facilidades para poder acceder al estudio de las pinturas. De modo muy especial a la curadora Mtra. Guillermina Sánchez, por compartir conmigo sus conocimientos y su alto sentido del compañerismo. A la curadora Mtra. Graciela Abascal Johnson, por su orientación para consultar el Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara. Al personal adscrito al departamento de Museografía, por haberme involucrado en la supervisión del estado de conservación de la serie que más tarde tomó la forma de este proyecto. Al anterior director, del MRG, Paco de la Peña.

Del Colegio de Jalisco al Dr. Jaime Olveda, titular del Seminario “Caracterización del occidente de México”, por transmitirme el gran interés que reviste el estudio de esta particular región y aportarme las bases para lograr una mejor y más oportuna contextualización de mi objeto de estudio. A mis compañeros de este curso por aceptarme y compartir conmigo la experiencia de volver a ser estudiantes. De forma muy especial a Leticia Ruano Ruano, invaluable amiga y colega. Agradezco las facilidades, así como el atento y cordial trato que recibí por parte del personal de la biblioteca “Miguel Mathes”, en particular a la coordinadora Mariela Bárcenas Yepis. También al investigador José del Refugio de la Torre Curriel por su oportuna orientación y recomendaciones para la consulta del Fondo Franciscano de la Biblioteca Pública de Jalisco.

A la Dra. Nelly Sigaut, investigadora del Colegio de Michoacán, con quien tuve el privilegio de cursar un seminario sobre “Historia de España en el siglo

XVII”. Por haberme aportado importantes referencias bibliográficas y puesto en contacto con investigadores y colegas en la ciudad de Sevilla.

Agradezco enormemente la oportunidad de haber asistido al curso “Introducción a la fuentes del arte virreinal” organizado por el Ministerio de Cultura Español, bajo la coordinación de la Dra. Concepción Sainz, el cual me aportó un vasto panorama acerca de la producción artística española en la cual se inscribe la presente investigación.

Al Dr. Javier Portús, investigador del Museo Nacional del Prado, por su amable atención y asesoría para encaminar mis indagaciones durante mi estancia en España. A la directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Dra. María del Valme Muñoz y la restauradora Fuensanta de la Paz Calatrava, por compartir conmigo su experiencia en el análisis científico de la técnica pictórica de Bartolomé Esteban Murillo y la posibilidad de fotografiar algunas pinturas de Esteban Márquez de Velasco existentes en dicha institución. A la Dra. Rocio Bruquetas Galán, del Instituto del Patrimonio Cultural de España, por ayudarme a interpretar algunos datos del estudio material de la serie en el contexto de la tecnología de la pintura del siglo de oro español. De manera particular al Dr. Fernando Quiles de la Universidad de Sevilla, por sus esclarecedoras pláticas sobre la producción artística sevillana y su apoyo para visitar el almacén del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Al Dr. Rogelio Ruíz Gomar, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM), quien de manera solidaria y desinteresada, me aportó información trascendental para la identificación del autor de la serie que dio lugar a este estudio.

Al presbítero Lic. Tomás de Híjar Ornelas, por poner a mi disposición por tiempo indefinido importante bibliografía sobre la vida de San Francisco de Asís. Por su valiosa orientación y amistad.

Al Lic. José Álvaro Zarate, Director Académico de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), por el préstamo del equipo portátil de Rayos X para efectuar la toma de una de las piezas de la colección. A la Dra. Josefina Bautista, investigadora de la Dirección de Antropología Física (DAF) del INAH, quien realizó personalmente las radiografías. Al Prof. Oscar García del Seminario *Taller de Restauración de Pintura de Caballete* de la ECRO, por haberme ofrecido la posibilidad de consultar su vasta biblioteca personal, en donde pude localizar importantes fuentes y referencias en torno a la historia de Jalisco.

Al Laboratorio de Diagnóstico de obras de Arte (LDOA) del IIE-UNAM por el estudio material de tres de las obras de la serie. Especialmente a la coordinadora del mismo, Mtra. Elsa Arroyo y su equipo de trabajo, Mtra. Sandra Zetina, Fotógrafa Eumelia Hernández y Lic. Mónica Zavala. Del Instituto de Física de la

UNAM al Dr. José Luis Ruvalcaba Sil y del Instituto de Investigaciones Nucleares Al Dr. Manuel Espinoza.

Al Dr. David Steel, curador del North Carolina Museum of Art, por su valiosa asesoría respecto de una obra de Esteban Márquez y haberme hecho llegar un interesante catálogo sobre la pintura española existente en dicha institución. A la Art Gallery of Ontario, por las valiosas referencias sobre otra pintura del mismo autor.

Al Lic. Gerardo Hernández, fotógrafo de la ECRO, por la digitalización de parte del material fotográfico. Al fotógrafo Sergio Garibay Fernández por la toma de seis de las pinturas de la colección y a la fotógrafa Eumelia Hernández del LDOA por haber fotografiado las otras cinco. A Peggy Espinosa de Petra Ediciones por su valioso apoyo para diseñar el presente texto.

Por haberme facilitado importante material fotográfico sobre el antiguo convento de San Francisco de Guadalajara, al Arq. Jesús Hernández Padilla y a la Lic. Lucía Vera, por haberme apoyado para digitalizar parte del material fotográfico existente en el Archivo del Museo Regional de Guadalajara. A la restauradora Margarita Sevilla por la información que me aportó respecto de la restauración de las pinturas en el año de 1992.

A los siguientes archivos y bibliotecas:

Biblioteca Nacional de Madrid.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH-INAH)

Archivo Institucional de la Coordinación Nacional de Restauración (CNCPC-INAH)

Biblioteca de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH)

Fototeca "Constantino Reyes Valerio" INAH.

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM.

Biblioteca Pública del Estado de Jalisco. Al subdirector, Mtro. Raúl Romero Esquivel.

Archivo Histórico de Jalisco.

Archivo del Arquidiócesis de Guadalajara.

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.

Archivo Franciscano de Zapopan. Al responsable, Fray Pedro Ramos.

Archivo Franciscano de Cholula. A Maribel Avelina Ravizé.

A amigos y familiares. Por el apoyo incondicional que recibí de tantas maneras que sería imposible expresar en este pequeño espacio. A mis padres y hermanos. A mi hijo Leopoldo Aguirre, invaluable cómplice y compañero. A Fernanda Valverde, Marisol del Río, Gisela García, Tania Estrada, Dinorah Miller, Martha Vela, Rosalba Rangel, Claudia Rodríguez, Claudia Gómez, Isabel López, Mónica Morales y Enrique Sarabia.

El arte ha rehuido cada vez más lo consonante y lo satisfactorio para aprovechar para sus propios fines el desafío de lo enigmático, lo contradictorio y lo no resuelto. De este modo lo que pierde en claridad espera ganarlo en riqueza, en esa plenitud de significado que encarna todas las ambigüedades y ambivalencias que organizan nuestra experiencia.

E. H. GOMBRICH¹

¹ Ernst H. Gombrich, "El uso del arte para el estudio de los símbolos" en Richard Woodfield (editor), Gombrich Escencial, Tailandia, Phaidon, 2010. pág. 454.

INTRODUCCIÓN

DURANTE EL VERANO DEL AÑO 2008, a raíz de mi reciente incorporación al Departamento de Restauración del Museo Regional de Guadalajara (MRG), colaboré con las labores de mantenimiento y supervisión de obra que cotidianamente se realizan en la institución. A instancias del personal de museografía, unos meses más tarde, tuve la oportunidad de participar en la revisión del estado de conservación de uno de los repertorios más importantes y enigmáticos que conforman el acervo de este museo: la serie de once pinturas alusivas a la vida de San Francisco de Asís atribuida a Bartolomé Esteban Murillo.

Desde el año 2000, estos lienzos se encontraban resguardados en un espacio entre dos muros de tabla-roca que dividía las salas Roberto Montenegro y María Izquierdo, en la planta alta del edificio. La razón de este *sui generis* sistema de almacenamiento obedeció, por un lado, a la necesidad de desmontar las pinturas de la primera sala —en la que se venían exhibiendo desde 1992—, ante la inminente llegada al museo de importantes exposiciones internacionales entre los años 2000 y 2008 y, por el otro, a la dificultad para trasladarlas al almacén de bienes culturales, dadas sus grandes dimensiones —entre cuatro y casi cinco metros por lado—.

El trabajo de supervisión efectuado en 2008 consistió en desarmar los muros de tabla-roca para poder acceder a las pinturas, las cuales se encontraban colocadas de manera vertical, una tras otra, entre capas de material de embalaje y protección. Afortunadamente, su estado de conservación era estable y permitía una correcta legibilidad de las obras, salvo por algunos detalles menores relativos a desajustes de intervenciones de restauración previas. Frente a este panorama, las autoridades plantearon la re exhibición de la colección en la sala Roberto Montenegro, aprovechando la inminente conmemoración del noventa aniversario del Museo Regional de Guadalajara.

Esta fue la primera vez que tuve contacto con la serie y cuando me enteré de los mitos y leyendas que desde hacía décadas se habían suscitado en torno a su

autoría y procedencia, por lo que cuando por fin emergieron las pinturas de entre las hechizas paredes, no pude evitar la sensación de estar asistiendo a un verdadero descubrimiento artístico. Unos lienzos atribuidos a uno de los más grandes pintores del siglo de oro español, encerrados entre los muros de un museo en Guadalajara, era algo que simplemente no podía pasar desapercibido. Aunado a esto, la apreciable calidad de las pinturas y el intrigante problema acerca de su origen perfilaban la posibilidad de un estudio, no solamente interesante, sino necesario. Fue así que asumí el compromiso de emprender la presente investigación, con la intención de que el ciclo pictórico pudiera emerger de la clausura que lo había mantenido físicamente recluido en los últimos años y, desde hacía mucho más tiempo, sumido en una laguna de ambigüedad y confusión en torno a su identidad.

Para entonces el estudio de la colección se encontraba en un estado de total estancamiento. La relevancia concedida al problema de la autoría a lo largo de los siglos XIX y XX no solamente había polarizado las posiciones entre los estudiosos —en favor y en contra de la atribución al sevillano—, sino que además había opacado por completo la atención hacia otros aspectos fundamentales que planteaba la serie. Frente a este panorama, decidí establecer dos rutas de investigación principales. La primera, enfocada a la identificación del ciclo pictórico en sí, a través del estudio de sus dimensiones estilística, iconográfica y tecnológica. En cuyo caso los resultados no solamente aportarían una nueva visión acerca de su identidad histórico-artística, sino que además podrían coadyuvar en el desciframiento del problema ancestral sobre su autor. La segunda —acorde con mi propio interés en la reconstrucción de la historia de vida de los objetos—,² consistió en incluir un análisis acerca de los usos y funciones de la serie posteriores a su etapa de creación. Al aplicar un enfoque biográfico fue posible realizar un seguimiento de la serie desde su génesis, a finales del siglo XVII, hasta la actualidad, a inicios del siglo XXI. Y es que la historia de este repertorio en particular constituye un caso especialmente sugerente de cómo los objetos van transformándose en el tiempo, cuando como parte de los vaivenes sociales van adquiriendo diversos sentidos y significados, dando lugar a la construcción de “nuevos” objetos que a su vez continúan evolucionando. Luego entonces la serie de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara se constituye como una trayectoria cultural, una entidad dinámica en constante transformación, en donde su devenir es tan importante como ella misma. En suma, elaborar una biografía cultural del ciclo pictórico.

2 Adriana Cruz Lara, *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La reconstrucción de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, Colección Conservación y Restauración del Patrimonio, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2011.

El estudio de la dimensión funcional de los objetos es un enfoque de investigación que desde sus orígenes preocupó a la disciplina de la historia del arte, aunque no siempre con la misma intensidad. Recientemente, Antonio Bonet, ha coincidido con otros estudiosos en que para la comprensión de las obras artísticas del pasado, los análisis morfológicos e iconográficos son insuficientes, lo cual obliga a recurrir de nuevo a sus aspectos funcionales y de uso.³ Conscientes de que la obra de arte siempre se ha creado con un fin y que su función y uso trascienden lo meramente formal y estético, tienen la convicción de que sus investigaciones deben sustentarse en los presupuestos de una antropología cultural y totalizadora.⁴ En este sentido, Bonet recuerda cómo ya George Kubler, en su libro, *The shape of time* (1962),⁵ afirmaba que las obras de arte pertenecen al mundo de las cosas creadas por el hombre a lo largo del tiempo, en cuyo caso el universo de estudio se encuentra conformado por distintas series de creaciones y réplicas reconocibles por su clase de acción. Por ello no sorprende que más allá de la identificación de autores, estilos y escuelas, la historia del arte haya dado un giro hacia una perspectiva antropológica de las imágenes, en aras de ofrecer una explicación más certera acerca de su presencia en la sociedad.⁶

Desde esta perspectiva, la función del objeto no se limita a la identificación del uso para el cual fue concebido, sino a todas aquellas funciones que ha ido desempeñando a lo largo de sus distintas etapas históricas. Al respecto resulta por demás pertinente referirse a los historiadores del arte Alexander Nagel y Christopher Wood, quienes han establecido que el objeto de arte es una extraña clase de acontecimiento cuya relación con el tiempo es plural. Creado por un individuo o grupo en un momento dado, el objeto —dirán— suele proyectarse fuera de ese tiempo. Atrás, hacia su origen ancestral remoto o a un objeto anterior y, al mismo tiempo, adelante, hacia sus futuros receptores que lo activaran y reactivarán como un evento significativo.⁷ La obra así no se limita a su contexto de producción —por más interesante que éste pueda revelarse—sino que es un devenir cuya extensión y trascendencia sólo puede ser definida en términos de su historia de vida.

3 María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (compiladores), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Prólogo Antonio Bonet Correa, Volumen 104, Madrid, Casa de Velázquez, 2008. págs. XI-XIV.

4 *Ibidem*, pág. XII.

5 George Kubler, *The shape of time. Remarks on the history of things*, New Haven and London: Yale University Press, 1962.

6 Cruz de Carlos, *op. cit.*, pág. XIII.

7 Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010. pág. 9.

En el ámbito propiamente antropológico, el investigador Arjun Appadurai, ha sostenido que aún y cuando sabemos que las cosas no tienen un significado más allá del que los humanos les asignamos, no por ello podemos entender la circulación histórica de tales cosas. De aquí que, desde el punto de vista metodológico, sea necesario realizar un seguimiento individual de cada una de ellas, a fin de poder acceder al significado por el cual tienen determinadas formas, usos y trayectorias.⁸ En este mismo sentido, su colega Igor Kopytoff, si bien centrado en el problema de la mercantilización y el valor económico, se inclina por un modelo biográfico que permita establecer las etapas más significativas en la "vida" de un objeto, con base en la identificación de marcadores culturales representativos. La semblanza que se genera, nos remite a la gama de juicios, convicciones y valores —estéticos, históricos y aún políticos— que han dado forma a la actitud con la que hoy nos enfrentamos a aquellos objetos que hemos denominado arte.⁹ La biografía cultural de un objeto debe así ser vista como una entidad culturalmente construida, dotada de significados culturales específicos y, por ende, susceptible de ser clasificada en categorías culturalmente constituidas.¹⁰

La restauración encuentra un planteamiento cercano en el concepto de segunda historicidad acuñado por el crítico de arte Cesare Brandi, definido como el momento posterior a la creación de una obra hasta su reconocimiento en la conciencia actual de un observador.¹¹ Esta noción, implica asumir que la obra de arte no solamente puede definirse en términos de su génesis, sino que conforme va transcurriendo el tiempo va alcanzando diversos estadios que van modificando su forma, apariencia, significado y materialidad, dando lugar a la conformación de un "nuevo" objeto o si se prefiere al mismo objeto transformado. De aquí que los principios éticos de la restauración clásica recomienden la conservación de los añadidos históricos, en tanto que constituyen un testimonio más del quehacer humano sobre la obra de arte.¹²

⁸ Arjun Appadurai (editor), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. USA, Cambridge University Press, 1986, pág. 5.

⁹ Igor Kopytoff, "The cultural biography of things: commodization as a process" en Arjun Appadurai (editor), *The social life of things...* pág. 67.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 68.

¹¹ Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, María Ángeles Toajas Roger (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 31.

¹² *Ibidem*, pág. 39. Ver también Mauricio Jiménez, *El objeto de la restauración. Fundamentos teóricos de una práctica*, Tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), 2004 y Mirta Insaurrealde, *De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización del objeto de restauración*, Tesis de Licenciatura México, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), 2008.

Finalmente, en el ámbito de la arqueología vale la pena mencionar a manera de referente los trabajos de M. B. Schiffer, "Archaeological context and systemic context" y M. Shanks, "The life of an artifact in an interpretive archaeology",¹³ ambos relacionados con el estudio del ciclo de vida de los objetos procedentes de contextos arqueológicos.

La presente investigación fue entonces planteada en términos del estudio del ciclo pictórico y su historia de vida, siguiendo una metodología interdisciplinaria en la que algunos procedimientos tradicionales de la historia del arte —tales como el análisis formal, estilístico, iconográfico y documental—, se combinaron con el análisis científico-experimental y el estudio de las intervenciones de restauración. Siempre con la firme convicción de alcanzar una mayor y más amplia configuración de la identidad del repertorio y su contexto histórico-artístico. Gracias al apoyo del Museo Regional de Guadalajara, me fue posible tener un acceso privilegiado a las pinturas que me permitió observarlas con mucho detenimiento y apreciar una gran cantidad de detalles. La consulta de diversos archivos y bibliotecas en México y España, me aportó fuentes documentales por demás útiles y valiosas respecto a la serie en sí y el entorno en el que se desarrolló a lo largo de más de trescientos años de historia. Por su parte, el estudio material fue realizado por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, el cual arrojó datos invaluable respecto a la naturaleza material y tecnológica de las pinturas y su consiguiente correlación con una tradición pictórica específica. Este hecho, confirma una vez más la utilidad que este tipo de aproximación científico-experimental puede representar en el proceso de caracterización de los objetos. Finalmente, la observación de los tratamientos de restauración presentes en las obras, aunado a la consulta de fichas e informes técnicos existentes en diversas instancias del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), me permitieron establecer el horizonte de intervenciones de la serie, para más tarde discutir sus implicaciones técnicas y socio culturales. A este respecto cabe destacar que, según mi experiencia, los historiadores del arte no siempre han visto a la restauración como una ruta de investigación, en cuyo caso el estudio de las intervenciones del ciclo no solamente ha contribuido a ampliar la información sobre este particular objeto sino —a la luz de los resultados obtenidos—, las perspectivas de futuros trabajos, tanto en la línea de la historia del arte como de la historia de la restauración en México.

¹³ M. B. Schiffer, "Archaeological context and systemic context", *American antiquity*, 1972, págs. 156-165 y M. Shanks, "The life of an artifact in an interpretive archaeology", *Fennoscandia archaeologica* 15, 1998, págs. 15-42.

El capítulo 1 corresponde a la historiografía del repertorio. A manera de una relatoría crítica se van comentando las opiniones e ideas que, desde mediados del siglo XVIII a la fecha, distintos autores han aportado en relación a la serie, destacando en cada caso las contribuciones e implicaciones que han conllevado para su identificación. Queda en evidencia que el problema de la autoría y la procedencia, a lo largo de los siglos XIX y XX, han constituido el principal interés de los estudiosos respecto al conjunto, dando lugar a un debate que a grandes rasgos enfrentó a los defensores y los detractores de la atribución a Bartolomé Esteban Murillo —o su taller— como el artífice de la serie. Si bien algunos autores muestran buen uso del análisis formal y estilístico, en la mayoría de los casos se verifica la carencia de una investigación sistemática en favor de una u otra tesis. La discusión da un giro total cuando se lanza una nueva propuesta que sostiene que el conjunto es de origen novohispano. Esta idea, si bien se inserta en una interesante coyuntura de cambio de paradigma en la institución a principios de los años setenta no rebase, desde el punto de vista del rigor metodológico, el estatus de un comentario sensacionalista que más que argumentar pretende sorprender. Por su parte, los investigadores españoles aportan puntos de vista por demás interesantes. Siempre cautelosos respecto a Murillo, se inclinan en favor de una serie sevillana, empero guardando para ellos las evidencias y argumentos que los llevan a tal conclusión. Al final el panorama que se trasluce resulta sumamente impreciso, no solamente porque ninguna de las atribuciones logra confirmarse, sino porque además no se plantean nuevas preguntas, ni enfoques, ni rutas de investigación, respecto a un repertorio que —más allá de la figura del genio— tiene mucho que decir en cuanto a su estilo, tradición pictórica, significado iconográfico y técnica de manufactura.

En concordancia con el esquema biográfico establecido, el capítulo 2, denominado "Una serie sevillana para el convento de San Francisco de Guadalajara (1694-1860)", reconstruye la historia de la colección, desde el momento de su realización a finales del siglo XVII, hasta su remoción en 1860, del que fuera su primer destino: el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara. Una breve explicación acerca del sentido y función de los ciclos pictóricos de la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas —con énfasis en los franciscanos—, es el punto de partida para adentrar al lector en el contexto histórico-artístico en el que fue producido el objeto de estudio. La oportuna localización de un contrato notarial fechado el 13 de febrero de 1694— en el Archivo de Protocolos de Sevilla—, por su parte, permite finalmente proponer que el ciclo pictórico del Museo Regional de Guadalajara es obra del pintor Esteban Márquez de Velasco. Este artista fundó en Sevilla un productivo taller que trabajó profusamente para el mercado Americano a finales del siglo XVII y fue conocido como un fiel seguidor del estilo de Murillo. Sin embargo, las fuentes consultadas resultaron insuficientes para documentar la fecha exacta

de su llegada a las costas de la Nueva España, las condiciones de su traslado a la Nueva Galicia y —más allá de la comunidad franciscana—, los actores involucrados en su encargo. Esta situación deberá ser abordada en futuras investigaciones. La explicación continúa exponiendo los resultados del análisis estilístico, iconográfico y tecnológico del repertorio, para identificarla como una obra de evidente filiación contra reformista, concebida dentro de las convenciones técnicas y artísticas de la pintura sevillana de finales del siglo XVII. Sobre esta misma base, se establece una clara cercanía entre las pinturas del ciclo y la obra conocida de Esteban Márquez, contribuyendo a apuntalar la atribución propuesta, ahora desde el punto de vista material, formal y estilístico. Cada una de las escenas es caracterizada de forma individual y ordenada cronológicamente, de acuerdo con los pasajes de la vida del santo descritos en las hagiografías franciscanas conocidas en la época, para luego descifrar el mensaje místico-religioso prevaleciente en el repertorio. Una concisa descripción de la historia del convento de San Francisco de Guadalajara, da la pauta para proponer que el encargo del conjunto tuvo lugar en el contexto de una importante remodelación de este cenobio entre 1684 y 1694. El apartado concluye aludiendo al proceso de producción y comercialización de obras artísticas entre Sevilla y América a lo largo del siglo XVII, con el fin de ubicar la manufactura del repertorio en el marco de una coyuntura histórica de mayor alcance.

Hacia 1860 tuvo verificativo un importante cambio en la manera de conceptualizar a la serie de la vida de San Francisco de Asís. De ser una obra dedicada al culto y adoctrinamiento a lo largo del periodo virreinal y México independiente, pasó a ser concebida como un objeto de carácter meramente artístico hacia el último tercio del siglo XIX. Esta fundamental transición y sus implicaciones son el tema del capítulo 3, titulado "Hacia una nueva valoración histórico-artística (1860-1918)". Una sucinta revisión sobre el proceso de exclaustración da la pauta para explicar los mecanismos y condiciones a partir de los cuales el ciclo pictórico —junto a una gran cantidad de pinturas procedentes de los conventos suprimidos en Jalisco—, pasaron al Liceo de Varones, en donde se formó una galería de cuadros antiguos hacia 1869. En este entorno, las pinturas fueron resguardadas y exhibidas, fungiendo además como modelo para los estudiantes de la cátedra de pintura. Punto importante en este apartado es la síntesis que se presenta en torno a la valoración del arte virreinal en el siglo XIX, en tanto que permite verificar, por un lado, una opinión casi siempre positiva acerca de las pinturas novohispanas y, por el otro, llamar la atención sobre la necesidad de su conservación. Con el paso del tiempo, esta postura dio lugar a la formación del concepto de patrimonio cultural de la nación. En este contexto llama la atención que el anti hispanismo prevaleciente en algunos sectores sociales de la época, no fue ningún impedimento para que la comunidad tapatía y los artistas del Liceo tuvieran un franco aprecio por

el repertorio en ese momento atribuido a Murillo, fundamentalmente debido al gran prestigio que hacia las últimas décadas del siglo todavía gozaba el pintor. En relación a los objetivos propuestos, la primera restauración más o menos documentada del conjunto es abordada en este apartado, resultando en un mejor entendimiento de las condiciones en que se encontraban las pinturas a finales del siglo. Finalmente, se presentan las evidencias que confirman los dos últimos traslados de la serie a principios del siglo XX, completándose el registro acerca de su paso por diversas sedes de la ciudad de Guadalajara.

El cuarto y último capítulo se refiere a la historia de la colección en el siglo XX y lo que va del XXI, quedando completado el relato sobre su devenir en el tiempo. Su ingreso en 1918 al Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas, hoy Museo Regional de Guadalajara, conforma el contexto socio-cultural en el cual adquirió una nueva función, al transformarse en un objeto museístico, todavía vigente en la actualidad. La propia orientación del museo, primeramente, a manera de una muestra de arte universal y, unos años más tarde, de historia nacional y regional, es la base para discutir el papel que cumplieron las pinturas en este entorno, verificándose en este proceso un interesante cambio en la atribución y suscitándose su segunda restauración. Una mirada hacia el proyecto de reestructuración de la institución, emprendida por las autoridades del INAH, entre 1973 y 1976, permite situar la tercera intervención del ciclo en un marco de mejoras y actualización institucionales, en donde la conservación de los lienzos volvió a ser considerada una necesidad apremiante. Unos años más tarde, en 1992, la gestión emprendida por el programa "Adopte una Obra de Arte", permitió concluir la restauración de la colección, hecho que a su vez fue aprovechado para impulsar otros proyectos culturales en el estado de Jalisco. También se incluye un listado sobre las pinturas de la Antigua Academia de San Carlos que pasaron al Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas.

Por último, en la conciencia de que todo trabajo conlleva más interrogantes que respuestas, al final de esta investigación se presentan una serie de conclusiones que, por un lado, permiten comprender los límites del presente estudio y, por el otro, esbozar algunas preguntas y rutas de investigación que podrían emprenderse en el futuro. A manera de anexo se incluyen los resultados del estudio material de tres de las pinturas de la serie realizados por el LDOA, una tabla comparativa en la que es posible visualizar las escenas en el contexto de otros ciclos franciscanos y otra más relativa a las fuentes iconográficas en las que pudo haberse inspirado nuestro repertorio.

En suma, los resultados alcanzados en esta investigación han permitido establecer la identidad histórico-artística de la serie del Museo Regional de Guadalajara, en términos del esclarecimiento de su autor, la tradición pictórica de la que

procede, estilo, iconografía y naturaleza material. Al mismo tiempo fue posible reconstruir su biografía cultural, en relación a los cambios identificados en sus usos y funciones a lo largo de las distintas etapas de su historia. Esta nueva configuración no solamente se limita a la definición de la serie y su historia de vida, sino que se inserta en un ámbito de interpretación de mayor alcance, mismo que nos ha permitido confirmar el nombre de Esteban Márquez de Velasco como parte del repertorio de pintores sevillanos que enviaron obras a la Nueva España, incluir un ciclo más a su producción artística, documentar un caso más en que sus obras fueron tomadas como de Murillo, precisar la tecnología de la escuela sevillana de pintura y aportar nuevos elementos a la compleja iconografía franciscana de la contra reforma. Asimismo, avanzar en el estudio de distintos temas, tales como, el entendimiento de las condiciones en las que tuvo lugar la formación de colecciones artísticas en Jalisco, los paradigmas de valoración del arte virreinal, la historia de la restauración en México y el desarrollo de la ciudad de Guadalajara en la región occidental del país.

Noventa y cinco años han pasado desde que la serie se incorporara al acervo del Museo Regional de Guadalajara, siempre destacándose como una de las colecciones más emblemáticas y apreciadas por propios y extraños. Su estudio y caracterización eran una vieja deuda de esta institución para con su público, la comunidad de estudiosos del arte y la sociedad en general, misma que esperamos hoy haber contribuido a solventar. Sirva pues nuestra investigación para conmemorar su presencia en la ciudad de Guadalajara en tanto un magnífico y digno testimonio de su historia.

CAPÍTULO I

| LOS DEBATES SOBRE LA AUTORÍA Y LA PROCEDENCIA

Los problemas que la historiografía de los siglos XIX y XX ha planteado en torno a la serie de once lienzos de la vida de San Francisco de Asís del Museo Regional de Guadalajara tienen que ver fundamentalmente con su origen y autoría. Desde hace por lo menos cien años el conjunto ha sido atribuido a diferentes artistas y talleres, y respecto a su procedencia han sido elaboradas muy diversas teorías. Entre las atribuciones destaca por su difusión e importancia la que señala al célebre artista sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) —o por lo menos a su taller—,



Figura 1. Autorretrato de Bartolomé Esteban Murillo (1,22 X 1,07 mts.).
National Gallery de Londres.
Reprografía.

como el autor del repertorio, no faltando las explicaciones sobre la manera cómo el conjunto arribó a la Nueva Galicia en algún momento del siglo XVII. Seguidores y detractores de esta tesis han esgrimido diversos argumentos a favor y en contra, empero sin haber alcanzado una explicación satisfactoria. La falta de una investigación sistemática y rigurosa ha llevado la cuestión a un estado de estancamiento, prevaleciendo un ambiente de ambigüedad y confusión sobre la identidad de la serie. Asimismo, la relevancia otorgada al esclarecimiento de la autoría en detrimento de otros aspectos ha limitado notablemente un entendimiento más amplio del conjunto donde la iconografía, la tecnología y el análisis formal y estilístico¹⁴ más allá de la figura de Murillo han sido casi por completo desatendidos.

El presente apartado tiene como fin ofrecer la historiografía del ciclo pictórico, exponiendo en un orden cronológico las ideas que desde finales del siglo XIX a la fecha se han generado al respecto. En aras de presentar un panorama lo más completo posible, hemos echado mano de las fuentes publicadas pero también de documentación inédita dispersa en los archivos de la ciudad de Guadalajara, a partir de las cuales podrán apreciarse con mayor claridad las distintas maneras como ha sido abordada la problemática de la serie. Esta será la base para que en los capítulos subsecuentes analicemos los discursos sobre los cuales han sido construidas las diversas interpretaciones en torno a su identidad, especificando los usos y funciones que le han sido asignados como parte de este proceso y valorando en cada caso las repercusiones a nivel de su significado.

1. Primeras noticias

Probablemente, la referencia más temprana sobre la serie de San Francisco se debe a Matías de la Mota Padilla (1668-1766), alguacil mayor del Santo Oficio y abogado fiscal de la Real Audiencia de Guadalajara. En su historia sobre la región de 1742, denominada *Conquista del Reino de la Nueva Galicia en la América Septentrional*, este estudioso describió el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara con las siguientes palabras:

El interior del convento es tan capaz como primoroso, con un claustro procesional tan bien labrado como adornado con lienzos grandes, con la vida del glorioso patriarca San Francisco, y á un tiempo admiran los que ven los prodigiosos portentos que obró la mano del todopoderoso, por medio del serafín llagado, y la destreza del artifice que sacó tan perfectos dibujos.¹⁵

¹⁴ Una interesante reflexión sobre este método de trabajo también llamado "historia del arte estilística" puede consultarse en Jas Elsner, "Style" en *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2003 (1996).

¹⁵ Matías de la Mota Padilla, *Conquista del Reino de la Nueva Galicia en la América Septentrional*,

Resulta difícil asegurar sin lugar a dudas si este influyente funcionario de la Guadalajara colonial, se estaba refiriendo de manera inequívoca al conjunto pictórico que nos ocupa, debido a que no menciona ni el número de cuadros, ni a su probable autor y, tampoco aporta mayores datos sobre las escenas. No obstante, algunos indicios de su sucinta descripción podrían apuntar en esta dirección, además de ser una referencia que se repite en la historiografía sin cuestionamiento alguno. En primer lugar, Mota Padilla habla de grandes lienzos con escenas de la vida del padre San Francisco existentes en el claustro del convento de Guadalajara. La serie, efectivamente, se encuentra conformada por pinturas de gran formato, cuyas dimensiones oscilan entre los 3,5 y los 4,5 metros por lado y, como será asentado más adelante, son varios los autores que refieren el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara como su sitio original. En segundo lugar, cuando dice de "los prodigiosos portentos que obró la mano del todopoderoso, por medio del serafín llagado", el historiador podría estar refiriendo a los milagros representados en los cuadros. Ciertamente, más de la mitad de los lienzos aluden a distintos milagros obrados por Dios a través del santo y, justamente en uno de ellos, *La estigmatización*, Jesucristo se aparece a San Francisco en forma de un serafín que le impone las llagas como símbolo de su santidad. La calidad artística de la serie, como un tercer argumento, podría encajar de manera general con "los perfectos dibujos" a que hace referencia el autor.

Si en la Nueva Galicia existió otro repertorio de grandes cuadros con escenas de la vida de San Francisco de destacada manufactura que hubiera ocupado el claustro del convento de San Francisco, se desconoce tanto a nivel documental como por la propia existencia de las tentativas pinturas. Parece entonces poco factible que la serie bajo estudio pudiera estar confundiendo con alguna otra de temática franciscana, de la cual hoy no supiéramos nada. Tampoco resulta probable que una serie de esta envergadura hubiera sido patrocinada y financiada por otro convento franciscano de la región, dadas las pequeñas dimensiones y la sencillez de las construcciones de tales recintos durante la época. De aquí que, con los datos recabados hasta este momento, podemos afirmar que muy probablemente, Mota Padilla sí se esté refiriendo al conjunto que nos ocupa. Más de cien años transcurrieron para que la serie de San Francisco volviera a ser objeto de alguna referencia.

2. El siglo XIX

2.1. Se gesta la atribución a Bartolomé Esteban Murillo

En su informe de agosto de 1869 el rector del Liceo de Varones¹⁶ Prisciliano Castro señaló la organización en dicha institución de una galería con obras originales de Murillo, Lucas Jordán [sic] y de autores de la escuela mexicana, así como haber contado con presupuesto del gobierno para restaurarlas.¹⁷ Si bien el funcionario no especificó de qué obras se trataba, mucho menos si entre éstas se encontraba el repertorio que nos ocupa, el sólo hecho de mencionar la existencia de piezas del sevillano en este lugar es un hecho relevante, en virtud de que podría tratarse de la primera noticia que, aunque de manera indirecta, vincula a la serie con Bartolomé Esteban Murillo.

Y efectivamente nos inclinamos a creer que así fue. Primeramente, debido a que como se irá exponiendo en adelante, los estudiosos que han hablado sobre el ciclo pictórico a los largo de las dos últimas centurias coinciden en su localización en dicha institución educativa a finales del siglo XIX, así como en la existencia de una galería de cuadros antiguos. En segundo lugar, debido a que con excepción de la Virgen de la Asunción de la catedral de Guadalajara,¹⁸ no existe en la región ninguna otra pintura atribuida a Murillo que no sean los lienzos de la serie, mucho menos obras confirmadas de la mano del artífice sevillano. Esto es, el rector del Liceo solamente podría estar refiriendo a la serie bajo estudio. De aquí que resulte factible proponer que ya desde 1869 el ciclo pictórico se asumía como obra original del sevillano y se encontraba en el Liceo de Varones. Sobre su probable restauración durante esta época no se ofrecen mayores datos.¹⁹

Respecto de la Asunción de la catedral de Guadalajara antes mencionada, atribuida a Murillo por el pintor José Antonio Castro en 1852,²⁰ resulta intere-

¹⁶ Como se verá en el capítulo 3, el Liceo de Varones fue una institución educativa abocada a la enseñanza preparatoria, fundada en Guadalajara en 1861. El edificio original fue construido a mediados del siglo XVIII para albergar al Colegio Seminario Conciliar de San José. En 1918 se convirtió en el Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanza Artística, hoy conocido como Museo Regional de Guadalajara.

¹⁷ *El País*, Guadalajara, t. IX, Núm. 425, 9 de septiembre de 1869 en Arturo Camacho, Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX. Colección de Artes y de Letras, México, El Colegio de Jalisco y FONCA, 1997, pág. 131.

¹⁸ Esta imagen se conserva actualmente en la sacristía de la catedral y a decir de Arturo Camacho la atribución es errónea pues a su parecer es una copia —sin especificar cuál— de una de las representaciones hecha por Bartolomé Esteban Murillo, en un taller sevillano. Nota al pie en Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pág. 24.

¹⁹ Los aspectos relativos a su restauración serán tratados en los capítulos subsiguientes.

²⁰ Diego Angulo Iníiguez, *Murillo. su vida. su arte*, Catálogo Crítico, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1981, pág. 365. Aquí se refiere que esta pintura fue atribuida a Murillo por el pintor José Antonio Castro en 1852, aportando además diversos datos sobre su historia y un recuento de las publicaciones en las que ha aparecido.

sante comentar que en 1876 el arzobispo y el cabildo catedralicio la intentaron vender en Europa como obra original del sevillano. No obstante, el agente de negocios con el que establecieron contacto en París, Don Eduardo Santos, desalentó la realización de la transacción, haciéndoles saber, por un lado que la escuela española en ese momento no estaba tan bien cotizada como antes y, por el otro, que si la autenticidad de la obra resultaba dudosa, el precio sería de apenas unos cientos de francos. Y añadió, "cuantas veces nos han venido cuadros de México como originales buenos que después resultaron ser pobres copias o cuadros sin autenticidad bien caracterizada".²¹ Dada la respuesta, las autoridades eclesiásticas optaron por cancelar la venta de la pintura, para en 1878 colocarla en la nueva capilla de la Purísima de dicha catedral.²² En 1981, a raíz de la depuración del catálogo de la obra de Bartolomé Esteban Murillo, el investigador Diego Angulo Iníiguez (1901-1986), la consideró obra de discípulo y época tardía.²³

Regresando a nuestro ciclo, el pintor mexiquense, Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), a raíz de una visita que realizó a la capilla del Liceo de Varones por invitación de sus amigos Jacobo Gálvez (1821-1882), Felipe Castro (1832-1908) y Pablo Valdés (1839-1898), publicó en 1876 una nota en el periódico *Juan Panadero*, en la que transmitió con gran emotividad su apreciación sobre los lienzos de San Francisco existentes en ese lugar. Y así lo expresó:

Para sorprenderme, sólo me anticipó que había unos cuadros viejos y ¡Cuál fue mi asombro al pisar el dintel, que alzando la vista me la hirió vivamente Murillo con sus obras inmortales, sin querer, me transportó el grupo de ángeles de la Impresión de las llagas de San Francisco, al Louvre en presencia de la famosa purísima que llamaban del Mariscal Soult.²⁴

²¹ Nelly Sigaut "Un nuevo nicho para una antigua imagen", Arturo Camacho (coordinador), *Morada de Virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la catedral de Guadalajara*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pág. 98 y 99 y Nelly Sigaut, "La sacristía. Historia de un espacio relevante" en Arturo Camacho (coordinador), *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, capítulo IV, México, El Colegio de Jalisco, 2012, págs. 245-250. Expediente del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), "Referente al altar de la Purísima en catedral y su ornamentación". Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, expediente 15, años 1870-1895, caja 8, carpeta 1874, ff. 119v-120.

²² *Idem*.

²³ Angulo, *op. cit.*, pág. 365.

²⁴ Felipe Santiago Gutiérrez, "Impresiones de viaje" en *Juan Panadero*, Guadalajara, tomo VII, núm. 456, 21 de diciembre de 1876, citado en Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pág. 41 y Camacho, Álbum del tiempo perdido, *op. cit.*, pág. 160.

Con esta descripción, Felipe Gutiérrez no solamente confirma la existencia del conjunto franciscano en el Liceo de Varones, sino también —y ello es mucho más importante—, nos ofrece la primera referencia escrita que expresamente vincula el repertorio pictórico con Bartolomé Esteban Murillo. De acuerdo con el historiador del arte Arturo Camacho, Gutiérrez fue uno de los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX que logró tener la visión más amplia de las artes plásticas a nivel internacional, habiendo sido expositor, asistente a escuelas, talleres y asociaciones artísticas en San Francisco, Madrid, Barcelona, Roma, Nueva York y México.²⁵ Haciendo uso de su formación como pintor en la Academia de San Carlos de México y de su amplia experiencia viendo obras en el extranjero, este artista emprendió la primera comparación estilística de la serie, al reconocer semejanzas formales en la manera de representar algunos elementos, para el caso, los ángeles del rompimiento de gloria del cuadro de *La estigmatización* y los de la obra de *La Purísima*, conocida como del Mariscal Soult en el museo del Louvre. Queda por confirmar si fue a partir de la difusión de sus observaciones en la prensa que la idea del artífice sevillano como autor de la serie haya trascendido, particularmente en el ámbito local.

Hacia 1880 el ingeniero, naturalista, geólogo y gobernador del estado de Jalisco, Mariano Bárcena (1842-1899) publicó un informe denominado *II Exposición de Las Clases Productoras y descripción de Guadalajara*, donde a propósito del Liceo de Varones, comentó lo siguiente:



Figuras 2 y 3. A la izquierda, *La estigmatización* (3,40x3,15 mts.). Museo Regional de Guadalajara. Fotografía Sergio Garibay. A la derecha, *la Inmaculada Concepción* del Mariscal Soult (2,74x1,90 mts.) de Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado, España. Reprografía.

²⁵ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., pág. 137.

La cátedra de pintura posee una rica colección de grandes cuadros que representan varios episodios de la vida de San Francisco de Asís, y se cree que éstas pinturas fueron hechas por el insigne Murillo, o al menos bajo su inmediata ayuda y dirección.²⁶

Con esta breve mención, Bárcena da cuenta de que la atribución de la serie a Murillo sigue sosteniéndose y además que formó parte de una asignatura de pintura. Y efectivamente, Camacho nos constata que en el Liceo de Varones se resguardó una importante colección de aproximadamente treinta pinturas de la escuela mexicana antigua y algunas de procedencia europea, entre las cuales se encontraba la serie de San Francisco.²⁷ También sobre la existencia de una verdadera Academia de Artes dentro de la institución en la que se impartieron, tanto a los alumnos inscritos como al público en general, clases de dibujo, pintura, grabado, escultura y teneduría de libros.²⁸ Las obras sirvieron como modelo para los alumnos avanzados quienes, como parte de su trabajo principal, se dedicaban a copiarlas.²⁹ Este hecho cobra relevancia para entender las maneras como ha sido valorada la serie a lo largo de su historia y que será anotado posteriormente.

Apenas unos años después, en 1884, el humanista y aficionado a las Bellas Artes Agustín Fernández Villa (1828-1893) en sus *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México*,³⁰ retomó el tema de la serie y su atribución al señalar la existencia de obras notables de pintura existentes en distintos establecimientos públicos de la ciudad de Guadalajara. Así, en la sacristía de la Catedral, refirió la presencia de una pintura de la Asunción original de Murillo —ya comentada— y en el Liceo de Varones del Estado, de “once grandes lienzos de la vida de San Francisco de Asís en los cuales aparecen rasgos indisputables del inmortal Murillo y, sin embargo, hay figuras que revelan una muy diferente procedencia”.³¹ Lo más interesante del comentario de este autor, sin embargo, es que parece aludir a una vieja polémica en torno al autor del conjunto cuyo origen resulta difícil precisar, cuando nos dice que:

Once cuadros murales de la vida de San Francisco de Asís, cuyo autor por mucho tiempo disputado, ha venido a fijarse según el respetable dictamen de personas competen-

²⁶ Mariano Bárcena, *II Exposición de Las Clases Productoras y descripción de Guadalajara*. Guadalajara, Tipografía de Sinforsos Banda, 1880, pág. 142.

²⁷ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., págs. 159 y 160.

²⁸ *Ibidem*, págs. 155 y 156.

²⁹ *Ibidem*, pág. 161.

³⁰ Agustín Fernández Villa, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1990.

³¹ *Ibidem*, op. cit., pág. 31.

tes y concededoras de las obras del ilustre sevillano Esteban Murillo, por encontrarse en ellos figuras que sin disputa son ejecutadas por tan diestra mano, y por revelar lo también la entonación general de dichos lienzos.³²

Pese a que Villa no emprendió un estudio formal de la serie, cabe notar en su testimonio el empleo de términos tales como "diestra mano", "figuras" o "entonación", lo cual nos habla de un incipiente intento del investigador por describir las escenas a partir de sus elementos formales y estilísticos. Resulta importante señalar su afición por coleccionar libros raros y pinturas notables, así como su educación al lado del sabio filólogo fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (1803-1853), quien formó una importante pinacoteca en el convento del Carmen de Guadalajara.³³

Hacia 1888, encontramos otra breve noticia sobre la existencia de los cuadros y su atribución, muy probablemente basada en el escrito publicado unos años antes por el citado Mariano Bárcena. Se trata del licenciado José Villa Gordo, quien siguiendo un orden parecido al de su antecesor, describió el Liceo de Varones y comentó que "en este establecimiento y en el salón que sirve de Cátedra de Pintura, se encuentran, además de otros cuadros, seis que representan la vida de San Francisco de Asís, los cuales son obra del inmortal Murillo".³⁴ Si bien el número de lienzos no coincide con los que han llegado hasta nuestros días, probablemente debido a que únicamente refiere los que se encontraban a la vista en ese momento, su existencia en dicha institución educativa y su atribución a la mano del sevillano, nos confirma que se trata de nuestro repertorio.

El periodista, crítico de arte e investigador mexicano de ascendencia británica, Eduardo A. Gibbon (siglo XIX),³⁵ quien visitó la ciudad de Guadalajara a finales del siglo XIX y la describió como la "Flores Mexicana" en su obra *Guadalajara*.

³² *Ibidem*, págs. 54-55.

³³ Para mayor información sobre la filiación ideológica del padre Nájera ver Lucas Alamán y Francisco Lerdo de Tejada, *Noticias de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo de apellido Nájera*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1853 y *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura del siglo XIX*. Tomo II, México, MUNAL, 2001, págs. 205-213.

³⁴ José Villa Gordo, *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros. Apuntes sobre la historia de la ciudad, su situación, clima, aspecto, habitantes, edificios, etc.* Edición facsimilar de Fernando Martínez Reding para la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1980. Primera edición, Guadalajara, Tipografía, Litografía y Encuadernación de José M. Yguiniz, 1888.

³⁵ La Enciclopedia de México y el Diccionario Porrúa no precisan las fechas de nacimiento y muerte de Eduardo A. Gibbon. En este último sólo se asienta que murió prematuramente a finales del siglo XIX. *Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, Sexta Edición, México, Porrúa, 1995, pág. 1438.

Vagancias y *recuerdos* de 1893³⁶, podría considerarse como el primer autor que intentó argumentar la atribución de la serie de San Francisco a Bartolomé Esteban Murillo desde una perspectiva estilística y haciendo uso de datos históricos. Si bien tenemos noticias sobre la amplia experiencia de este personaje en la valoración estética,³⁷ resulta evidente a lo largo de sus explicaciones que también recogió elementos de la polémica existente sobre la autoría del conjunto, como hemos señalado, vigente en el contexto local. Así, para Gibbon los once lienzos existentes en la capilla-oratorio del ex seminario de san José de Guadalajara—entonces Liceo de Varones y en la actualidad Museo Regional de Guadalajara—, procedentes del ex convento de San Francisco de Guadalajara, son indiscutiblemente obra de Murillo.

Los cuadros de esta capilla, relativos a San Francisco de Asís, voy a aventurar una opinión, sin jactarme de nada, ni pretender hacer el papel de descubridor; pero mi detenido estudio sobre el pintor Murillo y su manera de pintar, me hacen afirmar que éstos son cuadros obra de su pincel, por lo menos que en ellos se revela la composición de su escuela, toques y entonación que le son peculiares.³⁸

Haciendo uso de ciertos lineamientos compositivos y tonales que reconoce en la obra auténtica de Murillo, la argumentación que nos presenta considera a *La estigmatización* como la pintura más valiosa de la colección, ubicándola en la segunda y más gloriosa época del sevillano, proponiendo, incluso, que su adquisición pudo haber ocurrido años después que el resto de los cuadros.

En este lienzo están [las cualidades propias de Murillo]: la serenidad armoniosa del conjunto, el colorido suave, hermoso y natural como el del ópalo; el ambiente fantástico y celestial como aquel que en sus cuadros de la Asunción, elevan el espíritu humano de la región terrenal a soñadas regiones celestes. Aquí también se traza su dibujo correcto, la colocación bien comprendida de las figuras, la agrupación de querubes y de ángeles en los que se traslucen sus conocimientos perfectos de las reglas de contraposición de la figura humana, los efectos de óptica y de perspectiva que, lo constituyen en tan gran conocedor como observador lo fue de la naturaleza y de la vida.³⁹

³⁶ Eduardo A. Gibbon, *Guadalajara (La Flores Mexicana). Vagancias y Recuerdos*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, S.A., 1893. Reimpresión 1967.

³⁷ Según el Preliminar de la edición del Banco Industrial de Jalisco previamente citada, Eduardo Gibbon publicó en 1874 una monografía sobre *La Catedral de México* y posteriormente escribió sobre José María Velasco y Manuel Tolsá. Hacia 1892 escribió las obras *Londres Nocturno* y *Reflexiones sobre Arte Nacional*.

³⁸ Gibbon, *op. cit.*, pág. 122.

³⁹ *Ibidem*, pág. 124.

Y más adelante agrega que el colorido de esta obra presenta similitudes asombrosas con la Sagrada Familia de la *National Gallery* de Londres, lo cual "bastaría para afirmar la autenticidad de este gran lienzo como obra del insigne sevillano".⁴⁰



Figura 4. *Las dos trinitades* (2.93x2.07 mts.). Bartolomé Esteban Murillo. National Gallery de Londres. Reprografía.

Los diez lienzos restantes corresponden, según su apreciación, al estilo primordial de Murillo durante su primera época, siendo la obra *El tránsito de San Francisco* la segunda en calidad.

Este enorme lienzo [...] es un trabajo verdaderamente notable, con especialidad por la sorprendente combinación del claro-oscuro. [...] Aquí todo es realismo, y por lo tanto, es un cuadro de profunda impresión. El dibujo correcto; la perspectiva de mucho efecto, revelando grandes conocimientos de óptica, tales como los poseía Murillo; el tratamiento de paños muy bueno, y el claro-oscuro, como llevo dicho, Rembrandtesco.⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 126.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 127.

Los argumentos empleados por Gibbon para sostener la atribución de la serie al artista sevillano, denotan su claro posicionamiento en el análisis estilístico y conocimiento de la obra del pintor. El uso de una terminología formalista, la comparación entre diversas pinturas, la clasificación por épocas y el uso de datos históricos, confirman su sólida formación como historiador y crítico de arte.⁴² Si bien su estudio de la serie en ningún caso puede considerarse exhaustivo y sus observaciones pueden parecer ambiguas y poco convincentes para efectos de la confirmación de la autoría del conjunto, por otro lado, no debe perderse de vista que Gibbon es el primer investigador que emprende un análisis siguiendo un método específico. Así, más allá de una efectiva solución a la problemática que se plantea, sus observaciones deben destacarse en términos de una mirada que apela a un mayor conocimiento de la pintura de Murillo, así como al empleo de una metodología propia de la historia del arte, proceder que bien podría considerarse relevante en el ámbito de los estudios artísticos decimonónicos en México y más precisamente en Jalisco. Finalmente, vale la pena enfatizar la posibilidad de que dada la difusión de la obra de Gibbon a finales del siglo XIX y gran parte del XX en el ámbito local, sus puntos de vista debieron contribuir de manera importante a extender la idea de que el sevillano era el autor de la serie.

Un artículo publicado en el diario *El Correo de Jalisco* el 2 de mayo de 1896, titulado "Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma", cuya intención era someter a la opinión pública la necesidad de mejorar las condiciones en las que se encontraban resguardadas las pinturas del Liceo de Varones, refleja nuevamente la incertidumbre que prevalecía en torno a la autoría del conjunto, cuando se anota que:

⁴² Las aportaciones estéticas de Gibbon, a propósito de su trabajo sobre la catedral de México, han sido consideradas en los siguientes estudios: Juana, Gutiérrez Haces, "Algunas consideraciones sobre el término 'estilo' en la historiografía del arte virreinal mexicano" en Rita Eder (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Biblioteca Mexicana, Serie Arte, CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública y Fondo de Cultura Económica, 2001, págs. 90-193; Ida Rodríguez, *La crítica del arte en México en el siglo XIX. Estudios y Documentos I (1819-1850)*, tomo I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE), 1997, págs. 100-103 y Justino Fernández, "El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España", en *Estética del arte en México*, México, UNAM-IIE, 1959, págs. 116-123. Alberto Santoscoy, en su nota de prensa "Las pinturas de Murillo existentes en Guadalajara", de fecha 17 de octubre de 1901, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, en *Obras Completas*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984, pág. 781, se refirió a Gibbon como "el erudito amateur". También se encuentran noticias sobre su vida y obra en Guillermo García Oropeza, *Tapatíos honorarios*, Testimonios del siglo XX, Guadalajara, Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi y Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000, págs. 9-15.

Los cuadros de la vida de San Francisco que a Murillo se atribuyen y que en opinión de personas conocedoras tienen impresas huellas indudables de la mano habilísima del pintor de las concepciones, "la garra del león" como si dijéramos. —pertenzcan o no a este egregio artista, que esto no es posible decirlo— son indudablemente obras de mérito positivo.⁴³

Y sigue,

Básanse los que niegan la autenticidad de esa filiación artística en la circunstancia de que no se mencionan entre las obras del genio sevillano lienzos que representen pasajes de la vida del solitario monte Alvernia; y que en los cuadros todos del magroso pincel del gran Bartolomé Esteban que vinieron a estas partes se conserva memoria exacta y precisa.⁴⁴

Lo interesante de estas anotaciones, no solamente tienen que ver con la ya consabida duda que prevalecía en torno a la autoría del repertorio por parte de Esteban Murillo, sino que por primera vez se esbozan argumentos para descartarla, tales como el hecho de que la serie no aparezca mencionada en los catálogos de obra del artista, así como la falta de documentación que constata su llegada a tierras americanas. El artículo concluye sugiriendo que el señor gobernador, a saber el General Curiel, seguramente se encuentra consciente acerca del valor artístico de las pinturas del liceo, en tanto "monumentos de los que debe ufanarse Guadalajara",⁴⁵ trasladándose la intención del autor de la nota en involucrar al gobierno en la protección y conservación de las mismas. Esto es, se reconoce que las obras del pasado son de interés público.⁴⁶

Antes de pasar al problema de la procedencia del repertorio, vale la pena hacer dos precisiones, si bien no para esclarecerlas en este momento, por lo menos para plantear su importancia y retomarlas en los capítulos subsiguientes. La primera, relativa a la cronología de la atribución, donde los datos aportados por los autores decimonónicos previamente revisados nos permiten afirmar que la asociación de la serie con Bartolomé Esteban Murillo se remonta a las últimas décadas del siglo XIX, tomando como punto de partida el año de 1869, fecha en que el rector del Liceo de Varones Prisciliano Castro asegurara haber conseguido presupuesto para su

43 "Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma" en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara 2 de mayo de 1896, número 73. Documento facilitado y transcrito por el investigador Arturo Camacho.

44 *Idem*.

45 *Idem*.

46 No debe olvidarse que durante este mismo año el gobierno del general Porfirio Díaz lograba establecer las bases de la legislación protectora de los bienes arqueológicos.

restauración. No obstante, si tomamos en cuenta que en 1742 Mota Padilla, cuando describió los lienzos que se encontraban en el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara —y si aceptamos que éstos corresponden al repertorio bajo estudio—, no hizo ninguna referencia a la autoría del sevillano, es factible proponer que la gestación de la atribución habría tenido lugar entre la segunda mitad del siglo XVIII y la segunda del XIX. No hay que olvidar la preexistencia de una tradición oral que desde tiempo atrás había venido debatiendo la autoría de Murillo, noción que bien pudo surgir dentro del lapso de tiempo que estamos proponiendo. La información recabada hasta el momento, sin embargo, resulta insuficiente para ofrecer una cronología más precisa.

La segunda tiene que ver con el entendimiento de la atribución en tanto una construcción ideológica característica de la segunda mitad del siglo XIX, en donde la figura de Bartolomé Esteban Murillo gozó de un amplio prestigio en todo el mundo occidental y que, en el caso que nos ocupa, bien podría interpretarse como un discurso reivindicativo de la presencia de la obra del pintor español en México. Diego Angulo Iniguez, en su enciclopédica obra *Murillo, su vida. su arte de 1981*, en el apartado dedicado a la recapitulación de la historia de su fama, nos dice que la obra del sevillano fue reconocida y valorada prácticamente desde la época en que fue producida, particularmente en la ciudad de Sevilla y, en el siguiente siglo, incluso fuera de las fronteras de España, en países tales como Inglaterra, Francia, los Países Bajos e incluso Rusia. Fue, sin embargo, durante la primera mitad del siglo XIX cuando su fama alcanzó su mayor auge, para finalmente empezar a declinar durante las últimas décadas de dicha centuria, a propósito del inicio del movimiento impresionista en Europa.⁴⁷ Por su parte, el estudio de la investigadora Ilse Hempel Lipshutz, *Spanish painting and the French romantics*, publicado en 1992 incluye una amplia y esclarecedora historiografía en torno a la valoración de la pintura española en Francia a lo largo del siglo XIX,⁴⁸ cuyos tópicos tuvieron una importante repercusión en el mundo occidental. Según Hempel no fue sino hasta las guerras napoleónicas que en Francia se tuvo una idea más clara acerca de la escuela española de pintura, a raíz de que las tropas francesas ocuparan el territorio y se interesaran en el arte y la cultura española.⁴⁹ Derivado de ello, una gran cantidad de pinturas fueron sacadas de España, ya fuera para formar parte de las colecciones particulares de los mariscales o integrarse al proyecto del Museo Napoleónico. En el año de 1838 el rey Luis Felipe inauguró en París el llamado

47 Angulo, *op. cit.*, págs. 209-238.

48 Ilse Hempel Lipshutz, *Spanish painting and the French romantics*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

49 *Ibidem*, pág. 8 y 27.

Musée Espagnol, en el cual fueron exhibidos más de cuatrocientos lienzos representativos de todas las escuelas y periodos del arte español.⁵⁰ Murillo y Velázquez estuvieron representados por numerosas pinturas, aunque para entonces ya eran considerados como gigantes de la pintura española. El artículo de Karin Hellwig, "La recepción de Murillo en Europa", incluido en el catálogo de la exposición *El joven Murillo* de 2009⁵¹, analiza también la manera cómo alrededor de la figura del sevillano se fue gestando un amplio reconocimiento a lo largo de los siglos XVIII y XIX en distintos países europeos, principalmente Alemania, Inglaterra y Francia. Según nos explica la autora, la difusión de las traducciones del *Parnaso español pintoresco laureado* (1724) de Antonio Palomino, dieron a conocer a Murillo en toda Europa. Su fama alcanzó las fronteras de su país muchos años antes que la de Velázquez, siendo considerado el máximo representante de la escuela sevillana de pintura del siglo de oro español. Sus cuadros alcanzaron los más elevados precios en las subastas y fueron tan solicitados que Carlos III en 1779 tuvo que prohibir su exportación.⁵² Finalmente, Valme Muñoz y Fuensanta de la Paz Calatrava, en este mismo catálogo, dan cuenta de una gran cantidad de solicitudes que durante la segunda mitad del XIX recibió el Museo de Bellas Artes de Sevilla para hacer copias de las obras de Murillo.⁵³ Un argumento más en favor de la gran popularidad de la que gozó el pintor hasta prácticamente finales del siglo XIX.

En este contexto, la atribución del repertorio del Museo Regional de Guadalajara al célebre artífice sevillano durante la segunda mitad del siglo XIX —de acuerdo con los datos de los autores que hemos venido refiriendo—, luego entonces, corresponde a la época en la que la fama del artista se encontraba en auge en Europa. En cuyo caso la pregunta a plantear es ¿hasta qué punto el prestigio de Murillo condicionó la atribución del ciclo pictórico franciscano a su célebre pincel? Cuestión que no obstante será analizada con mayor amplitud en el capítulo 3, en relación al contexto mexicano de finales del XIX y específicamente en Jalisco.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 123.

⁵¹ Karin Hellwig, "La recepción de Murillo en Europa" en Benito Navarrete y Alfonso Pérez Sánchez (Dirección Científica), *El Joven Murillo*, Catálogo de la exposición, España, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009.

⁵² *Ibidem*, pág. 97.

⁵³ En el Museo de Bellas Artes de Sevilla existe una vasta documentación que da cuenta de numerosas solicitudes para realizar copias de las obras de Murillo durante la segunda mitad del siglo XIX. Ver María del Valme Muñoz y Fuensanta de la Paz Calatrava, "Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica" en Benito Navarrete y Alfonso Pérez Sánchez (Dirección científica), *El Joven Murillo*, Catálogo de la Exposición, España, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pág. 173.

2.2. Primeras versiones sobre la procedencia

Concerniente a la procedencia del repertorio, estrechamente ligada al problema de la atribución y que ha sido uno de los focos de interés para los estudiosos a lo largo de la historia, Gibbon es el primero en ofrecernos algunas noticias y leyendas sobre el particular y al mismo tiempo hacer uso de ellas para sostener a Murillo como el autor del ciclo pictórico. Así, el viajero parte de la idea de que si bien el artífice sevillano jamás pisó la América española, en cambio sí pintó muchas obras que vinieron a dar a templos y conventos de la nueva tierra conquistada, asumiendo esta afirmación como "cosa averiguada".⁵⁴ Y agrega que:

Por todas mis pesquisas y por lo que he logrado saber, parece que fueron éstos [cuadros] regalados al convento de Guadalajara por el convento de franciscanos de México, no se sabe la fecha y que, en tanto estimaban los monjes estos lienzos, que a decir de la tradición, a nada de lo suyo daban tanto valor como a éstos.⁵⁵

Más adelante sigue:

Parece que estos lienzos fueron originalmente pintados para el convento de San Francisco en México, y nada extraño sería, que como muchos otros, formasen parte integrante de esa partida de cuadros de que habla Palomino, para cargazón de Indias, con la que adquirió un pedazo de caudal para su viaje a la corte.⁵⁶

Y una última hipótesis, basada en la noticia de un envío de lienzos de Murillo hacia América por parte de los frailes del convento de Capuchinas de Sevilla, que si bien se ha comprobado que éstos no fueron los veintitrés que se pintaron para su convento, como se afirmaba en una vieja edición del Diccionario Larousse, bien podrían ser los once de Guadalajara.⁵⁷

Lamentablemente, Gibbon no nos dice nada sobre sus fuentes de información, en cuanto a que la serie pudo haber sido encargada y, posteriormente, obsequiada a los religiosos de Guadalajara, por parte de sus correligionarios de la ciudad de

⁵⁴ Gibbon, *op.cit.*, pág. 123.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 124. Respecto de Bartolomé Esteban Murillo, Palomino dice lo siguiente: "Fue discípulo de Juan del Castillo y después de haber aprendido lo que sabía para mantenerse pintando de feria (lo que entonces prevalecía mucho), hizo una partida para cargazón de Indias". Antonio Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres, Imprenta de Enrique Woodfall, 1742, pág. 139.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 126.

México, de aquí que por el momento resulta difícil valorar si efectivamente el convento capitalino tuvo algo que ver con el conjunto. Por la manera de expresarse, "por todas mis pesquisas y lo que he logrado saber", creemos que al igual que en el caso de la autoría, pudiera estar recogiendo elementos de una tradición que desde tiempo atrás venía tejiendo explicaciones en torno a los cuadros en el ámbito local. Por su parte, la utilización de la cita de Palomino que habla del envío de obras de Murillo hacia América, refleja su interés en buscar alternativas para explicar el origen de la serie en los tratados históricos, actitud que apunta en favor de su rigor como historiador del arte y su método de investigación que no sólo se contenta con la comparación estilística. Finalmente, la propuesta de que los religiosos del convento de Capuchinas de Sevilla mandaron las obras hacia Guadalajara, aparece como una endeble correlación en virtud de la carencia total de fuentes y referencias para intentar confirmarlo.

El siglo XIX llega así a su fin sin ninguna certeza en cuanto a la autoría del conjunto de San Francisco de Guadalajara, prevaleciendo la atribución a Murillo como la tesis más difundida. Queda asimismo por esclarecer desde que ideas, conceptos y necesidades fue construida esta asociación, en virtud de la enorme trascendencia que ha conllevado para el repertorio a lo largo de su historia, al punto de forjar su moderna identidad. La incorporación de la noción de estilo tiene verificativo en Agustín Fernández Villa y Eduardo Gibbon, su importancia radica en que constituyen los primeros esfuerzos que hemos podido documentar en cuanto a la construcción de un marco de interpretación metodológico para el repertorio desde una perspectiva de la historia del arte. En cuanto a la problemática de la procedencia del conjunto, el panorama parece estar esencialmente constituido por las versiones de la tradición oral prevalecientes en el contexto local, destacándose los esfuerzos de Gibbon por correlacionarlas con datos históricos aportados por los historiadores españoles.

3. El siglo XX

3.1. Murillo y su taller

Iniciándose la nueva centuria, en 1901, el célebre historiador y periodista, Alberto Santoscoy (1857-1906), publicó en el *Diario de Jalisco* una breve nota titulada "Las pinturas de Murillo existentes en Guadalajara".⁵⁸ A propósito de la inminente celebración del Congreso Panamericano en la ciudad de Guadalajara, Santoscoy infor-

⁵⁸ Alberto, Santoscoy, "Las pinturas de Murillo existentes en Guadalajara", 17 de octubre de 1901, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, *Obras Completas*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984, págs. 781-782.

mó sobre las intenciones del gobernador del estado, General Curiel, "de colocar de manera debida las obras maestras del gran Murillo y los demás cuadros que yacen olvidados entre las telarañas y el polvo de la antigua capilla del edificio en que se encuentra el Liceo de Varones", comentando además que este hecho fue considerado por la prensa nacional como un verdadero descubrimiento artístico, de manera por demás favorable para el señor gobernador.⁵⁹ Pese a que la nota no habla de la serie de San Francisco como tal, queda claro que se refiere al conjunto bajo estudio, en virtud de que como fue puntualizado al principio de este trabajo, sabemos que ésta se encontraba en la capilla del Liceo de Varones al menos desde 1869 y en virtud de su atribución a Murillo, elemento esencial para su identificación.

Esta noticia, pese a su brevedad, trasluce una novedosa actitud ante la serie que bien vale la pena comentar y que consiste en haberle asignado un nuevo interés de carácter público. Se capitaliza su utilidad en términos políticos al intentar manejarla en tanto un hallazgo de gran trascendencia, hecho curioso si se toma en cuenta que hacía ya ocho años que la publicación del texto de Gibbon la había dado a conocer. Llama asimismo la atención la inequívoca atribución del repertorio a Murillo, sin el menor indicio de duda por parte de Santoscoy.

Un listado localizado en el Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara (MRG) titulado "Inventario de las obras de arte en el Hospicio de Guadalajara, Jalisco", suscrito por Ixca Farías (1873-1947) y dos testigos el 1 de mayo de 1917,⁶⁰ registra la existencia en el Hospicio Cabañas de 63 pinturas, citando en primerísimo lugar "once oleos de la vida de San Francisco por Murillo, 4 X 3,5 metros". Esta información nos permite, en primer lugar, verificar la continuidad de la atribución del conjunto a Murillo y, en segundo, documentar su existencia física en el Hospicio Cabañas hacia 1917. Y efectivamente, con motivo de la próxima fundación del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas en 1918, el Inspector local de Monumentos Artísticos en el estado de Jalisco y futuro director, Ixca Farías, se encontraba recopilando en este lugar un gran número de obras procedentes de los extintos conventos de la ciudad,⁶¹ las cuales posteriormente pasarían a formar parte del acervo del museo junto con el ciclo pictórico de San Francisco.⁶²

Otro documento existente en el mismo archivo, catalogado como "Copia del acta inaugural del museo tomada del original que se encuentra en el libro de actas

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante AHMRG-INAH). P/1917-03. Integración de Colecciones. Caja 4, carpeta 1.

⁶¹ José de Jesús Olmedo, *Museo del Estado. Bosquejo Histórico*, México, Ediciones de la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco –Dirección Técnica Editorial–, 1990, pág. 37.

⁶² Más adelante haremos referencia a fray Luis del Refugio de Palacio, quien también afirmó la existencia de la serie en el Hospicio Cabañas.

del museo”, de fecha 10 de noviembre de 1918, probablemente también redactado por Ixca Fariás, a propósito de la inauguración de la institución museística,⁶³ hace referencia a los lienzos en los siguientes términos:

Además deben mencionarse los once cuadros de la vida de San Francisco procedentes de la escuela de Murillo, pintadas algunas figuras por el maestro y aún se le atribuye el total de uno de dichos lienzos. Estuvieron presentes y firmaron esta acta las personas que suscriben, M. Bouquet Jr., C. López Linares, Alberto Macías, Catalina Vizcaino, Manuel L. Linares, Alfonso Cañedo, Enrique Benítez y Gabriel Gómez Franco, Ixca Fariás, J. Martínez Sotomayor y Simón Gómez.⁶⁴

La posibilidad de que el conjunto no corresponda en su totalidad a Bartolomé Esteban Murillo —sugerida por algunos autores del siglo anterior—, se delimita de manera más precisa, al afirmarse que únicamente algunas figuras y uno de los lienzos —no se especifica cual—, habrían emanado directamente de su pincel. En cuyo caso la serie se explica como una obra hecha en colaboración con los discípulos del maestro. En este mismo sentido, llama la atención la ambigüedad que prevalece en el uso del término “escuela”, donde más que a la transmisión e influencia del estilo de Murillo en otros pintores de su época y posteriores, Fariás parece referirse a que la serie fue elaborada en el obrador del célebre artífice.

Por su parte, el “Oficio de inauguración del museo. Informe de actividades de Ixca Fariás (1918-1919)”, da cuenta de la primera puesta museográfica de la serie —apenas doce días después de la apertura del museo— reiterando su vinculación con el taller del sevillano.

En la ciudad de Guadalajara, el 22 de noviembre de 1918, fue inaugurada la tercera galería *Bartolomé Esteban Murillo*, situada en la parte alta de este edificio entre los dos patios principales. Consta de once cuadros de 3,5 X 4 metros, representando la vida de San Francisco de Asís y cuyos cuadros provienen de la escuela del maestro y algunos se atribuyen originales del propio Murillo. Estuvieron presentes y firmaron esta acta como invitados de honor las personas que suscriben: M. Dieguez, Manuel Bouquet Jr., Tomás López Linares, Abel Ayala director general de Instrucción Pública,

63 La inauguración del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas consistió en la apertura de dos galerías denominadas “Miguel Ángel” y “Valdés-Castro”. La primera, llamada así en honor al famoso pintor y escultor del renacimiento italiano Miguel Ángel Buonarroti, albergaba 131 pinturas procedentes de la Academia de San Carlos en la ciudad de México. La segunda, en reconocimiento a los pintores jaliscienses Felipe Castro y Pablo Valdez, contaba con 63 cuadros de los extintos conventos de la ciudad.

64 AHMRG-INAH. AD/1918-II. Caja 6, carpeta 1.

Manuel L. Linares, Severo Díaz, José Guadalupe Zuno, Manuel Fariás y J. Reyes Seneca.
22 de noviembre de 1918.⁶⁵

El nombre dado a la galería es por demás elocuente respecto de la manera como el nuevo museo concibió al repertorio. El discurso tradicional que desde tiempo atrás lo relaciona con Murillo no solamente continúa, sino incluso se legitima. El hecho de exhibir a la serie en una institución oficial, al interior de un espacio museístico especialmente creado para ella —que incluso se denomina empleando el nombre de su supuesto autor—, y haberla presentado en un acto oficial ante la comunidad tapatía, son acciones mediante las cuales la atribución adquiere total validez. La presunción de su procedencia sevillana calza además, como anillo al dedo, con el discurso que entonces postulaba el museo, en tanto poseedor y difusor de arte universal —como se verá más adelante—.

Por los datos que nos aporta esta misma referencia, es posible inferir que la sala donde se colocó la colección y se inauguró por primera vez fue la que actualmente se conoce como *Historia de Jalisco I*, la cual efectivamente se localiza en la planta alta del edificio, entre los dos patios principales. Debe recordarse que la plata baja del inmueble por esos días estaba ocupada por la Biblioteca Pública y otras instancias gubernamentales.

Más la versión más aventurada que postula a Murillo como el autor inequívoco del repertorio es aportada por el abogado y pintor José Guadalupe Zuno (1891-1980),⁶⁶ en un artículo publicado el 18 de noviembre de 1918 en el diario *El Informador*. En la nota titulada “La colección de cuadros de Murillo”, el autor no solamente aseguró que la serie fue hecha en el taller del célebre pintor a solicitud de los franciscanos del convento de Guadalajara, sino que el programa pictórico que siguió fue exactamente el mismo que años atrás desarrollara para los franciscanos sevillanos. Aún y cuando no especifica a qué programa pictórico se refiere, el hecho de aludir a la comunidad franciscana de Sevilla, la autoría por parte de Murillo y la posterior alusión al lienzo *La cocina de los ángeles*, sugiere que se trata del ciclo del claustro chico del convento de San Francisco en Sevilla, efectivamente realizado por Bartolomé Esteban Murillo en 1645.⁶⁷ Según Zuno, debido a que Murillo por aquellos años tenía mucho trabajo solicitó a sus discípulos reproducir

65 AHMRG-INAH. H/1918-12. Formación del Museo. Caja 1, carpeta 2.

66 Este polémico personaje también fue Gobernador del Estado de Jalisco (1923-1926) y fundador de la Universidad de Guadalajara. Entre 1947 y 1976 dirigió el museo Regional de Guadalajara.

67 Este fue el primer encargo importante de Bartolomé Esteban Murillo en Sevilla. Ver Juan Ramón Triadó Tur (coordinador), *Genios del Arte. Murillo*, España, Susaeta Ediciones, sin/fecha. pág. 14. El convento de Casa Grande de San Francisco en Sevilla fue construido en 1268 y demolido en 1840. [http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Convento_Casa_Grande_de_San_Francisco_\(Sevilla\)](http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Convento_Casa_Grande_de_San_Francisco_(Sevilla)).



Figuras 5 y 6. *San Diego dándole de comer a los pobres* (1.70x1.86 mts.). Bartolomé Esteban Murillo. Real Academia de San Fernando y *San Diego de Alcalá en éxtasis frente a la Cruz* (1.73-1.86 mts.). Bartolomé Esteban Murillo. Museo de los agustinos en Toulouse, Francia. Ambos pertenecientes a la serie del claustro chico del antiguo convento franciscano de Sevilla. Reprografías.



Figura 7. *La cocina de los ángeles* (1.80x4.50 mts.). Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Louvre. También parte del ciclo del antiguo convento de San Francisco de Sevilla. Reprografía.

lo más exactamente posible los mismos croquis que antes había empleado para el conjunto sevillano compuesto de once pasajes sobre de la vida del santo, limitando su participación a la realización de las figuras y personajes más complejos. De aquí la desigual técnica que se observa en la serie de Guadalajara en general. Unas líneas más adelante, pasa a comentar el mal estado de conservación en que se encuentran los lienzos, con excepción de *La cocina de los ángeles* y *El éxtasis de San Francisco*, este último hecho casi en su totalidad por Murillo. El artículo concluye con la afirmación de que el ciclo pictórico constituye una de las riquezas dignas de orgullo del museo que serán próximamente exhibidas en una sala especial, no sin antes lamentar que la "Purísima" de la catedral no fuera a formar parte de esta misma muestra.⁶⁸

La aseveración de Zuno es a todas luces infundada. El ciclo pictórico del claustro chico del convento de San Francisco en Sevilla —compuesto por trece y no por once lienzos—, en el que supuestamente se basó el de Guadalajara, está dedicado a la exaltación de la caridad y el fervor religiosos de distintos miembros de la orden mendicante⁶⁹ y no a la representación de la vida de San Francisco de Asís como asegura Zuno. Es por ello que en ningún caso el repertorio sevillano pudo haber fungido como modelo del ciclo del Museo Regional, el cual precisamente versa sobre esta temática de orden biográfico. El hecho de asegurar que una de las pinturas

⁶⁸ José Guadalupe Zuno, "La colección de cuadros de Murillo" en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 14 de noviembre de 1918.

⁶⁹ Triadó Tur, *op. cit.*, pág. 15.

de la serie mejor preservadas es *La cocina de los ángeles* —título de uno de los cuadros más famosos del conjunto sevillano—, hace aún más evidente la confusión del autor respecto a las características de ambos ciclos, ya que esta escena no se encuentra representada en la colección tapatía. Todo lo cual sugiere que Zuno ni siquiera observó con detenimiento el objeto de su artículo y mucho menos tenía información sobre el repertorio andaluz con el que pretendió compararlo. Tampoco aclara en que se basó para asegurar que la serie fue producto de un encargo de los frailes del convento de San Francisco de Guadalajara al obrador del pintor sevillano.

Las referencias hasta aquí citadas, además de documentar la pervivencia de la atribución de la serie a Bartolomé Esteban Murillo y su taller, dan cabal cuenta de las importantes limitaciones que para entonces prevalecían en torno a la comprensión del repertorio. Los autores, lejos de emprender o siquiera esbozar un estudio pormenorizado —en el mejor de los casos—, se limitan a reproducir las ideas surgidas en la centuria anterior, sino es que a aventurar hipótesis verdaderamente infundadas.

3.2. Un origen enigmático

A manera de explicación en torno al origen de los cuadros, hemos visto cómo a finales del siglo XIX, Eduardo Gibbon abrió la posibilidad de que éstos pudieran haber sido regalados al convento de San Francisco de Guadalajara por parte del convento franciscano de México. Incluso que originalmente hubieran sido pintados para este cenobio novohispano.⁷⁰ Si bien no hemos podido determinar en que se basó para ofrecernos esta solución, se recordará que hemos propuesto la preexistencia de esta idea en la tradición oral local, de la cual muy probablemente Gibbon pudo haber echado mano.

Una interesante ampliación de esta versión fue descrita en el ya mencionado "Oficio de inauguración del museo". Dada la importancia que reviste para conocer el estado de conocimiento sobre el origen de la serie durante esta época, vale la pena transcribirla en toda su amplitud, para acto seguido pasar al análisis de la información que nos aporta.

Para concluir me permito hacer especial mención de las siguientes obras de arte que existen en el museo. Primeramente los once lienzos de 3,5 X 4 mts. de la vida de San Francisco de Asís de escuela sevillana y del maestro Bartolomé Esteban Murillo que fueron traídos a México en el primer tercio del siglo XVII, que eran destinados para la

⁷⁰ Gibbon, *op. cit.* págs.123-124.

fundación del convento de San Francisco de la ciudad de México y que debido a malos temporales durante su travesía el barco velero que los traía pasando por el Cabo de Hornos desembarcó los susodichos cuadros en el puerto de San Blas, para que fueran remitidos al convento franciscano de Compostela en donde residía la silla episcopal. Poco tiempo después fueron traídos a esta ciudad para decorar el convento del mismo nombre concluido para ese tiempo, fueron mandados a hacer por conducto del rey Felipe II. Una vez concedores los franciscanos de México de que dichos cuadros eran una verdadera belleza histórica trataron de obtenerlos tramitándose un litigio en el supremo Consejo de Indias, en España, y éste resolvió que debían quedar en esta ciudad. Estas obras quedaron en el convento hasta el año sesenta, época de la exlastración, fueron recogidos por los franciscanos del convento de Santa Anita, municipio de Tlajomulco, ahí estuvieron hasta que el General Corona en el primer año de su gobierno arregló que fueran traídos a esta ciudad y que fueran guardados en el interior de la capilla de este mismo edificio, entonces Liceo de Varones y en los primeros años del Coronel Ahumada fueron colocados en la capilla del hospicio y de esta capilla los recogí para que formaran parte de este museo.⁷¹

Lo primero que hay que destacar de esta fantástica descripción es la conjunción y mezcla de varias versiones en torno a la procedencia del repertorio. Segundo, la falta de referencias en cuanto a las fuentes de información utilizadas y, en tercero, la gran cantidad de datos que nos ofrece. La impresión que nos queda es que Ixca Farias resumió en un solo relato todo lo que hasta el momento venía diciéndose sobre la serie, adaptando las distintas interpretaciones y acomodando los pormenores según su muy particular parecer. La autoría de Murillo se destaca como el rasgo más significativo del repertorio —sentando junto con los otros documentos citados, las bases para la institucionalización de la atribución—. Y, a efecto de lograr mayor veracidad, se introducen los nombres de los lugares que en su paso hacia el convento de Guadalajara recorrió el conjunto pictórico. Desde esta perspectiva, parece poco razonable intentar confirmar cada una de las puntualizaciones establecidas por el primer director del Museo de Bellas Artes, principalmente aquellas que por la falta de fuentes confiables nos es imposible verificar al menos por el momento, tales como si la serie llegó a México durante el primer tercio del siglo XVII por el puerto de San Blas —como veremos más adelante, no oficializado en este momento— o si estuvo primero en el convento de Compostela y luego pasó al de Guadalajara.⁷² O bien la versión del desvío del barco velero por el Cabo de

⁷¹ AHMRG-INAH. H/1918- 12. Formación del Museo. Caja 1, carpeta 2. Hoja 384

⁷² En 1540 se fundó en Xalisco, poblado cercano a Compostela —primera capital del reino de la Nueva Galicia—, el convento franciscano de San Juan Bautista. Hasta antes del cambio de la supremacía civil

Hornos, la cual se asemeja más a una leyenda, que a una explicación consistente sobre el origen del conjunto. Desde este orden de ideas, parece más pertinente y fructífero abocarnos a explorar el argumento principal de la versión: que el conjunto pictórico fue originalmente manufacturado para el convento franciscano de la ciudad de México y, por alguna razón, llegó al de Guadalajara. Vamos por partes.

Para empezar, si los cuadros llegaron a México hacia el primer tercio del siglo XVII, como nos lo propone Farías, es imposible que hubieran sido encargados para la fundación del convento capitalino. Es ampliamente conocido que este recinto fue el primer edificio religioso que se construyó en la Nueva España, estableciéndose como fecha de su levantamiento el año de 1524. De esta manera, se hace necesario descartar la afirmación de que la serie fue encargada por los franciscanos de la capital del virreinato para la fundación de su convento, el cual para el primer tercio del siglo XVII tendría casi cien años de estar funcionando. No obstante, si nos interesa mantenernos en esta línea de pensamiento que asume que el repertorio tapatío estaba originalmente destinado al convento franciscano de México, resulta oportuno explorar otras alternativas más viables. Por ejemplo, que la serie hubiera sido encargada por los frailes, si no propiamente para la fundación de su convento, sí para inaugurar o conmemorar alguna de las remodelaciones que emprendieron en el inmueble.

Efectivamente, durante el periodo colonial los edificios religiosos fueron constantemente modificados conforme la Iglesia iba expandiendo su influencia en la sociedad y el proceso de evangelización iba consolidándose. Muchos de los recintos que habían sido construidos de manera más o menos modesta en un principio, con el tiempo fueron ampliándose y remozándose hasta alcanzar dimensiones de verdadera monumentalidad. Los desastres naturales, tales como los temblores, las inundaciones y las condiciones medioambientales en general, también fueron motivo para que una gran cantidad de inmuebles tuvieran que ser constantemente intervenidos. En el caso específico de los conventos, las áreas destinadas a las diversas funciones de la vida monástica requirieron modificaciones importantes, básicamente debido al aumento de la población religiosa, la ampliación de la enseñanza y la diversificación de las actividades del culto católico en general. Los nuevos espacios resultantes fueron equipados y engalanados mediante la incorporación de piezas de mobiliario, enseres litúrgicos y todo tipo de obras de arte. Y, en aras de la formación, inspiración y deleite de la población, los claustros proce-

y episcopal a la ciudad de Guadalajara en 1542, fue conocido como "convento grande". Para mayor información ver Pedro López González, *Recorrido por la historia de Nayarit*, México, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1986. págs. 43-47 y Ángel Ochoa, *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*, Guadalajara, Librería Font, S.A., 1959. pág. 66.

sionales fueron adornados con series pictóricas en las que se representó la vida de los santos fundadores de las distintas órdenes religiosas.⁷³

A lo largo de su extensa historia, el convento franciscano de la ciudad de México fue constantemente intervenido. El arquitecto Raúl Nieto García, a propósito del reciente proyecto para su restauración, nos informa que a finales del siglo XVI el conjunto fue reedificado por completo por el también arquitecto fray Francisco de Gamboa. A causa de las inundaciones, a mediados de la siguiente centuria, el fraile Buenaventura de Salinas realizó importantes obras, demoliendo buena parte de las del siglo anterior que se encontraban dañadas y construyendo una nueva enfermería y un claustro. Posteriormente, durante el siglo XVIII, la actividad constructiva se intensificó aún más, al construirse los espacios definitivos del convento. En este siglo el claustro fue intervenido por el maestro cantero Antonio de Rojas, finalizando los trabajos en 1701.⁷⁴ En este contexto de ajuste y mejoramiento del inmueble, sede de los hermanos menores de la capital virreinal durante el siglo XVII, ¿Podría haberse encargado la manufactura de una serie pictórica con escenas de la vida de San Francisco para ocupar el claustro procesional? En teoría sí.

A efecto de traer un caso ilustrativo en relación con esta posibilidad, baste referir las reformas de las que fuera objeto el convento franciscano de Guatemala, cuyo inmueble resultara dañado a raíz del temblor de 1689. De acuerdo con el estudio sobre Cristóbal de Villalpando,⁷⁵ la remodelación del convento de la Antigua debió incluir al claustro principal, a propósito de lo cual el provincial de la orden, fray Francisco de Suassa y Otálora en 1691 encargara a Cristóbal de Villalpando la famosa serie pictórica de cuarenta y nueve cuadros en los que se representaba la vida de San Francisco de Asís.⁷⁶ Esto es, contamos con un caso documentado en el cual las obras de remodelación de un convento franciscano a finales del siglo XVII, motivaron el encargo de un conjunto de lienzos para redecorar el claustro. Si este fue el caso del convento de Guatemala ¿Podríamos establecer un mecanismo equiparable para el de la ciudad de México? Creemos que sí. Cuanto más que hemos podido verificar la existencia de diversas intervenciones en el claustro del inmueble novohispano a lo largo de esta misma centuria. Pero, ¿albergó el convento grande

73 Alfonso Rodríguez de Ceballos, "Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica". págs. 4 y 5 en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (compiladores) *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

74 Raúl Nieto García, "El convento grande de San Francisco de la ciudad de México", <http://akbal-restauración.com/San-Francisco.htm>, 14/08/2011.

75 Juana Gutiérrez Haces, et al., *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

76 *Ibidem*, pág. 258.

de México, en algún momento de su historia, una secuencia de escenas de la vida del santo de Asís? Y de ser así, ¿su manufactura podría vincularse con alguna de las remodelaciones del claustro emprendidas durante el siglo XVII?

La respuesta a nuestra primera pregunta se encuentra precisamente en el contrato notarial del encargo guatemalteco, en el cual fue asentado que la serie que habría de pintar Villalpando debería elaborarse conforme a la que ocupa el claustro del convento principal de San Francisco de la ciudad de México.⁷⁷ Asimismo, en la referencia del padre Vetancourt citada por de la Maza, donde éste hace una descripción de dicho recinto:

Los claustros bajos están adornados con lienzos grandes del pintor de Baltasar de Chavéz, en que se registra toda la vida de N.P. San Francisco y entre cuadro y cuadro una tarja que tiene dos ángeles en la que está escrita la historia de cada lienzo en romance lacónico y sucinto.⁷⁸

De esta manera queda documentado que para el año de 1691 en el convento franciscano de la capital virreinal, ubicada en el claustro, efectivamente existía una serie pictórica de gran formato en la que se representaban escenas de la vida del santo patrono de la orden. Lamentablemente, nada queda de esta importante colección de cuadros, de la que nadie sabe cuándo ni cómo se perdió y, por si fuera poco, sobre su autoría tampoco se cuenta con ninguna certeza, ya que no se ha podido determinar cuál de los pintores de la familia Echave pudo haber sido su autor. Tampoco podemos saber si las intervenciones del claustro en el siglo XVII fueron el motivo para su manufactura.

En este estado de cosas, la última ruta que tenemos para seguir explorando el planteamiento con el que iniciamos esta sección y que fue originalmente sugerido por Gibbon, consiste en contemplar la posibilidad de que la serie de San Francisco de México haya sido trasladada al convento de Guadalajara. Movimiento que, en relación con lo que hemos venido comentando, tendría que haber ocurrido entre 1691 y el año de 1742, cuando el licenciado Matías de la Mota Padilla describió la presencia de un repertorio de las mismas características en el claustro del convento tapatío. ¿La desaparición del conjunto capitalino podría estar relacionada con el de Guadalajara, del que nadie sabe a ciencia cierta cómo ni cuándo llegó a esta ciudad? ¿Podría entonces tratarse de un mismo repertorio pictórico? O bien, ¿ante la pérdida de la serie novohispana se encargó otra para sustituirla y por alguna razón fue ésta la que llegó a la perla de occidente? La información hasta aquí vertida nos impide esclarecerlo. Cuanto más definir los mecanismos y circunstan-

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ *Idem*

cias en que dicho conjunto hubiera podido traerse a la capital de la Nueva Galicia. Permanece así la cuestión abierta como una posibilidad para seguir investigando.

Regresando a la descripción de Ixca Fariás, otro interesante, aunque ambiguo, dato nos dice que la azarosa llegada de la serie al monasterio tapatío en vez de al de la ciudad de México, motivó entre las comunidades franciscanas de ambas provincias un desacuerdo tal que dio lugar a un litigio finalmente resuelto en el ámbito del Consejo de Indias. Si bien esta información podría ser clave para el esclarecimiento del problema en cuanto al origen del repertorio, nada se nos dice sobre las fuentes de las que fue tomada. De aquí la necesidad de contrastarla mediante cuestionamientos tales como: ¿Qué posibilidades habría de que una discrepancia de este tipo alcanzara al Consejo de Indias? ¿No serían las instancias superiores de la misma orden franciscana, en todo caso, las encargadas de atender un asunto de esta índole? El supremo Consejo de Indias fue establecido como un órgano para asesorar al rey en lo relativo al gobierno de los virreinos americanos. Los asuntos que ahí se ventilaban básicamente eran de carácter administrativo y financiero. Y, pese a que también la evangelización fue un aspecto importante dentro de su ámbito de competencia, consideramos poco probable que la segunda instancia de mando después del monarca hubiera sido el lugar adecuado para resolver una disputa por unos cuadros entre los hermanos menores de la Nueva España. En todo caso, si las autoridades civiles hubieran tenido que involucrarse en la polémica, sería más bien la Audiencia el órgano que pudiera haber mediado una cuestión como esta. Y tanto Guadalajara como México la tuvieron.

3.3. Murillo a debate

Hacia 1920 tuvo lugar el primer desacuerdo documentado en torno a Murillo como autor de la serie, a través de la polémica entablada entre el historiador del arte Manuel Romero de Terreros (1880-1968) y el primer director del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas, Ixca Fariás, a colación de la visita del primero a la ciudad de Guadalajara.⁷⁹ En el mes de febrero, el periódico *El Informador* publicó la noticia de que el destacado socio de la Real Academia Española había expresado sus dudas respecto de la autenticidad de los lienzos de San Francisco existentes en el museo, expresando que "hay quien pretende atribuirlos al

⁷⁹ En el Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara (AHMRG-INAH) se localiza un oficio en el que Jorge Enciso, Inspector de Monumentos, solicita a Ixca Fariás que atienda bien al Sr. Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco, quien realizará un viaje de estudios a la ciudad. Dada la coincidencia en las fechas, es muy posible que el debate entre ambos personajes se haya dado en este contexto. AHMRG-INAH. H/1920-48. Consulta de obra. Caja 1, capeta 4.

pincel de Murillo, pero es fácil descubrir, hasta para un profano, defectos notables en que no pudo incurrir el célebre maestro". Acto seguido, Ixca Fariás envió una carta al mismo periódico en la que afirmaba su indudable procedencia del taller del artista sevillano, así como la presencia de su mano en algunas de las representaciones "lo cual siempre así se ha declarado". Para terminar exaltando, como una de las principales preocupaciones del museo, buscar la verdad de la procedencia histórica de todos los elementos que conforman sus colecciones.⁸⁰ A este respecto vale la pena acotar que hasta el momento no se ha localizado ningún indicio que pudiera indicarnos que efectivamente el conjunto hubiera sido objeto de una investigación que pretendiera esclarecer su autoría por parte del museo durante esa época. Parece en todo caso más factible pensar, por la manera como se expresa, que Ixca Fariás en realidad basó su aseveración en la tradición.

El 28 de abril de 1921, en un informe ampliado dirigido al Jefe del Departamento de Educación Secundaria y Profesional del Gobierno del Estado de Jalisco, en su calidad de director del museo, Ixca Fariás⁸¹ ofrecería mayores detalles en torno a la autoría del conjunto pictórico, especificando lo siguiente:

Siete de los once cuadros de la vida de San Francisco que provienen de los talleres del maestro Bartolomé Esteban Murillo, debe mencionarse en primer lugar el cuadro número 6 que mide 340 X 320 cms. el cual representa al santo arrodillado en la montaña recibiendo la impresión de las llagas. Este cuadro en su totalidad está pintado por el maestro. En seguida el cuadro número 3 que representa la entrada de San Francisco a la población de Asís, viéndose a un costado del cuadro, el auto retrato del maestro, este cuadro mide 400 X 320 cms. El cuadro número 11 que mide 345 X 320, y que representa a San Francisco después de muerto que conserva aún la llaga del costado fresca, y al obispo que toca dicha llaga, es indudable que es de Murillo.⁸²

Las precisiones de Fariás en torno a tres de los lienzos —supuestamente elaborados en su totalidad por el pintor sevillano—, resultan por demás interesantes, principalmente porque dan una idea de las pinturas que en ese entonces se consideraban de mejor calidad artística y muy probablemente también debido a que eran las mejor conservadas. La primera, *La estigmatización*, acaso asociada a la

80 Guillermina Sánchez, "Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009, pág. 6.

81 Por esos años el Gobierno de Estado aportaba recursos económicos al museo, por lo que solicitaba al director rendir informes periódicamente.

82 Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (en adelante BPEJ). Instrucción Pública. Informe ampliado de las obras de mayor mérito artístico del museo. Guadalajara, Jalisco a 28 de abril de 1921. Caja 46, expediente 24.

mano de Murillo por el rompimiento de gloria que se representa en la parte superior del lienzo, recurso profusamente utilizado por el pintor y sus contemporáneos a lo largo del periodo barroco. Por su parte, llama la atención que en *La entrada con palmas* se asuma la existencia de un auto retrato de Murillo, más lamentablemente no se ofrece ninguna explicación al respecto. Y, finalmente, *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, del cual se argumenta que el mismo pontífice fue elaborado en su totalidad por Murillo, seguramente debido a la gran calidad con la que efectivamente se encuentra representado dicho personaje.

Existe también en el archivo histórico de la institución un inventario de 1931⁸³ y varios oficios⁸⁴ que documentan que éste fue realizado por Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976) por encomienda de Jorge Enciso (1879-1969), Inspector General de Monumentos. En esta oportunidad, la colección fue motivo de una actualización en cuanto a su registro por parte del museo, donde algunas de las escenas cambiaron de nombre y se le asignó a cada una de las piezas un valor económico. Su vinculación con el taller de Murillo, sin embargo, subsiste como uno de los elementos esenciales para su identificación.

Una referencia inédita del primer tercio del siglo XX localizada en el Archivo Histórico de Zapopan (AHZ), nos aporta elementos fundamentales para dar seguimiento a la manera cómo la cuestión de la atribución a Murillo había venido evolucionando. Se trata de un documento ubicado en las cajas que conservan la correspondencia con distintos personajes de la época de fray Luis del Refugio de Palacio y Basave (1868-1941), acucioso estudioso de la historia de la provincia de Santiago de Jalisco, quien además desempeñara múltiples cargos dentro de la orden franciscana a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. El ingeniero militar, político y aficionado a los estudios históricos, Vito Alessio Robles (1879-1957), quien desde 1933 había venido intercambiando con el historiador franciscano diversos datos sobre la formación de las provincias del norte de México, el convento de Huejotzingo y el de Santa Mónica de Guadalajara, dirigió a fray Luis una carta mecanoscrita fechada el 26 de febrero de 1934, en la que solicitó su apoyo —nada menos y nada más— que para recabar información sobre el conjunto pictórico de San Francisco. Y dice así:

Se encuentra en México el Sr. Diego Angulo Iñiguez, catedrático de la Universidad de Sevilla de Historia del Arte. Vino a este país a estudiar el arte colonial. Me informo que estuvo algunos días en Guadalajara y pudo examinar diversas pinturas sobre la vida

83 AHMRG-INAH. *Inventario*, México, D.F. 12 de junio de 1931. Dirección de Monumentos Coloniales y de la República. Museo de Guadalajara (claustró bajo primero y segundo patios). Colecciones Científicas, Artísticas y Literarias, Hoja No. 14 (Sala de Murillo). En proceso de catalogación.

84 AHMRG-INAH. AD/1931-185. Inventarios. Caja 7, carpeta 12.

de San Francisco que se encuentran en el museo de dicha ciudad y que en la Biblioteca Pública encontró una relación, sin firma y sin signatura de procedencia, sobre la forma en que llegaron a Guadalajara dichos cuadros: Una tempestad obligó a los navíos a desviar su derrota, haciendo que enfilaran sus proas hacia el Cabo de Hornos y de allí fueron a recalar a la costa jalisciense para ser después llevados a Guadalajara. Me dijo el mencionado profesor que deseaba rectificar o ratificar esa versión y averiguar la fuente de ella, cosa que no había logrado. Yo le ofrecí escribirle a usted duplicándole le proporcionara datos sobre el particular. Alguna vez que yo estuve en Guadalajara vi esas pinturas y alguien me dijo que los ángeles pintados en ella eran del pincel de Murillo. El señor Angulo Iñiguez opina que los cuadros pueden proceder del taller del gran pintor.⁸⁵

Si nos apegamos al dicho de Alessio, lo primero que hay que destacar de este comunicado es el hecho de que don Diego Angulo Iñiguez (1901-1986) —uno de los grandes especialistas del siglo XX en pintura barroca española y en Murillo en particular—, no solamente conoció la serie, sino que incluso se interesó en documentarla. En efecto, entre 1933 y 1934, en su calidad de profesor encargado de la cátedra de Arte Hispano-Colonial en la Universidad de Sevilla y la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la misma ciudad, Angulo se encontraba recorriendo México, compilando material documental y fotografiando las obras y monumentos del periodo virreinal.⁸⁶ Los resultados de sus investigaciones fueron publicados entre 1945 y 1950, en dos tomos bajo el título *Historia del Arte Hispanoamericano*⁸⁷ y más de treinta años después en su magna obra *Murillo. su vida, su arte*.⁸⁸

A la fecha los autores que se han abocado al estudio del ciclo, no consignan nada sobre la visita de Angulo a Guadalajara, ni tampoco de su opinión en torno a la autoría de los lienzos. Una búsqueda más a detalle nos ha permitido localizar la siguiente escueta pero esencial referencia, la cual no solamente confirma que este investigador entró en contacto con el repertorio, sino más importante aún, que estuvo de acuerdo con su asociación a Murillo. En el tomo II de la *Historia del Arte Hispanoamericano* antes mencionado, en el capítulo dedicado a la pintura del siglo XVII en México y Guatemala, a propósito de los pintores españoles que influyeron sobre Cristóbal de Villalpando, Diego Angulo se expresó en estos términos:

85 Archivo Histórico de Zapopan (en adelante AHZ). Documento mecanografiado de fecha 26 de febrero de 1934. Manuscritos fray Luis del Refugio. O.F.M. Caja 2. Sin catalogación.

86 Carmen Soto Serrano, "La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 97, México, UNAM, 2010, pág. 103.

87 Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomos I y II, Madrid, Salvat Editores, Primera Edición, 1950.

88 Angulo, *Murillo. su vida, su arte. op.cit.*

Y no deja de ser curioso que mientras la influencia ejercida en la escuela mejicana por Murillo es escasa, encuentra más eco el estilo más desigual, pero, si se quiere, también más barroco, de Valdés Leal. De la escuela de Murillo existen, sin embargo, obras tan importantes como la serie de grandes lienzos conservados en el Museo de Guadalajara o los de la Academia de Méjico, entre otros.⁸⁹

En sentido estricto, vale la pena precisar que no es lo mismo decir que la serie se manufacturó en el taller del artífice sevillano —como lo mencionó Alessio—, que proceder de su escuela —como finalmente lo asentó Angulo en su obra impresa—. El primer caso implicaría que la obra se realizó dentro del obrador del pintor durante la época en que se encontraba activo en la ciudad de Sevilla. Incluso que él mismo hubiera podido participar en alguna de las etapas de creación del repertorio o por lo menos haber supervisado su hechura. En el segundo, la obra podría haber sido realizada durante un lapso de tiempo más amplio, entre la misma época en que vivió el artista hasta una etapa muy posterior a su muerte, en el taller de cualquier otro artista simplemente influido por su estilo. Evidentemente el historiador del arte sabía muy bien a qué se estaba refiriendo. Desde este orden de ideas es factible afirmar que Angulo no consideró a Murillo como el autor del repertorio aunque sí encontró similitudes con su estilo particular. ¿Habría reconocido "una manera de hacer" que le resultó familiar? ¿Cabría entonces la posibilidad de que nos encontráramos frente a un repertorio sevillano?

Queda por comentar, la persistencia de la idea sobre la autoría de Murillo en el ámbito local, cuando Alessio le hace saber a fray Luis que hacía tiempo él mismo había conocido las pinturas en Guadalajara y "alguien" le informó que los ángeles pintados —¿En el lienzo de *La estigmatización*?— eran producto de su pincel. Vemos así como, más allá del debate de si los cuadros son obra del pintor sevillano, de su taller o su escuela, el discurso murillesco continua imponiéndose entre la comunidad de Guadalajara, dotando al conjunto de una identidad particular que prevalece hasta nuestros días.

Relativo a la procedencia del ciclo pictórico, la carta de Alessio también nos aporta datos fundamentales para evaluar la manera cómo se estaba enfocando la problemática de la serie en ese momento. En primer lugar la noticia sobre la existencia, en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, de una relación en la que se narra la manera cómo llegaron los lienzos a la Nueva Galicia. Si este documento efectivamente fue localizado por Angulo en una fecha cercana a 1934, llama la atención que ningún otro investigador hasta el día de hoy haya podido constatar su existencia. En segundo, la información que nos arroja y que refiere el desvío de

89 Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano. op.cit.*, t. II, pág. 47.

la embarcación donde venían los cuadros vía el Cabo de Hornos para acabar azarosamente en las costas de Jalisco —según se recordará versión citada previamente por Ixca Farías entre 1918 y 1919—. Independientemente de la existencia física o no de la famosa relación, lo primero que hay que destacar es la falta de especificidad en cuanto a los datos que nos ofrece. Esto es, no se precisa de dónde salió la embarcación ni cuál era su destino final. Tampoco la fecha, ni bajo qué condiciones fueron trasladados los lienzos. Si Angulo estaba estudiando la posibilidad de que el repertorio de Guadalajara fuera obra de Murillo ¿podríamos por lo tanto pensar que asumió Sevilla como el lugar de salida del navío? ¿Era entonces Veracruz el puerto de destino? ¿Sería factible ubicar la llegada de la serie a mediados del siglo XVII? ¿Fue producto de un encargo por parte de alguna comunidad franciscana novohispana? Lo escueto de la información nos impide responder a estas preguntas. Pese a ello, el sentido común impone señalar la poca probabilidad de que una embarcación que en teoría hubiera salido del puerto de Sevilla hacia Veracruz —única ruta autorizada por la corona española para comerciar con la Nueva España en el siglo XVII— pudiera recorrer todo el Atlántico, alcanzar la punta de Sudamérica y de ahí acabar impensadamente en las costas neogallegas a causa de un desvío. El enorme trayecto que tendría que haber recorrido, la alta peligrosidad del paso por el Cabo de Hornos —hasta la fecha uno de los mares más agitados del mundo— y, al parecer, no haberse detenido en ningún sitio hasta Jalisco, hacen poco verosímil esta versión.

Con esta información, resulta imposible determinar en qué momento y circunstancias llegó el conjunto pictórico a Guadalajara. Asimismo, sostener esta particular versión sobre su azarosa llegada a la Nueva Galicia vía el Cabo de Hornos, como una explicación aceptable en torno a su procedencia. Incluso en el caso de localizarse la relación citada por Vito Alessio. Cabe entonces concluir que se trata de una leyenda que ha llegado hasta nuestros días. El tono de misterio y enigma empleado para describir el extraordinario hecho apoyan también esta tesis. No debe, sin embargo, perderse de vista que aun cuando pueda tratarse de una ficción, esta leyenda es depositaria de una red de significados que deben ser leídos e interpretados más allá de su base de verdad, es decir, dentro de su propio contexto histórico.

No sabemos cuál fue la respuesta de fray Luis del Refugio de Palacio a Vito Alessio Robles o si llegó a conocer a Diego Angulo. No obstante, el apéndice titulado "Sobre los catorce cuadros del convento de nuestro padre San Francisco de Guadalajara",⁹⁰ el cual forma parte de su magna obra *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan*

⁹⁰ Llama la atención su redacción en tercera persona.

pan y con su colegio y santuario, tomo I, publicada en 1942,⁹¹ podría considerarse una especie de réplica por parte del franciscano, en virtud de la información que se nos ofrece en el colofón. En éste se especifica que el autor inició su obra el 27 de junio de 1904, escribiendo con posterioridad los acontecimientos contemporáneos. En el manuscrito original —compuesto por 16 tomos— el apéndice que nos ocupa se encuentra al final del primer volumen. En la publicación, este mismo apartado, aparece como parte del capítulo VII, dedicado al convento de San Francisco. Este cambio en el orden de aparición, en principio de escasa importancia, nos permite, sin embargo, proponer que su primera ubicación—al final del primer tomo del manuscrito— justamente obedece a que fue escrito en una fecha posterior a los capítulos antecedentes que aparecen numerados, en cuyo caso fue durante la publicación que se integró como anexo al apartado sobre el convento de San Francisco. Luego entonces, podría resultar que a raíz de la carta de Vito Alessio, el historiador franciscano hubiera visto la oportunidad de expresar su propia opinión sobre el conjunto. Pasemos a analizarla.

En el apartado dedicado a la descripción del antiguo convento de Nuestro Padre San Francisco de Guadalajara, el cronista franciscano nos dice que el claustro de dicho santuario estaba embellecido por catorce lienzos murales⁹² y que por tradición de los padres se sabe que su autor es Murillo.⁹³ Según su juicio, la disparidad en la calidad de los lienzos se puede explicar debido a la presencia de diferentes manos. Los angelitos de *La estigmatización* y un retrato del mismísimo Bartolomé Esteban Murillo en el cuadro *La entrada con palmas*, —idea previamente sugerida por Ixca Farías—. Delatan al maestro y a los discípulos. Los mejores son aquellos que tienen por fondo oscuridad, celajes o campos, en detrimento de los que tienen aposento o iglesia. También refiere que en un sermón dedicado al Carmen de Morelia, el erudito padre Nájera⁹⁴ afirmó que otro Murillo floreció en las Indias, hijo del

⁹¹ Luis del Refugio de Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942. En 1994, se publicaron la parte final del tomo II y tomo III, bajo el mismo título, por parte del H. Ayuntamiento de Zapopan, Jalisco y Provincia Franciscana de los SS. Francisco y Santiago en México.

⁹² Cabe recordar que en 1893, Eduardo Gibbon, había asentado que los lienzos del Liceo de Varones, efectivamente, procedían del convento de San Francisco de Guadalajara.

⁹³ Palacio, *op. cit.*, pág. 100.

⁹⁴ Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, considerado uno de los hombres más notables del México independiente. En 1834 fue nombrado prior del convento del Carmen en Guadalajara, se dedicó al estudio de múltiples materias, entre éstas la historia antigua. Reunió una buena pinacoteca y dictó varios discursos con el tema del arte. Fue cronista de su orden y probablemente uno de los mejores informantes de Lucas Alamán. En Ramón Mata Torres, *Personajes ilustres de Jalisco*, Guadalajara, Hera, 1981, pág. 147.



Figura 8. Supuesto retrato de Bartolomé Esteban Murillo en la obra *La entrada con palmas*. Fotografía Sergio Garibay.

célebre Bartolomé, quien murió en Puebla y se llamó José, pero que desconoce si este supuesto personaje pudo haber tenido alguna relación con los cuadros.⁹⁵

Pasando propiamente al apéndice dedicado a la colección, fray Luis construyó su explicación en favor de Murillo como autor de la serie de San Francisco con base en tres argumentos principales. El primero, y más importante, se refiere a la tradición. Dice el franciscano que se debe a los padres del convento de San Francisco de Guadalajara la noticia original de la denominación común de los lienzos como "de Murillo". Apelando a la tradición oral, tenazmente guardada por los miembros de la orden a lo largo de los siglos XIX y XX, establece que los cuadros nunca fueron nombrados de ninguna otra manera, afirmando así la autoría del sevillano.⁹⁶ Y así lo expresa:

Aquí entra para dar fuerza a esta prueba, lo que hay en el caso que considerar. Tene-

⁹⁵ Palacio, *op. cit.*, págs. 100 y 101.

⁹⁶ *Ibidem*, págs. 179 y 182.

mos ya, que si el vulgo, si el común de las personas que los conocieron: desde obispos y arzobispos, canónigos y doctores, de éstos eclesiásticos y legos, abogados y demás gente ilustrada; y desde ahí hasta el último hermano de la Tercera Orden, hasta la última devotuela; si los tenían y designaban y conocían por los cuadros de Murillo, no por otro nombre, era por los padres de San Francisco.⁹⁷

Si bien esta tradición oral a la que alude fray Luis conlleva su importancia histórica, en tanto que documenta la construcción de un discurso que ha pesado sobre el repertorio por más de cien años — aun cuando haya podido contar con una base de verdad hoy no conocida—, en rigor lo único que prueba es que los padres franciscanos a lo largo de los siglos XIX y XX concibieron a Murillo como el autor de la serie pictórica que ocupó el claustro de su convento en Guadalajara, más no la atribución misma.

El segundo argumento, según fray Luis, "es y debe ser la comparación y cotejo". Después de presentar una curiosa explicación concerniente a una hipotética visita de los padres Hijar y Ojeda a España, en fecha no precisada, argumenta que pudiendo haber entrado en contacto con obras originales de Murillo, los susodichos religiosos nunca cuestionaron la autoría de la serie.⁹⁸ Y acto seguido, pasa a comparar los angelitos de la pintura de la *Asunción* de la catedral de Guadalajara —como lo hemos comentado previamente también atribuida a Murillo— con aquellos en el rompimiento de gloria de *La estigmatización*, diciendo:

Las mismas caritas, ojitos u ojotes, contornos, posturas, desorden, manera: y para Fray Luis lo más especialmente característico: esas boquitas, y la manera tan particular del labio superior alargado un tantico de alto a bajo, un si es no es saliente, todo aquesto inconfundible [sic].⁹⁹

El franciscano continúa su narración señalando la semejanza que existe entre los motivos y personajes representados en los lienzos, con los grabados que llegaron al Nuevo Mundo y que dieron a conocer las grandes obras de arte europeas. Asimismo, reitera la presencia del retrato de Murillo en un personaje que se encuentra de pie con traje y sombrero español, arremido al tronco de un árbol en el extremo derecho del lienzo, probablemente *La entrada con palmas*, antes mencionado, así como en el cardenal del *Capítulo de las esteras*. Y agrega que en todos los cuadros hay retratos, principalmente en aquellos personajes que se encuentran en primer plano mirando al espectador. El lienzo *Santa Clara y sus*

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 181.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 183.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 184.

monjas veneran las llagas para él es menos bonito.¹⁰⁰

Las reflexiones que nos ofrece el padre Palacio dan cuenta de que sostiene la atribución de la serie a Murillo a partir de una comparación estilística. Primeramente, en el apartado que dedica al convento de San Francisco, intenta una clasificación de las escenas de acuerdo con la manera de representar los fondos, donde a la vez aprovecha para emitir sus propios juicios estéticos. Más adelante, como parte de su argumentación desde el punto de vista de la comparación y cotejo, logra contrastar algunos elementos formales presentes en diversas obras, tales como los angelitos de la *Asunción* de la catedral y los del lienzo de *La estigmatización*. Su aseveración sobre la presencia de retratos en varias escenas —independientemente de que éstos puedan ser de Murillo o no—, denota su conocimiento del uso frecuente de esta práctica por parte de los pintores de la época. Igualmente, la mención de los grabados como la fuente para realizar las composiciones de las pinturas y su aguda observación sobre la existencia de distintas manos en los cuadros del repertorio. Así, este análisis —más allá de su pertinencia para demostrar la autoría de la serie o no—, nos coloca frente a una cuestión fundamental que no puede ser soslayada, el problema de la pintura "Murillesca". Esto es, aquellas obras que siguiendo el estilo del célebre autor sevillano, fueron producidas en Europa y Nueva España desde finales del siglo XVII y hasta bien entrado el XIX, en forma de obras bajo su inspiración, copias y falsificaciones.

En cuanto a su comentario sobre los viajes de miembros de la orden a España, cabe comentar que el hecho de que éstos, a su regreso, no hubieran expresado objeción alguna en torno a la atribución de la serie, en realidad no confirma ni descarta nada. Cuanto más que no aclara si dichos personajes llevaban la consigna de verificar esta cuestión como parte de sus objetivos, el tipo de formación que tenían, ni cuales de las obras del autor español fueron las que conocieron.

La tercera prueba que nos presenta fray Luis es la "verosimilitud",¹⁰¹ la cual sustenta con dos citas, una extraída de la *Summa Artis. Historia General del Arte* de José Pijoán (1927), en la cual se lee:

Murillo,... nacido en Sevilla en el año 1617, paso allí su juventud oscuramente, pintando cuadros de asuntos piadosos, de los que se hacia grande exportación a América.¹⁰²

Y la otra de Ceán Bermúdez, tomada de la biografía de Murillo que aparece en

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 184-185.

¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 185.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 186.

su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800):

Compró Murillo una porción de lienzo, la dividió en muchos cuadros, los imprimió por su mano, y pintó en ellos asuntos de devoción. Después los vendió a uno de los muchos cargadores (de flota) a Indias que había en aquella ciudad (Sevilla) y con su producto vino a Madrid en 1643.¹⁰³

El historiador franciscano no aclara qué entiende por verosimilitud, ni nos ofrece mayores explicaciones en torno a una posible conexión entre la serie y las noticias relativas al embarque de obras de Murillo hacia América aportadas por los autores españoles. Pese a ello, parece obvio deducir que su intención es establecer la posibilidad de que el conjunto pictórico de San Francisco de Guadalajara haya llegado a la Nueva España como parte del comercio trasatlántico en el que estuvo involucrado Murillo. Como veremos más adelante, la presencia de obras de Murillo en México es una cuestión poco documentada y las obras de su mano no han sido plenamente identificadas. Tampoco existen pruebas de que efectivamente haya enviado obras al nuevo mundo, ni que haya realizado un viaje a la corte de Madrid en 1643.¹⁰⁴

En suma, la argumentación que nos expone fray Luis del Refugio de Palacio, desde el punto de vista de la tradición, la comparación y cotejo, así como de la "verosimilitud", resulta por demás interesante como método de investigación, al combinar elementos de la tradición local franciscana, noticias históricas de destacados investigadores de la historia del arte española —Ceán Bermúdez y Pijoán— con el análisis de los elementos formales y estilísticos presentes en las distintas escenas. Información que se conjuga para intentar descifrar la identidad del ciclo pictórico, a falta de mayores certezas en cuanto a su autoría y procedencia. Así, su aportación, lejos de confirmar la atribución del ciclo pictórico a Bartolomé Esteban Murillo, debe valorarse en términos de haber ofrecido una metodología de trabajo, por lo menos, de gran innovación en el ámbito jalisciense de su época.

El estado del debate en torno a la autoría de Murillo para esta época, nos permite asumir sin problema que fray Luis conocía la versión del Cabo de Hornos y, por

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 190. La referencia se encuentra en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, pág. 49.

¹⁰⁴ Según Diego Angulo, relativo a la noticia no confirmada de que Murillo visitó la corte de Madrid durante su juventud, nos comenta que no consta que el pintor se trasladara a dicha ciudad en los primeros años de su carrera, sólo se sabe que se encontraba en la corte en una fecha ya avanzada de su vida, hacia 1658. Angulo, *Murillo. su vida, su arte, op. cit.*, págs. 172-173.

supuesto, por la carta que le remitió Vito Alessio en 1934, la supuesta existencia de una relación en la Biblioteca Pública. Pese a ello el franciscano fue acertadamente cauteloso, cuando en su apéndice se limitó a declarar "en cuanto a la relación que se dice haber sin fecha y sin firma".¹⁰⁵ Es decir, en ningún momento dio a entender que hubiera tenido contacto con el documento, circunscribiéndose sencillamente a referir el dicho sobre su existencia y, como vemos, limitando su importancia en virtud de otra ruta de investigación.

De su revisión y estudio de los archivos de la provincia, el historiador franciscano nos hace en cambio una propuesta más plausible. Que la serie pudo haber sido encargada y trasladada al convento de Guadalajara por el propio Custodio y Pro ministro de la orden, en virtud de su asistencia en repetidas ocasiones a los capítulos generales que se realizaban en España.¹⁰⁶ Así, "sin necesidad de voltear al Cabo de Hornos y entrando enrolladitos por Veracruz".¹⁰⁷ Con este argumento pasa a descartar la posibilidad —originalmente citada por Gibbon— de que la serie pudiera proceder del convento franciscano de México, comentando que difícilmente los franciscanos capitalinos se hubieran desprendido de una serie tan valiosa en favor de sus hermanos tapatíos, versión que seguramente seguía flotando en el ambiente. Asimismo, de otra noticia que sugería la llegada de los lienzos al convento de Santa Anita, misma que considera tan fuera de lugar que ni siquiera discurre en refutar. Finalmente, tampoco da mucho crédito al dicho que circulaba sobre que el hijo de Bartolomé Esteban Murillo, José, quien al parecer se trasladó a las Indias y aquí murió años después, hubiera tenido algo que ver con los cuadros.¹⁰⁸ Al respecto Francisco de Arrangoiz comentaba ya desde 1879 que por la obra *Museo Pintoresco* y por el testamento del maestro, consta que el hijo de Murillo, don Gabriel, fue sujeto de gran habilidad en la pintura y que pasó a Indias donde murió bien mozo. No obstante, nada prueba que obras suyas hayan pasado como de su padre, ni siquiera que hubiera estado en Nueva España.¹⁰⁹ Por su parte Diego Angulo confirma a Gabriel como el hijo de Murillo que viajó a América, estableciendo como fecha de su traslado el año de 1678 a Santa Fe de Bogotá y ordenando las autoridades el inventario de sus bienes el 22 de octubre de 1700 a causa de su muerte. Y añade que su biógrafo, Hernández de Alba, ha dado por hecho que cultivó la pintura, y como es natural, es posible y aun probable que hubiera tenido algunos conocimientos aprendidos de su in-

¹⁰⁵ Palacio, *op. cit.*, pág. 187.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 188.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 189.

¹⁰⁸ *Ibidem*, págs. 187, 189 y 190.

¹⁰⁹ Francisco de Arrangoiz, *Historia de la pintura en México*, Colección Arte, México, Gobierno del Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, Gobierno del Estado de Jalisco, 1990. págs. 27 y 28.

signe padre. No consta, sin embargo, ningún testimonio concreto y seguro que lo acredite.¹¹⁰

La relevancia del estudio del cronista franciscano respecto del repertorio que nos ocupa no acaba aquí. Fray Luis del Refugio de Palacio nos aporta la referencia más importante sobre la historia moderna de la serie, al emprender una detallada descripción de sus movimientos y traslados a partir de 1860, cuando fue retirada del claustro del convento de San Francisco, en vista del inminente desmantelamiento de todo el conjunto arquitectónico. Y así lo describe:

Durante el tiempo de la exlastración, al dispersarse los religiosos y dando por hecho el acalorado intento de los liberales de echar al suelo [la] iglesia de San Francisco¹¹¹, el Dr. Don Juan José de Caserta, canónigo encargado de las iglesias de la compañía,¹¹² sacó los lienzos junto con otras valiosas esculturas, ornamentos y un cristal de la purísima para resguardarlos en la universidad. En este lugar estuvieron los cuadros, arribados en la Capilla de Loreto¹¹³ donde una gotera proveniente de una bóveda descuidada pudrió en parte y despintó tres que son los que faltan.¹¹⁴

Una vez restituido el culto en la iglesia de San Francisco, continúa Palacio, el caballero don José Félix Agraz¹¹⁵ junto con el provincial Tinajero,¹¹⁶ devolvieron a su sitio los objetos antes mencionados, incluidos los once lienzos restantes. Los padres, sin embargo, por el peligro de volverlos a perder, no los colocaron en el anexo o en los corredores alto y bajo de la parte del convento que aún quedaba, sino que los ocultaron en la Capilla del Santo Cenáculo¹¹⁷, a un costado de la iglesia. No nos dice cuánto tiempo permanecieron ahí, la fuente solo menciona que al abrir un día la puerta alguien denunció al gobierno su existencia, suscitándose entonces

¹¹⁰ Angulo, Murillo, *su vida, su arte, op. cit.*, pág. 131.

¹¹¹ De acuerdo con Leopoldo Orendáin, durante la exlastración se echaron al suelo el convento de San Francisco y casi la iglesia. El atrio y las capillas de San Roque y de San Antonio, pertenecientes al mismo conjunto conventual fueron destruidas en 1861. Leopoldo I. Orendáin, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font, 1949, pág. 8.

¹¹² Sacerdote apegado a las ideas de corte liberal radical. Para mayor información ver Jaime Olveda, "El obispo y el clero disidente de Guadalajara durante la reforma liberal" en Jaime Olveda (coordinador), *Los obispos de México frente a la reforma liberal*, Colección del Bicentenario del natalicio de Benito Juárez (1806-2006), México, Colegio de Jalisco, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, 2007, págs. 95-130.

¹¹³ Esta capilla forma parte del antiguo Templo de la Compañía de Jesús, hoy Biblioteca Iberoamericana "Octavio Paz".

¹¹⁴ Palacio, *op. cit.*, pág. 102 y 180.

¹¹⁵ Se trata del prominente comerciante Don José Félix Agraz.

¹¹⁶ Andrés de Jesús Tinajero, era el provincial de la orden franciscana desde 1859.

¹¹⁷ Palacio, *op. cit.*, pág. 180.

su tercer traslado, esta vez al Liceo de Varones, donde se colocaron en el pequeño coro —referida como capilla oratorio por Gibbon y como antigua capilla por Santoscoy—, dice fray Luis, "luengos años hacinados, uno y otro colgado, polvorientos, escasos de luz, oscureciéndose por ende, de día en día más".¹¹⁸

Con base en las referencias aportadas por los autores hasta aquí comentados, es factible establecer que la serie de San Francisco efectivamente se encontraba en la capilla del Liceo de Varones por lo menos desde 1869, cuando el rector Prisciliano Castro informó a la Junta Directiva sobre la organización de una galería con obras de Murillo en dicho recinto, habiendo pasado nueve años desde su salida del claustro del convento de San Francisco, según fray Luis, ocurrida hacia 1860. Por la nota de prensa de Alberto Santoscoy, aludida en el apartado anterior, podemos asimismo verificar que los lienzos continuaban en esta institución hacia 1901.

Posteriormente, sin precisar la fecha, lo que nos dice el padre Palacio es que por "lástima", con el apoyo de su amigo, el mismo Alberto Santoscoy, gestionaron que la serie fuera cambiada de lugar por cuarta ocasión, para ser colocada en la Capilla del Hospicio o Casa de Misericordia, hoy Instituto Cultural Cabañas. Los lienzos entonces se montaron en los muros "aunque sobrando algunos tramos, ya que los cuadros eran y son mucho más anchos"¹¹⁹. Y en este punto, el padre franciscano, nos hace una sorprendente confesión: Que hasta antes de este momento, no había conocido los cuadros, "pues antes jamás quise". Hizo el viaje desde Zapopan y "ni comer pudo ese día, debido al trastorno que sufrió a su contemplación",¹²⁰ quizá debido a su desafortunado estado de conservación. Y acto seguido añade que, cuando arribó al recinto, se fue derecho a ver el cuadro *El capítulo de la esteras* en busca del verso "El capítulo famoso de las esteras nombrado...", pero al no encontrar ninguno supuso que éstos debieron estar aparte.¹²¹ Unas páginas antes, el franciscano había asegurado que cada uno de los lienzos tenía su décima al pie, pues bien recordaba que anteriormente le habían mencionado —los frailes del convento (?)— el comienzo de dicho capítulo,¹²² de aquí su interés por localizarlo en ese momento. En cualquier caso hasta el momento no se cuenta con ninguna otra referencia que constate que las pinturas estaban acompañadas de tales estrofas.¹²³

¹¹⁸ *Idem*

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 180.

¹²⁰ *Idem*

¹²¹ *Ibidem*, pág. 188..

¹²² *Ibidem*, pág. 102.

¹²³ En un documento del Archivo de Zapopan, el mismo fray Luis escribió algunas décimas que corresponden a los pasajes de la serie bajo estudio, las cuales probablemente tomó del ciclo pictórico de Ignacio Berbén en el claustro del convento de *Propananda Fide* en Guadalupe, Zacatecas, en el que cada escena lleva la décima pintada al margen. AHZ. Correspondencia de fray Luis del Refugio de

Fray Luis no refiere ni cuándo llegó la serie al Hospicio Cabañas, ni cuánto tiempo permaneció en este recinto, únicamente nos narra que "su inadecuada colocación motivó que una noche cayese uno de ellos y por poco se destrozara, asustando a las niñas del vecino dormitorio y alborotándose toda la casa"¹²⁴. Frente a este acontecimiento, en su calidad de Guardián de San Francisco, entonces intentó regresar los lienzos a su sede original, argumentando que en la iglesia aún quedaban buenos paños de muro, sobradamente amplios y con excelente luz cenital. No obstante, pese a las buenas relaciones con el Gobernador del Estado y el respaldo del arzobispo Francisco Orozco y Jiménez (1864-1936), quien ofreció limpiarlos y ponerlos decentes, con marcos convenientes, la iniciativa no se concretó, al parecer, por intrigas del secretario. Posteriormente, el ilustrísimo Sr. Herrera y Piña (?) volvió a intentarlo, pero ya se vino la revolución, atestigua el franciscano.¹²⁵

No fue sino hasta 1918, a propósito de la fundación del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanza Artística en el antiguo edificio del Liceo de Varones, que Ixca Fariás, su primer director, los llevó de vuelta, inaugurando con ellos la Galería Bartolomé Esteban Murillo el 22 de noviembre de ese mismo año.¹²⁶ Desde entonces hasta ahora la serie ha estado resguardada en esta institución hoy conocida como Museo Regional de Guadalajara.

Así, los datos que nos aporta fray Luis del Refugio de Palacio nos permiten cuantificar cinco traslados del conjunto en un lapso de casi sesenta años. Como hemos visto, la mayor parte de los sitios donde fue colocado fueron inadecuados desde el punto de vista de su preservación, de aquí que es posible establecer que los más severos daños y alteraciones presentes en los cuadros se produjeron durante esta etapa de su historia. Dichos eventos están directamente relacionados con una especie de devaluación de la serie, asociada a la pérdida de su función primera. Por otro lado, fray Luis proporciona la noticia fundamental de que originalmente era una serie de catorce lienzos. Por lo mismo, las preguntas lógicas serían ¿Cuáles fueron las escenas perdidas? ¿Cuál sería su función dentro del discurso general de la serie? ¿Sería posible identificarlas?

En 1945, el Banco Industrial de Jalisco publicó el texto *La calle de San Francisco* del historiador jalisciense José Cornejo Franco (1900-1977).¹²⁷ A propósi-

palacio. Documento manuscrito sin fecha. Caja 4. Sin catalogación. Ver también Marisela Valverde, Ignacio Berbén. *Un pintor del reino de la Nueva Galicia siglo XVIII*. Colección Gente y Región, Zapopan, Editorial Amate, 2009. Anexo 3. Inscripciones. págs. 237-241.

¹²⁴ Palacio. *op.cit.*, pág. 181.

¹²⁵ *Idem*

¹²⁶ Guillermina Sánchez, *Patrimonio en el Museo Regional de Guadalajara (1918-1970)*, La Cultura, México, CONACULTA, INAH, 1993. págs. 7 y 8.

¹²⁷ José Cornejo Franco, *La calle de San Francisco*, Guadalajara, Talleres de Artes Gráficas Nacionales, S. de R.L. y Banco Industrial de Jalisco, 1945.

to de su descripción del convento de San Francisco de Guadalajara, el autor refiere la existencia de la serie en el claustro basado en Mota Padilla, precisando que ésta estuvo conformada por catorce lienzos —número que, según hemos visto, el abogado de la Audiencia en ningún momento aclaró—. Amigo personal de fray Luis del Refugio de Palacio —cuyo libro, acabamos de ver, se había publicado apenas tres años antes—, no sorprende que Cornejo Franco a continuación tome casi literalmente los puntos de vista del historiador franciscano respecto a los vaivenes del repertorio, la atribución a Bartolomé Estaban Murillo y, por lo visto, la cantidad de obras que supuestamente incluía el repertorio. En este tenor da por hecho la supuesta existencia de los retratos del pintor sevillano en los cuadros del *Capítulo de las esteras* y *La entrada con palmas*, únicamente agregando que el diácono representado en primer plano en el lienzo *Santa Clara se despide de San Francisco* "efectivamente es un tipo no solamente español, sino sevillano, saliéndole a la cara la gitanería, y a quién mejor le caería un terno de luces".¹²⁸

3.4. La apuesta novohispana

El siguiente investigador que formalmente vuelve sobre el problema de la autoría del conjunto que nos ocupa es Leopoldo Orendáin (1898-1972), estudioso de la pintura virreinal y banquero, en un texto que lleva por título *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara* publicado en 1949.¹²⁹ Según nos advierte el autor en la primera página, la finalidad de su trabajo es dar a conocer la serie de pinturas alusivas a la vida de San Francisco de Asís que pertenecieron al convento de este nombre en Guadalajara, actualmente conservadas en el museo de la misma ciudad, no habiendo podido dilucidar —pese a sus esfuerzos— el tema más importante: quién fue el autor de tales obras.¹³⁰

Para realizar su estudio Orendáin tomó en cuenta algunos de los trabajos preexistentes sobre la serie,¹³¹ así como la opinión de destacados críticos contemporáneos. Entre los textos que revisó —y fue el primero en hacerlo— se encuentra el de Matías de la Mota Padilla, comentado en las primeras páginas de este do-

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 79.

¹²⁹ Orendáin, Leopoldo, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*. Guadalajara, Librería Font, 1949.

¹³⁰ *Ibidem*, primera página, sin numeración.

¹³¹ Llama la atención el hecho de que Orendáin no tomara en consideración las observaciones que Gibbon había realizado sobre la serie cincuenta años antes en su libro *Guadalajara (la Florencia mexicana)*. La reedición que el Banco Industrial de Jalisco realizara de dicha obra en 1967 y que fuera precisamente prologada por él (L.I.O.), en su calidad de gerente de la institución bancaria, nos hace suponer que cuando redactó su texto en 1949 no conocía el trabajo del estudioso de ascendencia inglesa.

cumento. Como se recordará éste describió unos grandes lienzos ubicados en el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara hacia el primer tercio del siglo XVIII. Por el uso que Orendáin hace de esta información, queda claro que entiende que el ciclo pictórico descrito por el abogado de la Audiencia es el mismo que en ese momento (1949) se encontraba expuesto en el Museo de Guadalajara y que constituye el objeto de su estudio.¹³² Conexión que cobra relevancia en virtud de que, de ser confirmada, documentaría la identidad histórica de la serie desde el siglo XVIII hasta mediados del XX.

La fuente principal de su trabajo, sin embargo, fue el texto de fray Luis del Refugio de Palacio, anteriormente discutido, a quién reconoce como "reputado cronista franciscano, erudito y respetable varón",¹³³ pero de cuya opinión en cuanto a la atribución del repertorio pictórico al artífice sevillano, difiere completamente. Siguiendo el argumento relativo a la tradición presentado por el padre Palacio, Orendáin comenta que en el supuesto de que los lienzos hayan proveniendo de Europa en una época en que la fama de Murillo se encontraba en pleno apogeo, bien podrían ser de su escuela o de algún discípulo, siendo probable que dada la fama del sevillano, su nombre hubiera opacado al de cualquier otro. Y acertadamente nos recuerda que por todo el territorio nacional hay infinidad de obras de diverso tipo, a las cuales tradicionalmente se le han imputado méritos no comprobados.¹³⁴ Probablemente buscando una opinión respetable, a continuación refiere una visita a Guadalajara del investigador en pintura española y especialista en Zurbarán, Martín Soria (1911-1961), quien al ver los lienzos opinó que lo más que podía admitir era que procedieran de un obrador sevillano.¹³⁵

Para la comparación y cotejo, Orendáin retoma la escena de *La estigmatización* empleada por el religioso franciscano, tomando además como referencia tres cuadros del mismo tema, uno en la Academia de San Carlos de México, otro de la colección Bello en Puebla y otro más de una colección particular en Sevilla.¹³⁶ Llama la atención, sin embargo, que los dos primeros, según el mismo refiere basado en la opinión del especialista Diego Angulo, sean considerados, el primero, una copia literal de algún cuadro del maestro hasta ahora ignorado y, el segundo, obra de algún discípulo, sólo el tercero parece pieza original de Murillo. Y así procede a comparar sus fotografías para concluir, por un lado, la gran similitud entre ellos

¹³² A propósito de la destrucción de la biblioteca del convento de Guadalajara, Orendáin se refiere al texto de Mota Padilla cuando comenta que "Ya en el primer tercio del siglo XVIII, estas pinturas eran tenidas como de diestro artífice que sacó tan perfectos dibujos". Orendáin, *op.cit.*, pág. 7.

¹³³ *Ibidem*, pág. 6.

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 17.

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 18.

¹³⁶ *Ibidem*, págs. 19-20.



Figuras 9 y 10. *San Francisco de Asís*. Atribuido a Bartolomé Esteban Murillo. Museo Bello, Puebla, México y *San Francisco de Asís*. Bartolomé Esteban Murillo. Colección particular, Sevilla, España. Reprografías.

y, por el otro una marcada diferencia entre estos y los de Guadalajara. El plegado distinto de la tela del hábito y la falta de la calavera son destacadas como algunas de las particularidades dignas de mencionarse.¹³⁷

Respecto de la presencia del retrato de Murillo, señalada por el padre Palacio, en la figura del cardenal Hugolino en el lienzo de *Las Esteras*, cita la opinión de Manuel Romero de Terreros —nuevamente apoyándose en otro relevante literato e historiador del arte—. Como hemos visto, Romero de Terreros considera inaceptable a Murillo como el autor de la serie y por ende de su retrato en tal personaje, incluso ni siquiera cree que las pinturas puedan ser obra de alguien que hubiera estado bajo su dirección, argumentando los evidentes defectos en las representaciones de las manos y pies de éste y otros personajes, lo cual considera un típico problema de los artistas mexicanos.¹³⁸ Curiosamente, asocia los errores de la serie con la producción pictórica virreinal. Y acto seguido, el autor de *Los pretendidos Murillos* aprovecha la ocasión para introducirnos en la posibilidad de que la serie sea novohispana, comentando que el tejido de las

¹³⁷ *Ibidem*, págs. 20-21.

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 21.

esteras fue dibujado al modo como proceden nuestros aborígenes para manufacturar los petates.¹³⁹

El argumento sobre la "verosimilitud", en tanto evidencia histórica, es asimismo descartado por Orendáin, aduciendo que no es posible deducir de las referencias de Pijoán, Ceán Bermúdez e incluso Palomino, que Murillo dedicara parte de su vida a surtir al mercado americano y que, por lo tanto, no es posible pensar que los cuadros de Guadalajara formaran parte de un envío. El supuesto apuro económico por el que pasaba Murillo y por el cual se vio en la necesidad de pintar cuadros de devoción con destino al Nuevo Mundo, no es suficiente para explicar que el sevillano se lanzara a realizar un trabajo de tal envergadura, tomando en cuenta el tamaño de los lienzos, sus requerimientos de espacio, la unidad temática de la serie y, en tales circunstancias, las dificultades para conseguirles comprador.¹⁴⁰

Finalmente, cita un interesante comentario de don Diego Angulo, quien por su parte afirma:

No deja de sorprender que un artista como Murillo, que impuso su estilo en Sevilla, no tuviese en Nueva España discípulos importantes. No puede negarse que existen en México relevantes series de pinturas murillescas que, mientras no se demuestre lo contrario, habrá que suponer importadas. Sin embargo, es perfectamente posible también que hayan sido pintadas allí por artistas andaluces y desde luego pueden señalarse en obras mexicanas de autor desconocido, coincidencias precisas con pinturas de Murillo. Los grabados, asimismo, pudieron ser la fuente de inspiración.¹⁴¹

Orendáin concluye asegurando que la hipótesis de que los cuadros procedan de Murillo es negativa. Y apelando una vez más a connotados historiadores de arte, menciona que los conocedores de pintura colonial se inclinan más bien a considerarlos como obras mexicanas del mil setecientos. Según él, Francisco de la Maza, célebre historiador del arte mexicano, los calificó como de cualquier buen cabrerista, no sabemos si porque se lo comentó de manera personal o bien obtuvo el dato de alguna publicación. En favor de la mexicanidad del repertorio, comenta el hecho de que los grandes conventos novohispanos, tales como, San Luis Potosí, Guadalupe Zacatecas y Zapopan Jalisco, encargaron ciclos completos de las vidas de los santos fundadores de las órdenes religiosas.¹⁴² Asimismo, la repetición de algunas escenas tales como *La resurrección del niño de la manzana*, existente

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 22.

¹⁴⁰ *Ibidem*, págs. 22-23.

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 23.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 24.

en varias de las series mexicanas y las décimas escritas al pie de los lienzos de Guadalupe y las que supuestamente tuvieron los de Guadalajara,¹⁴³ son considerandos esgrimidos en favor del origen colonial de la serie. Queda entonces, según él, por esclarecer si las composiciones son obras coloniales mexicanas o importadas, cuando menos identificar su escuela y si se basaron en estampas.¹⁴⁴

En síntesis, Orendáin descarta la teoría de la autoría de Murillo sobre la serie de San Francisco de Guadalajara, en los términos en los que fue sustentada unos años antes por fray Luis del Refugio, más por las opiniones de los críticos —autoridades en su época—, que por la realización de una investigación propia y exhaustiva. Resulta destacable su propuesta de que en el caso de que la serie hubiera sido producida en algún taller sevillano durante el siglo XVII y posteriormente trasladada hacia el virreinato de la Nueva España, la fama de Murillo hubiera predominado sobre cualquier otro autor. A lo cual podríamos agregar, a manera de hipótesis, un interés por parte de la comunidad neo gallega por otorgarle un mayor mérito a su repertorio franciscano, afirmando la autoría del sevillano. O bien cuando cuestiona las ambiguas referencias aportadas por los historiadores españoles relativas a la vinculación de Murillo con el comercio trasatlántico, como la explicación inequívoca del origen hispánico de la serie.

Al igual que algunos de sus predecesores, Orendáin recurrió a la comparación con otras obras, al cotejar el lienzo de *La estigmatización* con otros tres cuadros, uno de ellos claramente asentado como de Murillo. Es el primer investigador que describe la temática de cada una de las escenas y que toma en consideración otros ciclos pictóricos de la vida del santo de Asís existentes en México, tales como el de Antonio de Torres en San Luis Potosí, el de Ignacio Berbén en Guadalupe, Zacatecas¹⁴⁵ y la serie de San Francisco Solano de José de Páez en Zapopan, Jalisco. Asimismo, logra correlacionar la escena de *El milagro de las manzanas* con su análoga en la serie de Guadalupe, como argumento del uso de las mismas temáticas en los ciclos mexicanos.¹⁴⁶ Todo ello, de crucial importancia en términos de la iconografía y de un análisis comparativo de mayor rigor y envergadura.

Al traer a colación la opinión de Diego Angulo, respecto de la falta de segui-

¹⁴³ Según fray Luis del Refugio de Palacio, cuando se encontraban en el claustro del convento de Guadalajara, los lienzos tenían al pie una décima que probablemente se perdió durante los constantes traslados de la serie a finales del siglo XIX y XX.

¹⁴⁴ Orendáin, *op. cit.*, pág. 28.

¹⁴⁵ Valverde, *op. cit.*

¹⁴⁶ La investigadora Nelly Sigaut, en su libro sobre el pintor José Juárez identificó otra escena del milagro de las manzanas. Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*. México, CONACULTA, 2002. pág. 248. Hoy sabemos que este tema no es exclusivo de los ciclos mexicanos, habiendo formado parte de la iconografía franciscana prácticamente desde el siglo XV (Comunicación personal Dra. Clara Bargellini).

dores de Murillo en la Nueva España, logra asimismo ampliar de manera significativa las posibilidades de investigación del repertorio. Poniendo sobre la mesa de discusión la idea de que más allá de la participación efectiva de Murillo o no, el conjunto haya sido importado a la Nueva Galicia desde algún obrador sevillano. O bien, como lo sugirió el mismo Angulo, explorar la posibilidad de un autor andaluz en Nueva España o de un pintor novohispano de inspiración Murillesca, todas estas temáticas de gran interés y relevancia para la identificación del ciclo pictórico tapatío.

Finalmente, cabe concluir que si bien la apuesta de Leopoldo Orendáin sobre la mexicanidad de los lienzos no queda suficientemente demostrada, el interés de su trabajo va mucho más allá, al marcar un cambio radical en la manera de concebirlos. De uno de los más importantes representantes del barroco español pasamos a un artista novohispano como autor del conjunto. ¿Podría esta nueva actitud enmarcarse en el ámbito de la construcción de la identidad nacional, donde lo hispano y lo mexicano se encuentran en constante tensión? No nos adelantemos.

Leopoldo Orendáin, como el acucioso investigador que fue, también se interesó en relatar el origen de la serie, ampliando aún más la gama de versiones existentes, empero reconociendo que nada es posible probar. Así nos ofrece las siguientes variantes:

Cuéntase que por encomienda de un monasterio de las Filipinas, Murillo manufacturó los cuadros los cuales se depositaron en tarda galera con ruta a Manila. Los vientos fueron adversos y desviada la nave vino a concluir su viaje dando al través en las costas de la Nueva Galicia. Del cargamento pudieron salvarse las pinturas muy recomendadas por estar destinadas a lugar sagrado. Como franciscanos eran los destinatarios a franciscanos se las entregaron los naufragos, pasando a engalanar el claustro procesional de su convento en Guadalajara.¹⁴⁷

Y sigue:

Otros afirman que se pidieron a España para adornar un templo del Perú. Las tempestades más temidas y dañadoras entonces que ahora, azotaron con el bajel en las playas de San Blas, cuando por ahí misionaba el guardián del convento de Santa Anita, no pareciéndole mal adquirir las para este cenobio.¹⁴⁸

Otra más,

¹⁴⁷ Orendáin, *op. cit.*, pág. 5.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 6.

También corre la versión que eran para el magno San Francisco de México, pero al ver los frailes de por acá su hermosura, pretextando dificultades y maltrato en su transporte, impidieron que siguieran adelante.¹⁴⁹

Acto seguido pasa a comentar la versión de fray Luis previamente descrita, para finalmente concluir que es una lástima que el archivo del convento de San Francisco haya desaparecido junto con su valiosa biblioteca, durante la guerra de Reforma, pues quizás entre los escritos perdidos se encerraban los secretos del origen de las pinturas.¹⁵⁰ En este estado de cosas, Orendáin opta por declarar la procedencia de la serie como un problema imposible de resolver. Y no sin razón, las versiones presentadas más que referencias históricas factibles de establecer como líneas de investigación a seguir, se asemejan más a leyendas emanadas de una tradición que necesitaba explicar su presencia en la región durante los siglos XIX y XX. La alusión a destinos tan diversos como Filipinas, Perú y el convento de México da cuenta de la gran disparidad de las versiones, probablemente debido a la falta de una base de información confiable. Llama la atención que no comenta nada sobre la leyenda del desvío por el Cabo de Hornos vigente, como hemos visto, desde 1918. Si el conjunto estaba destinado a las Filipinas y asumimos que la flota salía de Acapulco hacia Manila no parece muy probable que haya terminado en las costas de Jalisco y si su destino era Perú, resulta totalmente inverosímil su llegada a San Blas ya que el paso de los productos de España hacia el virreinato, hasta donde sabemos, era vía Panamá o Cartagena de Indias. Aunado a esto, el hecho de que el comercio entre Perú y la Nueva España estaba prohibido desde 1635 y que el puerto de San Blas se fundó hasta el 22 de febrero de 1768 por el visitador José de Gálvez.¹⁵¹

En cuanto a los movimientos y traslados del repertorio, Orendáin retomó y confirmó la información proporcionada por el padre Palacio, agregando además otros datos fundamentales relativos a su restauración. Así, nos informa que la serie, pese a su lastimoso estado, no se tocó hasta 1947 debido a la falta de presupuesto. Gracias a las gestiones del museógrafo Fernando Gamboa, en ese año se les confeccionaron marcos a nueve que se encontraban en exhibición, uno que permanecía en bodega dado su demérito y el último que se perdió, nadie sabe cuándo ni

¹⁴⁹ *Idem*

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 7. Durante la cruenta guerra de tres años un gran número de volúmenes procedentes de la biblioteca del convento de Guadalajara se utilizaron en trincheras y otros más fueron arrojados a la presa del Agua Azul. Para mayores datos ver Cornejo Franco, *op. cit.*, pág. 76.

¹⁵¹ López González, *op. cit.*, págs. 69 y 75.

cómo.¹⁵² Respecto a esta información, creemos por las descripciones que el autor efectuó de cada una de las escenas, que el lienzo que dio por extraviado fue el de *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, en virtud de que es el único que no incluyó en su texto. No obstante dicha obra forma parte de la serie de once lienzos que hoy se exhiben en el museo. De aquí que es factible proponer que este cuadro estuvo perdido por algún tiempo o bien que el autor en ese momento simplemente no pudo localizarlo.

Y volviendo a la restauración continúa diciendo:

El pintor Don Rubén Mora Gálvez con tino los restauró posteriormente [a 1947]. Arregló las superficies perdidas de color, las orillas dañadas en tanto trajín, las rozaduras causadas por el hacinamiento, cuando tan mal se guardaron, y otros detalles menores. No tocó lo que no lo ameritaba, ni corrigió lo de otras manos que intervinieron en épocas anteriores. Se tiene entendido que a finales del siglo pasado Don Felipe Castro, pintor de nombrada en aquel entonces, les hizo algunas reparaciones.¹⁵³

Gracias a esta cita sabemos que la serie fue intervenida en varias ocasiones y de manera clara en dos oportunidades. A finales del siglo XIX por Felipe Castro y después de 1947 por Rubén Mora Gálvez (1895-1977). Si bien no es posible determinar con precisión los procesos emprendidos por el primero, respecto del segundo podemos inferir por algunas fotografías localizadas en el archivo de restauración del MRG que llevó a cabo los procesos de limpieza, resane y reintegración de todos los lienzos de la serie como veremos en los capítulos subsiguientes.¹⁵⁴

En lo relativo al montaje de la colección dentro del museo, Orendáin nos hace saber por último que la colocación de las obras no se ciñó a un orden preconcebido, ni se estudió el mejor efecto de la luz, sólo se buscó aprovechar el mayor espacio que cubrieran de los muros. "Siete ocupan una sala completa y otros dos se hallan en la sala de pintura europea".¹⁵⁵ Queda por identificar el sitio específico donde fueron ubicados los cuadros, asimismo estudiar bajo qué discurso museográfico fueron exhibidos.

Llegados a este punto de la compleja problemática del repertorio de Guadalajara y con relación a los objetivos que nos hemos planteado para reconstruir

¹⁵² Orendáin, *op. cit.*, pág. 8.

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 9.

¹⁵⁴ Archivo del Departamento de Restauración MRG. Sin clasificar.

¹⁵⁵ Orendáin, *op. cit.*, pág. 8.

su historia de vida, considerar los múltiples movimientos, traslados y restauraciones que ha sufrido a lo largo de los siglos XIX y XX, resulta esencial. Estos eventos, estrechamente vinculados con distintos sistemas de valoración, significaron para la serie un sinnúmero de alteraciones y transformaciones a nivel de su naturaleza material y de su imagen, que han condicionado la manera como la han percibido los investigadores que se han interesado en ella y la forma cómo hoy la concebimos. De aquí la relevancia de tomarlos en consideración para efectuar un estudio más integral. Al final los resultados alcanzados no solamente nos permitirán una mejor comprensión del conjunto pictórico de San Francisco, sino que además aportarán datos importantes para seguir construyendo la historia de la restauración en México en tanto una línea de investigación de la historia del arte.

Hacia 1954, José Guadalupe Zuno escribió en colaboración con José Luis Razo Zaragoza (1917-2000) la *Guía del Museo de Guadalajara*,¹⁵⁶ siendo para entonces director de esta institución cultural. En el aparatado denominado "Los enigmas del Museo de Guadalajara", escrito exclusivamente por Zuno, una vez más ofrece un controvertido ensayo sobre la serie. Su texto inicia diciendo "En nuestro museo de Guadalajara, uno de los problemas por dilucidar es si la colección de cuadros de la vida de San Francisco de Asís es o no, del famoso pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo", añadiendo que todo lo que se ha asentado sobre ellos son puras conjeturas.¹⁵⁷ Para atender la cuestión, Zuno se basa en las indagaciones que encarga a un caballero de origen belga llamado Edgar Everaert, al parecer de familia de críticos y conservadores de cuadros y afecto a los estudios artísticos, quien en años anteriores había radicado en la ciudad de Guadalajara, contratado por la firma Almacén L. Gas y Cía.¹⁵⁸ Según refiere el director del museo, después de examinar los lienzos, Everaert, manifestó su inconformidad con la idea de que fueran de Murillo, aduciendo la presencia de distintos estilos, establecida con anterioridad por otros autores. Si acaso, el rompimiento de gloria en el lienzo *La estigmatización*, de influencia murillesca.¹⁵⁹ Y agrega Zuno:

Por mi parte sé decir que encontré que la figura que se encuentra en primer término en el cuadro de *Las palmas*, es idéntica a la que aparece en el Diccionario Enciclopédico abreviado Espasa-Calpe de Argentina, como el autorretrato de Bar-

¹⁵⁶ José Guadalupe Zuno y José Luis Razo Zaragoza, "Los enigmas del Museo de Guadalajara", *Guía del Museo de Guadalajara*. Guadalajara, Ediciones Centro Bohemio, México, sin fecha. El investigador Xavier Moysen cita este mismo artículo en la Gaceta Municipal, Número 7, Julio de 1954.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 1.

¹⁵⁸ *Idem*

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 2.

tolomé Esteban Murillo. Es también dicha figura de extraordinario parecido con la que también aparece en primer término en el lienzo llamado de *Las esteras y los milagros*.¹⁶⁰

Vemos así como el autor se atribuye como propia la idea de la presencia del auto retrato de Murillo en los lienzos mencionados, sin reconocer que esta noción venía manejándose desde hacía muchos años atrás —según lo hemos anotado con anterioridad—.¹⁶¹ Y continúa diciendo que todo ello ha inducido a pensar que la colección fue manufacturada en el taller de Murillo en Sevilla. La diferencia de estilos, por su parte, ha sido explicada por la participación de sus discípulos.¹⁶²

Refiriéndose al trabajo de Leopoldo Orendáin, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara* previamente comentado, Zuno establece que este estudio nunca aceptó que los cuadros fueran de Murillo, sino de algún pintor mexicano, pareciendo indicar que fueron obra de José de Páez, de quien es devoto admirador y a quien ha dedicado eruditos estudios.¹⁶³ Como señalamos en su oportunidad, para Orendáin la serie efectivamente podría tener un origen novohispano, no obstante, en ningún momento de su argumentación la atribuye a José de Páez.

Pero la prolífica labia de Zuno no se detiene en estas entusiastas aseveraciones, acto seguido nos proporciona uno de las más controvertidos datos y que mayor confusión ha sembrado para el entendimiento del repertorio pictórico de San Francisco, la localización de la firma del verdadero autor de la serie en el lienzo *La visita del papa Nicolás V a la tumba del santo*, nada menos y nada más que el "mexicano" Francisco de Aguilera.¹⁶⁴ Y como prueba presenta una fotografía de acercamiento de la zona de la peana donde se localiza de pie el cuerpo incorrupto de San Francisco, siendo empero imposible reconocer trazo alguno. Además del ex gobernador, nadie más ha vuelto a reportar la presencia de una firma ni en ese cuadro ni en ningún otro de la serie y, basándonos en una cuidadosa inspección visual del cuadro en cuestión no es perceptible ningún elemento que pudiera, ni remotamente, acercarse a una firma. Las razones de Zuno para emprender esta afirmación, tan fundamental para determinar la autoría del conjunto, por el momento se desconocen, asimismo la verdadera identidad del misterioso Edgar Everaert y en qué se basó para llegar a tal conclusión. Luego entonces, o bien la firma fue confundida con ciertos trazos semejantes a letras presentes en la representación

¹⁶⁰ *Idem*

¹⁶¹ Baste recordar el informe que Ixca Farias remitió al Gobierno del Estado de Jalisco el 28 de abril de 1921 y el texto de fray Luis del Refugio de Palacio.

¹⁶² Zuno, *op. cit.*, págs. 2 y 3.

¹⁶³ *Idem*

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 4.



Figuras 11 y 12. Obra *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* y detalle de la peana donde supuestamente se encontraba la firma de Francisco de Aguilera. Archivo MRG.



de un documento que se encuentra sobre una mesa en el cuadro *El papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco*, la famosa firma fue una invención, o bien, los restos de ésta desaparecieron en algún momento de la historia de la serie, debido a sus múltiples movimientos, alteraciones e intervenciones de restauración como expondremos más adelante.

Relativo al pintor Juan Francisco de Aguilera, en el *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*,¹⁶⁵ el investigador Rogelio Ruiz Gomar, a propósito del análisis de su obra *La Purísima Concepción con jesuitas*, destaca los altos niveles de calidad alcanzados por este artista. Pese a ello, todo en él continúa siendo un enigma, permaneciendo en el olvido y la indiferencia por parte de los estudiosos. En cuanto a su origen nos informa que por inercia y por comodidad se le ha venido considerando como mexicano, pero ante la falta de información se abre la posibilidad de que haya sido originario de otras latitudes, pues no se puede descartar que haya decidido temporalmente establecerse en México, procedente de España o Sudamérica.¹⁶⁶ Y agrega:

¹⁶⁵ *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo II, México, MUNAL, 2004.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 61



Figuras 13 y 14. *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* y detalle del documento en el que se aprecian restos de una grafía que pudiera haber sido confundida con una firma. Fotografía Sergio Garibay.



Aguilera se nos ofrece como uno de los principales actores en el cambio de orientación que habría de empezar a experimentar la pintura novohispana [hacia 1720]. Este cambio pudiera sintetizarse en ese dejar atrás el apego por la representación verista de los rostros y las telas, mediante personajes de tipo vigoroso y volúmenes rotundos, acentuados por el intenso contraste de luces y sombras, para desembocar en una pintura más ligera y de aspecto decorativo, cuyas figuras se antojan envueltas en un ambiente de luz uniforme y amable colorido, pintura que de manera indebida ha sido calificada de "murilleza", por más de que no se deje de tener puntos de contacto con el lenguaje vaporoso y el clima emotivo que distinguía a la pintura del sevillano. Por lo mismo cobra fuerza la sospecha ya sugerida en un documento del siglo XIX de que fuese un autor español.¹⁶⁷

Al final de su texto, Ruiz Gomar refiere, a manera de noticia sin confirmar, que Aguilera podría ser el autor de los cuadros de la serie de la vida de San Francisco en el Museo Regional de Guadalajara, dado que "alguien" reportó haber visto su firma en uno de ellos.¹⁶⁸ Los comentarios que nos ofrece este especialista, resultan así de

¹⁶⁷ *Idem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 65.

gran trascendencia, en virtud de que ponen de manifiesto la importancia que reviste aclarar el problema de la presencia o no de la firma de Aguilera, desde la perspectiva de la identidad del autor de nuestro repertorio pictórico y, en un ámbito más general, en el contexto de la caracterización de la producción artística hispanoamericana.

La conclusión de Zuno, con base en los estudios de Everaert, es entonces que la serie de San Francisco de Guadalajara es de Aguilera y no de Murillo. La diversidad de estilos patente en los cuadros, previamente aducida, ahora se atribuye a la participación de otros autores novohispanos, entre éstos, Nicolás Rodríguez Juárez, "pues el reloj que se encuentra en el último de los lienzos que representa la muerte del papa y el sillón y el escudo son obra clara de leste pintor[, que en otras de sus obras prodigó y por ello equivalen a su misma firma". Y "también son típicos de Aguilera los magníficos encajes, la capa magna del papa y el broche de oro".¹⁶⁹ Zuno, sin embargo, no nos aclara a que obras de Nicolás Rodríguez Juárez se refiere, ni tampoco en que se basó para afirmar la tipicidad de los elementos representados por Aguilera, particularmente si tomamos en consideración la carencia de estudios sobre este pintor, advertida por Ruiz Gomar.

La presencia de los retratos de Murillo, paradójicamente, no se descarta sino que se argumenta que los pintores de la escuela colonial mexicana indistintamente tomaban por modelos los cuadros y grabados que llegaban al Nuevo Mundo de las grandes capitales europeas,¹⁷⁰ como si la figura de Murillo hubiera sido tomada de estas fuentes y plasmada en los lienzos, así sin más. Y la afirmación de que es preferible para la historia del arte nacional que [el repertorio pictórico de San Francisco] sea obra de mexicanos, ya que las de Murillo no son de las que se tengan como de primera calidad, a pesar de la predilección que muestra por ellas la parte semiculta de la opinión.¹⁷¹ Como si la nacionalidad del autor del repertorio fuera una cuestión que pudiera elegirse a discreción.

La postura de Zuno frente a la autoría del conjunto pictórico es a todas luces tendenciosa. La supuesta "localización" de la firma de Francisco de Aguilera puede enmarcarse en esta misma interpretación, la cual claramente intenta reivindicar lo mexicano por encima de lo que considera extranjero, definiendo a la escuela mexicana de pintura por sus autores locales. Así, el conjunto es concebido en tanto expresión de lo verdaderamente "nacional", en relación con la muy particular visión de Zuno. No hay que olvidar que este personaje fue un liberal que defendió a capa y espada el regionalismo y lo autóctono. Además de que, como fue previamente asentado, hoy sabemos que Juan Francisco de Aguilera, si bien su lugar de origen

¹⁶⁹ Zuno, *op. cit.*, pág. 4.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

no está del todo claro, es muy probable que haya sido un pintor español que llegó a pintar a México, introduciendo un nuevo estilo, justamente la llamada pintura murillesca como nos lo indica Rogelio Ruiz Gomar.¹⁷²

José Guadalupe Zuno, también va a hablarnos sobre el origen de la serie. Según él, basado en el dicho del padre Palacio y la tradición oral nos pone en conocimiento de lo siguiente:

Se sabía que la colección había llegado de España en un navio que salió de allá con dirección al Perú y que los cuadros eran un encargo de los franciscanos de Lima, pero como el navio encontró en su ruta tempestades que lo desviaron, llegó impensadamente a la Florida y viendo el capitán que se encontraba tan lejano de su destino, pidió instrucciones a los destinatarios limeños, los cuales lo autorizaron para vender los cuadros a quien se interesara por ellos, de preferencia a alguna otra comunidad religiosa. Fue entonces cuando según se creía, la de Santanita los adquirió [...].¹⁷³

La versión de Zuno, al contrario de los que nos advierte al principio, parece basarse más bien en elementos de la tradición oral que en datos aportados por fray Luis del Refugio, ya que como lo hemos puntualizado, el historiador franciscano en ningún momento dice que el destino de la serie haya sido Perú y mucho menos que se haya desviado hacia la Florida. Destaca asimismo la falta de una explicación sobre la manera como llegó la serie de la Florida a la Nueva Galicia, posibilidad que dada la distancia y condiciones del territorio parece complicada. Y mucho más el hecho de que la comunidad de Santa Anita haya podido adquirir un conjunto como el que nos ocupa, dada la sencillez de su convento y la falta de medios para adquirirla.

A continuación el ex gobernador nos plantea como otra alternativa que los religiosos franciscanos de Zapopan encargaran el repertorio para su convento directamente a Murillo y, como parece ser su costumbre, los argumentos que emplea provienen de la investigación efectuada por el historiador franciscano, al cual ni siquiera menciona. Nótese las similitudes:

En este punto cabe recordar que los cuadros coinciden, en sus dimensiones y orden, con las dimensiones de los entrepaños de los muros de los corredores del claustro de Zapopan, por lo que también llegó a pensarse que pudo haber sido un encargo directo de esa casa al pintor sevillano; pues hubo una época más o menos coincidente con

¹⁷² *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España, op. cit.*, pág. 61.

¹⁷³ Zuno, *op. cit.*, pág. 3.

la que se pintó la colección, en la que los funcionarios de la comunidad franciscana de Zapopan, el Custodio y el Pro ministro, acudían anualmente precisamente a Sevilla a capítulos generales, llamados por sus superiores y por el Consejo de Indias para informar sobre el estado de la evangelización en la Nueva Galicia y para rendir las cuentas y pagos de los derechos correspondientes a la iglesia española.¹⁷⁴

En lo concerniente al contenido de la versión misma, su argumento resulta por demás insostenible, dado que el convento de Zapopan fue construido hasta el siglo XIX, antes de su levantamiento sólo existía una pequeña iglesia. ¿De dónde saca entonces que las dimensiones de los cuadros coinciden con las medidas del claustro?

En 1959, fray Ángel Ochoa —también miembro de la orden franciscana— se refirió a las pinturas de la serie en su texto dedicado a la historia del cenobio denominado *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*,¹⁷⁵ más sin aportar datos adicionales a los ya conocidos. Tomando literalmente a su antecesor y correligionario fray Luis del Refugio de Palacio —de quién había escrito una biografía unos años antes—,¹⁷⁶ narra las vicisitudes de las obras desde su salida del convento hasta su integración a las colecciones del Museo de Bellas Artes, acotando que los cuadros eran obra “del propio Murillo”.¹⁷⁷

Un texto titulado *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, publicado el 1960 como parte de una colección denominada Jalisco en el Arte,¹⁷⁸ daría ocasión a que Leopoldo Orendáin volviera sobre el repertorio franciscano. A diez años de la publicación de su trabajo *Los pretendidos Murillos del Museo Regional* (1949), el estudioso comenta que por muchos años esta serie de catorce óleos alusivos a la vida de San Francisco de Asís pasó como de Murillo, origen que a toda costa quiso demostrar fray Luis del Refugio de Palacio. No obstante, examinando los lienzos es palpable la participación de varios artistas de muy distinta calidad, reconocibles en la elaboración de figuras encomiables y otras francamente deficientes. Las faltas que se observan en el dibujo y la perspectiva son impropias de un taller de la categoría del que dirigió Murillo, “menos aún sería admisible que fueran de su prolífico pincel”.¹⁷⁹

174 *Idem*.

175 Ochoa, *El convento de San Francisco de Guadalajara. (1554-1954)*. Guadalajara, Librería Font, S.A., 1959.

176 Ángel Ochoa, *Fray Luis del Refugio de Palacio y Basave* (1868-1941). San Luis Potosí, Imprenta Guerrero, 1950.

177 Ochoa, *El convento de San Francisco de Guadalajara*, op. cit., pág. 145.

178 Leopoldo Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Jalisco en el Arte, México, Talleres de Offset Diana S. A., 1969. Este mismo texto fue incorporado a la publicación, José María Murriá et al. (recopilación), *Lecturas históricas de Jalisco*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1982.

179 *Ibidem*, pág. 43.

Acorde con su costumbre de remitirse a los investigadores más importantes de su época, Orendáin refiere que en opinión de Manuel Toussaint (1890-1955) el ciclo podría haberse elaborado en alguno de los obradores de la ciudad de México, sin poder especificar cuál, debido a la heterogeneidad de las composiciones y la variedad de técnicas presentes en un mismo lienzo. Pese a ello, el célebre historiador del arte mexicano “juzgaba que [el conjunto] merecían catalogarse entre las mejores obras de este género por la calidad pictórica y reposada manera de tratar los diversos temas”.¹⁸⁰ Y acto seguido refiere lo que considera una especulación, la existencia de la firma de Francisco de Aguilera en el cuadro *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto del santo*, expresando su anhelo de que tal afirmación fuera lo suficientemente fuerte como para admitirla. Más lamentablemente después de una serie de análisis fotográficos, diversas pruebas de limpieza y observación con potentes lentes de aumento por parte de especialistas, el resultado fue negativo.¹⁸¹

Al igual que en su trabajo anterior, el autor incluye datos acerca de las diferentes sedes en las que se resguardaron los lienzos a partir de su salida del convento de Guadalajara, a saber, la capilla de Loreto donde —“tres quedaron despintados y dos podridos”—, la capilla del Santo Cenáculo, el Liceo de Varones, el Hospicio Cabañas y su eventual regreso al edificio del ex Liceo, donde finalmente se incorporaron a las colecciones del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas. También vuelve a referirse a la restauración emprendida por Rubén Mora Gálvez.¹⁸²

Desde el punto de vista de la atribución, resulta evidente que Orendáin continúa sosteniendo su posición en cuanto a que la serie de San Francisco no pudo haber sido pintada por Bartolomé Esteban Murillo, ni siquiera por sus discípulos. Si bien nada afirma en torno a un probable autor, nuevamente deja entrever la posibilidad de que se trate de un repertorio novohispano —de ahí el haber traído a colación las opiniones de Toussaint—. De manera por demás oportuna descalifica la aseveración de Zuno en cuanto a la existencia de la firma de Francisco de Aguilera en el lienzo *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto del santo*, a raíz de la realización de un estudio especializado que —según su dicho—, así lo demostró. Finalmente, llama la atención que al igual que fray Luis de Palacio, asegure que la serie originalmente estuvo compuesta por catorce lienzos, tres de los cuales se perdieron debido a que “se despintaron” durante la estancia del repertorio en la capilla de Loreto.

180 *Idem*.

181 *Idem*.

182 *Ibidem*, pág. 41.

El historiador del arte Xavier Moysén (1924-2001) en 1967 publicó un interesante artículo denominado *Murillo en México. La virgen de Belén*.¹⁸³ en el que reflexiona sobre la falta de estudios en torno a la influencia de la gran pintura del barroco español de los siglos XVII y XVIII en la producción pictórica virreinal, estableciendo como las líneas de investigación a seguir las obras que llegaron de la península, los artistas españoles que se establecieron en el continente, así como las obras de los propios autores americanos.¹⁸⁴ Moysén hace un recuento de las obras de Murillo existentes en México consideradas de su mano o por lo menos de su taller, "las cuales sin duda ejercieron una influencia considerable en el desarrollo de la pintura virreinal"¹⁸⁵. Y sobre nuestro repertorio pictórico apenas una mención:

La serie de ocho grandes cuadros pertenecientes al Museo Regional de Guadalajara y que desde el siglo pasado venían atribuyéndose infundadamente a Murillo, se dice hoy que se deben al pintor colonial Francisco de Aguilera, activo en la primera mitad del siglo XVIII.¹⁸⁶

El investigador refiere en las notas a pie de página tanto el trabajo de Leopoldo Orendáin, como el de José Guadalupe Zuno y, quizás debido a que su intención no era estudiar a profundidad a la serie que nos ocupa, en ningún momento parece cuestionar a los autores tapatíos. Así, da por hecho que la serie de Guadalajara no es de Murillo. Llama, asimismo, la atención que hable de ocho lienzos en lugar de once.

Finalmente, Xavier Moysén pese a que no habla específicamente sobre la procedencia del conjunto de San Francisco de Guadalajara, nos aporta relevante información sobre el estado de la cuestión en torno a obras de Bartolomé Esteban Murillo existentes en la Nueva España. Expresando lo siguiente:

Nada nos informan las fuentes documentales sobre el envío por parte de Bartolomé Esteban Murillo, de obras propias o de su taller con destino a la Nueva España. Y, sin embargo, un buen número de cuadros debidos a él mismo o a sus ayudantes, llegaron al país.¹⁸⁷

Desde este orden de ideas, el historiador del arte hace un acucioso recuento de las obras de Murillo e incluso de aquellas que solamente le han sido atribuidas y que todavía se localizan o que alguna vez lo hicieron, en el interior de algún recin-

¹⁸³ Xavier Moysén, *Murillo en México. La virgen de Belén*, México, Boletín INAH, número 28, Junio de 1967.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 11.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pág. 14.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 12.

to mexicano. Así nos da noticia de una Virgen de Belén original del sevillano traída a México hacia 1749 por el arzobispo Manuel Rubio y Salinas, quien la donó a la Catedral Metropolitana y actualmente se encuentra en el despacho del Arzobispo en la Catedral de México; de la famosa Purísima de la Catedral de Guadalajara de la cual duda si salió directamente del pincel del maestro o simplemente de su taller; de una importante colección de escenas de la vida de la Virgen, que en el siglo XIX todavía estaba en posesión de los frailes carmelitas de Puebla (hoy desaparecidas) y otras más en colecciones oficiales y particulares.¹⁸⁸

De todo lo anterior podemos pues concluir que el problema de la autoría del conjunto a lo largo del siglo XX, lejos de esclarecerse, se fue complejizando aun más. De Murillo y su taller se abre la posibilidad de una factura novohispana, la cual sin embargo tampoco se sostiene. Dados los argumentos esgrimidos, parecería que la cuestión estuvo sujeta más a las ideas e intereses particulares de cada uno de los estudiosos que a los resultados de una verdadera búsqueda científica. Y lo mismo ocurre con la procedencia, donde sólo contamos con un conjunto de leyendas que más que documentar el origen de la serie dan cuenta, por un lado, de la falta de fuentes de información confiables y, por el otro, de la necesidad prevaleciente desde finales del siglo XIX, de construir explicaciones enigmáticas y llamativas en torno a su génesis, legitimando así su presencia en la Nueva Galicia. A este respecto, resulta muy interesante que la mayor parte de los autores que hablan sobre el origen de la serie aludan a una llegada azarosa y fortuita al territorio neo gallego. Como si el conjunto no pudiera haber sido manufacturado y encargado *ex profeso* para el antiguo convento de Guadalajara, como parte de la costumbre en boga de colocar en los conventos novohispanos ciclos pictóricos dedicados a ilustrar las vidas de los santos fundadores de las órdenes religiosas. O bien haber llegado por las vías ordinarias a la Nueva Galicia. Sólo fray Luis de Palacio contempla esta posibilidad.

Finalmente, la información que se nos ofrece sobre la historia moderna del repertorio, relativa a sus traslados y restauraciones, conlleva gran importancia, considerando nuestro interés en emprender la reconstrucción de su historia de vida.

3.5. Avances y retrocesos

Durante el proyecto de reestructuración del MRG, emprendido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia entre 1973 y 1976, el acervo del museo fue inventariado una vez más y sometido a restauración un porcentaje importante del mismo. En esta clasificación —en uso hasta el día de hoy a manera de base de datos digitalizada—, la colección quedó oficialmente identificada como procedente del

¹⁸⁸ *Ibidem*, págs. 12-14.

taller de Murillo. Las fichas localizadas en el archivo de la sección de restauración que registran la obra asignada para recibir tratamiento durante esa misma época, asimismo lo confirman.¹⁸⁹

Como resultado de una serie de cursos sobre la historia de Guadalajara organizados desde 1974 por el Ayuntamiento de la ciudad, en 1979 se publicó una recopilación de múltiples conferencias sobre el tema, denominada *Iglesias y edificaciones antiguas de Guadalajara*. El texto, coordinado por Ramón Mata Torres, incluyó la transcripción de una plática dictada por el Lic. Gonzalo Obregón¹⁹⁰ titulada "Pintura europea en Guadalajara",¹⁹¹ en la cual —como era de esperarse—, se comentó la serie de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara. El autor inicia su disertación advirtiendo que alrededor de la colección se han tejido diversas historias, leyendas e hipótesis, más en su opinión, se trata de obras europeas de excelente calidad. En algunas de ellas se ve claramente la mano de Murillo pero en otras, la mano de un pintor totalmente distinto a Murillo. Respecto a la procedencia comenta que existen dos hipótesis, la primera que se encargaron para el primer convento de la Nueva Galicia ubicado en Compostela y de ahí pasaron a Guadalajara y, la segunda, que estaban destinadas a un convento en Perú pero habiendo encallado el barco los franciscanos peruanos consintieron que se quedaran en territorio neogallego. La nota finaliza con una alusión al estado de conservación de las pinturas, sorprendiendo que las califique como "verdaderas ruinas, cuyo rescate va a costar bastante tiempo y bastante esfuerzo".¹⁹²

Como muchos de sus antecesores, Obregón enfatiza la presencia de diversas manos en la elaboración de las pinturas y, al mismo tiempo, afirma reconocer la presencia del pincel de Murillo en algunas de ellas. Si bien no se compromete en definitiva con la autoría del artifice sevillano es evidente que contempla la posibilidad de una tentativa participación. Sobre la procedencia se limita a mencionar dos de las tesis previamente esgrimidas por los autores que hemos venido comentando. Más llama la atención su opinión en cuanto a que los lienzos se encontraban

189 Archivo del Departamento de Restauración del MRG. Fichas de ingreso de obra. Proyecto de Reestructuración, 1973-1976. Carpetas. Sin clasificar.

190 Debido a que sólo aparece el primer apellido del autor no se sabe si se trata de Gonzalo Obregón y Pérez Siliceo (1916-1977), quien fuera un destacado historiador, conocedor de la pintura virreinal y europea, involucrado en la clasificación y conservación de diversas colecciones pictóricas de museos en México. Más por el contenido de la conferencia nos inclinamos a pensar que así es. Para mayor información sobre este personaje ver el artículo de Judith Puente, "Gonzalo Obregón Pérez y Siliceo", www.analesiie.unam.mx/index.php/analiesiie/articlos/download/.../1064.

191 Gonzalo Obregón, "Pintura europea en Guadalajara" en Ramón Mata Torres (coordinador), *Iglesias y edificaciones antiguas de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara y Cámara de Comercio, 1979.

192 *Ibidem*, pág. 365.

prácticamente destruidos, aseveración que invita a pensar que para cuando Obregón tuvo contacto con ellos todavía no se habían restaurado. Como se verá en los capítulos subsiguientes, la tercera intervención de las pinturas tuvo lugar en 1976, durante la reestructuración del Museo Regional de Guadalajara.

En 1985, una breve nota de Daniel Muñoz Gómez incluida en el libro *Guadalajara colonial. Sus hombres, sus edificaciones, su zona metropolitana*,¹⁹³ deja entrever que en el ámbito local el conocimiento acerca del ciclo pictórico franciscano se encontraba sumamente empantanado y confuso. Según el autor, Mota Padilla citó catorce lienzos sobre la vida de San Francisco que adornaban el claustro procesional del convento de Guadalajara y además dijo "que después de pasearse por la capilla del seminario [las pinturas] fueron a la del Hospicio, para volver a quedarse definitivamente en el dicho seminario."¹⁹⁴ Para enseguida anotar "se dice y ha creído que estos cuadros son obra del pintor Bartolomé Esteban Murillo".¹⁹⁵

Según fue asentado en la primera parte del presente capítulo, Matías de la Mota Padilla en 1742 se limitó a describir que el claustro procesional del convento de Guadalajara estaba adornado con grandes lienzos de la vida de San Francisco, en ningún momento dijo que eran catorce y mucho menos se refirió a sus traslados posteriores. Por la manera como inicia el párrafo creemos que Muñoz se basó en José Cornejo Franco, empero malinterpretando los datos de este texto ya de por sí impreciso. Y finalmente, la alusión a que "se dice y se cree" que el repertorio es obra de Murillo, la cual una vez más da cuenta de que en el medio local seguía prevaleciendo esta noción.

De acuerdo con la recopilación de Ramiro Villaseñor (1911-1988) *Las calles históricas de Guadalajara*, publicada en 1987, el Lic. Emeterio Robles Gil (1831-1906), en su calidad de Gobernador del Estado de Jalisco restableció el Liceo de Varones en 1869. Entre las acciones que emprendió para tal efecto destaca el siguiente hecho:

Hizo además recoger unos doce grandes cuadros que representan la vida de San Francisco, pintados según la opinión general de peritos, por Murillo, el gran maestro de la escuela sevillana, los cuales permanecían abandonados en el convento de San Francisco, otros diez y siete cuadros que estaban en poder del presidente de la Sociedad de Bellas Artes, treinta y ocho que había recogido el Dr. D. Jesús Castillo por orden del prefecto político en 1864 y algunos más que se hallaban en el ex convento del Carmen, todos los cuales pertenecían al estado con arreglo al decreto de 6 de diciembre de 1858.¹⁹⁶

193 Daniel Muñoz Gómez, *Guadalajara colonial. Sus edificaciones, sus hombres, su zona metropolitana*, Guadalajara, editorial no especificada, 1985.

194 *Ibidem*, pág. 52.

195 *Idem*.

196 Ramiro, Villaseñor, *Las calles históricas de Guadalajara*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco,

Esta nota nos permite apreciar que la atribución de la serie a Murillo continúa trascendiendo en el ámbito local, con base en la opinión de "ciertos" peritos no especificados. Empero lo más relevante de los datos que nos aporta es el hecho de que fue el gobernador Robles Gil el responsable de haber trasladado al conjunto pictórico del convento de San Francisco al Liceo de Varones en 1869, en el contexto de la reapertura de este último. Aportándonos elementos indispensables para reconstruir, al menos en parte, la cronología sobre su historia moderna.

3.6. Hacia una serie sevillana

Entre 1980 y 1981, casi al final de su vida, Diego Angulo publicó lo que para algunos es su obra cumbre, tres volúmenes dedicados a la vida y obra de Murillo.¹⁹⁷ En este monumental trabajo, no solamente abordó los aspectos biográficos del pintor, sino también efectuó un cuidadoso análisis sobre su producción artística, su estilo y su fama. El tomo II es un catálogo crítico, al cual se suma un interesante apartado sobre la obra atribuida. Empero en esta oportunidad Angulo paso por alto a la serie... ¿A más de treinta años de distancia olvidó incluirla? ¿Cambió de opinión respecto de su primera aseveración? ¿Por qué no retomó el asunto? Dado que este investigador dedicó una buena parte de su estudio a descartar una gran cantidad de obras de los discípulos y seguidores de Murillo que se le habían venido atribuyendo al artífice, nuestra opinión es que su omisión podría obedecer, más que a un intento por desacreditar al repertorio tapatío, a las dificultades que desde su primer acercamiento encontré para documentarlo, tal y como nos lo deja entrever la carta de Vito Alessio previamente comentada. Esto es, si Angulo hubiera tenido la certeza de que la serie no podía ni siquiera proceder de la escuela de Murillo, lo habría asentado claramente, como efectivamente lo hizo con muchas otras atribuciones que incluyó en su catálogo. Si no lo hizo fue porque quizá albergó algunas dudas. Sirva esta reflexión para continuar nuestras indagaciones.

En su texto *Pintura Barroca en España* de 1992,¹⁹⁸ en el capítulo denominado "Los pintores del pleno barroco", en un apartado dedicado a "El círculo de Murillo: Discípulos y seguidores", el gran historiador del arte español, Alfonso Pérez Sánchez (1935-2010), nos ofrece una breve pero crucial opinión cuando anota que el conjunto franciscano del Museo de Guadalajara de México es obra del pintor Esteban Márquez de Velasco. Y así lo asienta:

Secretaría General y Unidad Editorial, 1987. pág. 340.

¹⁹⁷ Angulo, Murillo, *su vida, su arte*, op. cit.

¹⁹⁸ Alfonso Pérez Sánchez (edición actualizada por Benito Navarrete), *Pintura barroca en España (1600-1750)*, sexta edición, España, Manuales Arte Catedra, 2010. pág. 365.

Sin fecha, hay que citar [como obras de Esteban Márquez de Velasco] el disperso ciclo de la vida de la Virgen —que procedente del convento de la Trinidad de Sevilla, se vendió en Londres en 1810, como obra de Murillo y hoy se encuentra en Raleigh (Estados Unidos)—, los lienzos de San Agustín, del Museo de Sevilla, y la serie franciscana del museo de Guadalajara de México, entre muchos otros.¹⁹⁹

Según este investigador, Esteban Márquez de Velasco (1640-1696) nació en Huelva y claramente se interesó por el arte de Murillo, cuyos modelos lo marcaron profundamente. Sus tipos humanos de grandes ojos oscuros y sombreados son muy personales del artista, al punto que permiten identificar como obras suyas bastantes piezas anónimas. Dadas las grandes diferencias palpables en las obras de su estilo, se presume que tuvo un amplio taller, donde la calidad estuvo en función de la importancia económica del encargo.²⁰⁰

Lamentablemente, Pérez Sánchez no nos explica cómo llegó a esta importante consideración. Por la forma como inicia el párrafo "sin fecha" creemos, sin embargo, que su ruta de pensamiento no derivó de haber localizado una fuente documental que especificara una cronología determinada, en cambio, la manera de describir el modo de pintar de Esteban Márquez, nos hace pensar en una atribución basada en un análisis formal y estilístico, tomando en consideración su enorme experiencia como estudioso de la pintura barroca española.

Probablemente derivado de sus estudios sobre Murillo, al final de su vida, don Diego Angulo Iñiguez también se interesó por Esteban Márquez. En la revista *Goya*, julio-diciembre de 1982, publicó un artículo llamado "Obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo",²⁰¹ en el que identificó el lienzo de *La virgen con el niño y San Agustín* en el Museo de Odesa y la serie de la vida de la Virgen procedente del claustro de la trinidad de Sevilla como obras de Márquez erróneamente asignadas a Murillo, siendo estas últimas comercializadas como tales hacia 1810. En esta colaboración Angulo enfatizó el estilo totalmente murillezco de este pintor, calificándolo incluso como uno de los principales cultivadores del estilo del gran maestro de fines del XVII y comienzos del XVIII.²⁰² Basado en Ceán establecido, en contraposición de Pérez Sánchez, el año de 1720 como fecha de su muerte.²⁰³

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 365.

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ Diego Angulo, "Obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", España, *Goya*, julio-diciembre 1982.

²⁰² *Ibidem*, pág. 5.

²⁰³ *Ibidem*, pág. 4.

También en 1982, Alberto Oliver Carlos, escribió otro artículo para la Revista *Archivo Hispalense* titulado, "Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco",²⁰⁴ en el cual se abocó al estudio del cuadro *La aparición de la Virgen a Santo Domingo*, firmado por el artista en 1693, ubicado en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Fuentes en Sevilla. Este investigador considera a Márquez como uno de los más claros representantes de la pintura que se hacía en Sevilla en el último cuarto del siglo XVII, dominada por los discípulos e imitadores de Murillo y Valdés Leal, aferrados al estilo de los maestros como garantía de éxito seguro. Destaca el auge considerable de su taller en Sevilla hasta su muerte en 1720.²⁰⁵

Más recientemente el historiador del arte español, Enrique Valdivieso, ha retomado el tema de los discípulos y seguidores de Murillo. En su libro *Pintura Barroca Sevillana* publicado en 2003,²⁰⁶ habla de varios de estos pintores, aportándonos diversos datos biográficos y análisis de algunas de sus obras. En el caso de Esteban Márquez establece como fecha de nacimiento el año de 1652, a diferencia de la fecha de 1640 señalada por Pérez Sánchez, aunque en cualquier caso, lo importante de destacar es el hecho de su contemporaneidad con Murillo. Según Valdivieso, Márquez se formó y trabajó en la ciudad de Sevilla la mayor parte de su vida, con una breve interrupción en que regresó a su ciudad natal, falleciendo en Sevilla en el año de 1696. El profesor confirma la abundante producción de este pintor, así como la participación en su taller de una amplia nómina de ayudantes, explicando así la desigual calidad presente en sus pinturas. Asimismo, señala su clara ubicación en el espíritu artístico creado por Murillo, aunque advierte una personalidad propia e individual que permite identificarlo con cierta certeza.²⁰⁷

Queda claro entonces el hecho de que Esteban Márquez de Velasco tuvo un activo y productivo obrador en la Sevilla de finales del siglo XVII, la presencia en sus obras de distintas manos, así como el hecho de haber sido un fiel seguidor del estilo de Murillo, al punto de que muchas de sus obras han sido confundidas con las de éste en épocas más recientes. La polémica en cuanto a la autoría del repertorio que nos ocupa, atribuido innumerables veces a Murillo y a su taller, cuyos componentes se caracterizan precisamente por la presencia de diversas calidades en la realización de las escenas, de marcada influencia murilleza y que además en no pocas ocasiones ha sido vinculado con la escuela Sevillana, ¿podría por lo tanto ser un caso más de confusión entre Murillo y Márquez?

²⁰⁴ Carlos Alberto Oliver, "Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco", Sevilla, *Archivo Hispalense*, Segunda Época, año 1981, Tomo LXIV, Número 195, 1982.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 97 y 101.

²⁰⁶ Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003.

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 406.

Al respecto tampoco hay que olvidar el dicho de Martín Soria, citado por Leopoldo Orendáin, cuando el restaurador del museo Rubén Mora Gálvez le mostró los lienzos, ante lo cual expresó que lo máximo que podía aceptar era que procedieran de un obrador sevillano.²⁰⁸ El mismo Diego Angulo, como se recordará, los relacionó con la escuela de Murillo. Y Orendáin estableció la posibilidad de que en el caso de que las obras hubieran venido de Europa en una época en la que la fama de Murillo se encontraba en pleno apogeo, bien podrían ser de su escuela, de algún discípulo o de su taller, siendo que al llegar a América el nombre del célebre maestro hubiera opacado al de cualquier otro.²⁰⁹

A finales de 2010 el diario digital *El Correo de Andalucía*, divulgó una interesante noticia titulada "La huella documental de Murillo",²¹⁰ en la que se dio a conocer la reciente localización de un conjunto de legajos en el Archivo de Protocolos de la ciudad de Sevilla que giran en torno a las actividades empresariales del célebre pintor. Por esta nota se sabe que Murillo fundó un taller en 1633, cuya producción casi industrial estuvo destinada a la exportación de copias y pinturas de regular calidad. Por una cesión de derechos, consta asimismo que el sevillano abasteció un envío a Santo Domingo y mantuvo estrecha relación con los mercaderes que comerciaban con el nuevo mundo. La clasificación de dicha documentación se encuentra actualmente en proceso, de aquí que por el momento nos resulte imposible ahondar en esta interesante posibilidad de que el repertorio pudiera provenir de un obrador sevillano fundado por Murillo. Bien vale la pena plantarla como una ruta para continuar nuestras indagaciones.

3.7. El regreso de Murillo

En el año de 1992 la restauración del conjunto pictórico, iniciada hace veinte años como parte del mencionado proyecto de reestructuración, fue finalmente concluida por parte de la restauradora Margarita Sevilla y su equipo, vía la gestión del programa "Adopte una Obra de Arte". El flamante repertorio fue montado para su exhibición en la sala Roberto Montenegro, siendo inaugurado una vez más en un evento de gran pompa presidido por la mismísima primera dama de México, Sra. Cecilia Ochelli de Salinas, acompañada por diversas autoridades y figuras del ámbito político y cultural, estatal y federal. La prensa local dio a conocer la noticia, destacando entre otras actividades culturales emprendidas por la comitiva, su contribución en la recupera-

²⁰⁸ Orendáin, *op. cit.*, pág. 18.

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 17.

²¹⁰ "La huella documental de Murillo", elcorreoweb.es, diario digital, *El Correo de Andalucía*, miércoles 25 de agosto, 2010.

ción de la valiosa serie de cuadros con escenas de la vida de San Francisco de Asís atribuidos a Bartolomé Esteban Murillo o su escuela.²¹¹

Hacia 1993 la Curadora de Historia del Museo Regional de Guadalajara, Guillermina Sánchez, publicó un texto titulado *Patrimonio en el Museo Regional de Guadalajara (1918-1970)*,²¹² realizando una recopilación sobre la historia del museo y sus colecciones. A propósito de la inauguración en 1918 del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanza Artística, comentada previamente a partir de los documentos de archivo, la investigadora vuelve sobre la apertura de la Galería Bartolomé Esteban Murillo, "en la cual se exhibieron como lo más sobresaliente, once lienzos de grandes dimensiones con escenas de la vida de San Francisco de Asís, ejecutadas en el taller del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo".²¹³ El carácter de divulgación de este trabajo y el hecho de no estar centrado en el análisis de la serie, sin embargo, limita la presentación de la argumentación necesaria. Pese a ello, da cabal cuenta de la continuación de la tradición que la relaciona con el artífice sevillano desde hace más cien años.

Ya concluido el siglo XX, en noviembre de 2009, como parte de los festejos del 91 aniversario del Museo Regional de Guadalajara, tras seis años de haber permanecido almacenados, los cuadros de la vida de San Francisco se inauguraron por tercera vez en su historia. Para el evento fue publicado un folleto explicativo que lleva por nombre *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*. En este breve trabajo los investigadores, Guillermina Sánchez, Arturo Camacho y José Guadalupe Sánchez, expusieron sus puntos de vista respecto del origen, atribución e iconografía del conjunto.

En esta ocasión, la curadora de Historia emprendió un breve recuento del problema de la atribución de la serie en el ámbito local, aludiendo su incorporación al acervo del MRG y comentando brevemente las leyendas en torno a su procedencia y las restauraciones de los últimos años.²¹⁴

Por su parte el historiador del arte, Arturo Camacho, inicia poniéndonos en contexto sobre la evolución de la iconografía franciscana, la producción de diversas series encargadas para los conventos novohispanos, así como de algunas representaciones del santo por parte de los grandes maestros del barroco europeo

211 Notas varias, unas hablan de Murillo directamente y otras de su escuela. Gerardo Beorlegui, "En febrero se presentan los resultados de Adopte una Obra de Arte", *Siglo XXI*, 25 de enero de 1993, pág. 5; Martha González, "Trabaja el patronato 'Adopte un cuadro'. Restauran 27 lienzos en el Museo Regional", *El Occidental*, 30 de Julio de 1992, Sección C, pág. 5. Gerardo Beorlegui, "Se entregaron los primeros fondos para 'Adopte una Obra de Arte'. En febrero del próximo año se esperan var los resultados", *Siglo XXI*, 10 de junio de 1992, pág. 31.

212 Sánchez, *Patrimonio en el Museo Regional de Guadalajara (1918-1970)*, op. cit.

213 *Ibidem*, pág. 8.

214 Sánchez, "Los lienzos de Murillo...", op. cit.

del siglo XVII.²¹⁵ Para la serie retoma la referencia de Mota Padilla relativa a unos grandes lienzos de la vida de San Francisco existentes en el antiguo convento de Guadalajara diciéndonos:

No se equivocó el historiador, los once lienzos del tema que han llegado hasta nuestros días son obras pictóricas de manufactura europea de gran dibujo y composición, provenientes seguramente del taller o de la escuela del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).²¹⁶

En lo particular afirma observar características presentes en algunos autores de la pintura sevillana del siglo XVII, principalmente de Murillo, como son la composición cromática, la división en planos de perspectiva, la representación de personajes ataviados al modo de la época del pintor y no del santo y, finalmente, la presencia de personajes relatores en casi todas las escenas, probables donantes pintados con gran calidad.²¹⁷ Llama la atención que contrariamente a todos los autores anteriores considera al cuadro de *La estigmatización* como el más débil en su trazo y ejecución, proponiendo incluso que podría haber formado parte de otra serie pero que se incluyó por ser este un tema básico para la iconografía franciscana.²¹⁸ No aporta, sin embargo, mayores argumentos para su aseveración. Sorprende también la reafirmación de la presencia del retrato de Murillo en el lienzo *La entrada de San Francisco a Arezzo*,²¹⁹ aducida como hemos venido señalando, por Ixca Farías en 1918, fray Luis del Refugio de Palacio en 1942 y posteriormente "tomada en préstamo" por Zuno. Para *El milagro de las manzanas* destaca las referencias a la pintura de Murillo en el rostro de la mujer sentada a la mesa, la profundidad de campo, la representación de la cocina, así como de las dos mujeres que se asoman a la escena. Los tonos oscuros del *Milagro de las esteras* y *La Ascensión*, análogos a la pintura practicada en el siglo XVII. En suma, un conjunto pictórico apreciable por su magistral diseño, su cuidadoso dibujo y armoniosa composición cromática.²²⁰

Con estas aseveraciones, Camacho se compromete una vez más, como muchos

215 Arturo Camacho, "Pinceles que pintaron milagros. Las escenas de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009, pág. 9.

216 *Ibidem*, pág. 10.

217 *Ibidem*, pág. 11.

218 *Idem*.

219 *Idem*. El título *La entrada de San Francisco en Arezzo* se refiere en realidad a la obra *La entrada con palmas*.

220 *Idem*. El título el *Milagro de las manzanas* corresponde en realidad a la obra *San Francisco resucita a un niño*, *El milagro de las esteras* al *El capítulo de las esteras* y *La Ascensión* a *El tránsito de San Francisco*.

de sus antecesores, con la idea de que el repertorio corresponde al taller o escuela de Murillo. Si bien nos señala algunas semejanzas estilísticas e iconográficas con la "manera de hacer" de la escuela sevillana y en particular de Murillo, resulta evidente que la cuestión de la atribución del repertorio requiere de un análisis más profundo, a nivel de cada una de las escenas, así como del conjunto en general. Y que además de los aspectos estilísticos e iconográficos —sin duda fundamentales—, considere también sus características tecnológicas, así como una base documental sólida que nos lleve a su plena identificación desde una perspectiva más integral.

El folleto conmemorativo llega a su fin con el texto de José Guadalupe Sánchez, quien nos explica con base en diversas fuentes tales como *Las Florecillas de San Francisco* y *La vida primera* de Tomás de Celano, el significado iconográfico de cada una de los temas representados.²²¹ Trabajo que habrá de retomarse para ampliar el estudio de nuestro repertorio. Se incluyen fotografías y un nuevo título para cada obra.

El hecho de que el MRG, en tanto custodio del conjunto pictórico, haya promovido y divulgado la atribución a lo largo de todos estos años a través de sus registros, inventarios y exposiciones, ha tenido como consecuencia su legitimación frente a sus visitantes, tanto locales como foráneos, a manera de "discurso oficial". Las implicaciones de esta actitud, no solamente deben valorarse en función de haber transmitido una noción poco precisa y escasamente estudiada en torno a la identidad del repertorio, sino en razón de haber centrado el interés únicamente en el problema de su autor. Como si lo único que importara destacar de la serie fuera el hecho de ser de Murillo o no. Las cualidades que le son propias y que la pueden definir por lo que sí es, más allá del nombre del artífice o el taller que le dieron forma han sido casi totalmente dejadas de lado, llevando el entendimiento del repertorio a un callejón sin salida.

Empero son los discursos los que construyen objetos y no los objetos los que se construyen a sí mismos. Esto es, los objetos no necesariamente determinan lo que se dice de ellos, somos nosotros en tanto sus usuarios privilegiados los que seleccionamos los elementos que apreciamos en ellos para después explicarlos. En palabras de Michael Baxandall,²²² más que explicar cuadros lo que en rigor hacemos es explicar descripciones de cuadros. Aplicada a nuestro caso de estudio, esta afirmación encuentra sentido en el hecho de que más allá de que la atribución de la serie a Murillo y a su taller no haya sido cabalmente demostrada,

²²¹ José Guadalupe Sánchez, "San Francisco de Asís. Vida, muerte y milagros" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009, págs. 13-19.

²²² Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, España, Editorial Herman Blume, 1989, pág. 15.

ni por los investigadores que la han apoyado, ni por el propio Museo Regional de Guadalajara, lo cierto es que hasta ahora nadie ha presentado, ni explicado, una descripción de ésta. Siendo únicamente referida como Murillo, el resultado ha sido que su identidad se encuentre totalmente impregnada de esta noción por el sólo hecho de haberse instituido como su explicación oficial. La serie de San Francisco de Guadalajara es conocida como "los Murillo" y ha sido bajo esta denominación que ha sido entendida, disfrutada y transmitida por sus espectadores mexicanos y de otras partes del mundo. Desde este orden de ideas cabe preguntarnos ¿Cómo ha afectado al conjunto la atribución? Dotándola de una identidad si no por completo equivocada, por lo menos imprecisa respecto de lo que una investigación más profunda podría decirnos. La pregunta ahora es ¿estamos en capacidad de asignarle una nueva identidad al conjunto pictórico de San Francisco?

3.8. Una biografía cultural

La historiografía expuesta a lo largo de este capítulo nos permite establecer que el estudio de la serie de San Francisco en el Museo Regional de Guadalajara puede situarse en un ámbito de estudio de mayor amplitud, respecto a lo que los autores hasta aquí revisados plantearon a lo largo de los siglos XIX y XX. Esto es, la riqueza de la información que ofrece este conjunto pictórico de ninguna manera se limita al problema de su autoría y procedencia, más allá de la importancia que el esclarecimiento de estos aspectos implica para su plena identificación. Desde esta perspectiva, el análisis de la multiplicidad de valores que le han sido asignados a lo largo de más de trescientos años de historia y las funciones que derivadas de ello ha desempeñado, revisten gran interés en términos de la elaboración de su biografía cultural, misma que permitiría alcanzar una comprensión más integral de sus usos y significado en los diversos contextos.

Si bien algunos de los estudios que hemos referido nos aportan datos por demás interesantes, en rigor podemos afirmar que el conjunto pictórico no ha sido estudiado desde un punto de vista disciplinar y más precisamente de la historia del arte, adoleciendo de una investigación sistemática basada en un planteamiento y metodología claras. Desde este orden de ideas, destaca, en primer lugar, la necesidad de emprender un análisis estilístico e iconográfico completo del repertorio que involucre la consulta de fuentes documentales y gráficas, la comparación con otras series y la interpretación de las condiciones históricas que dieron lugar a su creación. En segundo término y de acuerdo con los objetivos que nos hemos planteado, resulta indispensable ahondar en la interpretación de la serie durante los siglos XIX y XX, momento en el que se aprecia un importante cambio a nivel de su valoración y al mismo tiempo surge la polémica en torno a su autoría y proce-

dencia. Estos hechos, por otro lado, nos colocan frente a un interesante proceso de construcción de identidad y patrimonio, donde cabe preguntarse ¿qué lugar ha ocupado este ciclo pictórico en la conciencia social a lo largo de su historia de vida?

Los procesos de restauración a los que fue sometido el ciclo pictórico desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el XX, son sin duda aspectos de gran trascendencia en cuanto a que han tenido un impacto en su naturaleza material y estética y por ende, en las interpretaciones que se han hecho de él. De aquí la necesidad de analizarlos en sus distintos contextos para establecer las implicaciones que han conllevado para la serie y sus usuarios históricos y al mismo tiempo aportando elementos fundamentales para seguir construyendo la historia de la restauración en México, en tanto una línea de investigación de la historia del arte.

Finalmente, la dimensión tecnológica de los lienzos, tampoco ha sido considerada, su estudio, sin embargo, resulta fundamental para entender la manera como los lienzos fueron contruidos y resueltos desde el punto de vista de su técnica artística. Datos que al mismo tiempo posibilitarían su comparación con obras de Murillo y sus seguidores sevillanos, en aras de esclarecer la tradición pictórica de la que emanaron y que conformaron su entorno de producción original. Pasemos pues a revisarlos.

CAPÍTULO II

UNA SERIE SEVILLANA PARA EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE GUADALAJARA (1694-1860)

El presente apartado está dedicado a la historia de la serie durante del periodo virreinal y la primera mitad de la etapa independiente. Lapso de tiempo en el que la obra fuera realizada para cumplir con una función devocional al interior del convento de San Francisco de Guadalajara a finales del siglo XVII, hasta el momento de ser trasladada a un nuevo entorno de carácter secular a consecuencia del proceso de reforma en 1860. Tomando como base el contexto ideológico, artístico y comercial que dio lugar a su génesis, el objetivo se centra en explicar esta primera y fundamental etapa en la que el ciclo pictórico vio realizada su forma y función primigenia. Esto es, cuando adquirió su identidad primera.

El análisis se inicia con una breve semblanza de los ciclos pictóricos de la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas, particularmente los franciscanos, a fin de ofrecer el panorama general en el cual fue producido el repertorio. A continuación, la localización de un contrato notarial ha permitido proponer, la autoría del conjunto pictórico al obrador sevillano de Esteban Márquez de Velasco. Al parecer, producto de un encargo suscrito entre el pintor y un presbítero franciscano en febrero de 1694. Una mirada a la biografía de Márquez apunta en esta misma dirección, ofreciéndonos información fundamental acerca de su trayectoria artística, producción pictórica y estilo, base sobre la cual más adelante se establecen comparaciones puntuales con la colección. La tan arraigada idea de que la serie de Guadalajara fue elaborada en el taller de Bartolomé Esteban Murillo queda así disipada y, por ende, las dudas prevalecientes en torno a su procedencia y cronología.

Más la desarticulación de esta atribución "pese a su importancia— no constituye, ni el único, ni el más importante de los resultados obtenidos a lo largo de este proceso de investigación. Y es que el hecho de conocer la autoría del repertorio, por sí mismo, no ofrece una explicación en torno a su significado y función para la que fue concebido. De aquí la relevancia del análisis de las cualidades artísticas, técnicas e iconográficas de cada una de las obras y del conjunto en general, en aras de cons-

truir una interpretación suficientemente argumentada acerca de su sentido original.

La caracterización estilística de la serie, pone de manifiesto un conjunto unificado, tanto en su construcción técnica como plástica. Si bien las fuentes grabadas no han sido localizadas, las composiciones, la presencia de ciertos elementos formales y la ambientación de las escenas remiten con claridad a la tradición pictórica sevillana del XVII. Al mismo tiempo, las semejanzas con la obra de Esteban Márquez resultan esclarecedoras. El estilo del artista es palpable en la representación de tipos humanos característicos de su obrador, la composición de algunas escenas y las soluciones plásticas que elige, evidenciándose un pintor hábil en el manejo del dibujo y el color, de gran expresividad y naturalismo. Digno representante de del barroco sevillano posterior a Murillo.

Tomando como punto de partida el vasto panorama de la literatura franciscana, los resultados del análisis iconográfico del ciclo demuestran el empleo predominante de fuentes pos tridentinas. Los pasajes representados enfatizan los aspectos más místicos de la vida del santo, en donde las analogías con la vida de Cristo cobran especial relevancia. Esta temática de clara filiación contra reformista bien pudo ser pre establecida por la comunidad franciscana a la cual estaba destinado el repertorio, es decir, los frailes del convento de San Francisco de la Nueva Galicia. En el contexto de los ciclos franciscanos americanos —lejos de intentar un análisis comparativo pormenorizado—, cabe destacar no solamente la originalidad estilística de la serie, sino también su especificidad temática, en donde más que versar sobre la vida de San Francisco de Asís las escenas representadas parecen más bien constituirse en una apología entre Jesucristo y el seráfico.

Por su parte, el estudio material de la colección permitió la caracterización de los materiales constitutivos y la técnica de manufactura de tres de las obras, a saber, *La estigmatización*, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* y *San Francisco resucita a un niño*. Resultados que fueron extrapolados para inferir la tecnología de la serie en general. Así, fue posible verificar, por un lado, la unidad técnica del ciclo y, por el otro, su cercanía con la tradición pictórica de la escuela sevillana del siglo XVII. No obstante la técnica de Esteban Márquez no ha sido caracterizada, la presencia de la mano de un pintor versado en su oficio logra develarse.

Acto seguido, se pasa al análisis de cada una de las escenas, desde el punto de vista iconográfico, estilístico y tecnológico, a fin de presentar las particularidades de cada uno de los pasajes que conforman el mensaje del ciclo en general, señalándose en cada caso las fuentes literarias —a falta de las grabadas que pudieron haber servido de inspiración—.

La historia del convento de San Francisco de Guadalajara, aportó los conocimientos necesarios para proponer que el encargo de la serie a Esteban Márquez

de Velasco tuvo su origen en una importante remodelación que se emprendiera de la iglesia principal, la torre y el convento entre 1668 y 1694. Pese a que la manera cómo llegaron los lienzos al cenobio neo gallego no ha podido ser corroborada documentalmente, la coincidencia entre las fechas del contrato y el final de la remodelación resulta por demás sugerente para dar cabida a esta interpretación. Al igual que muchos otros ciclos narrativos dedicados a la vida de los fundadores de las órdenes religiosas de Hispanoamérica, el repertorio se localizaba en el claustro del convento tapatio. Con base en los levantamientos arquitectónicos que han emprendido la reconstrucción de dicho cenobio, ha sido posible constatar que las dimensiones del claustro efectivamente eran suficientes para albergarlo. Ubicación que además resultara privilegiada para que las pinturas fueran apreciadas tanto por los religiosos como por los seglares. Puesta al servicio de una sociedad neo gallega multicultural, la serie fungió así como un bello y eficaz modelo de adoctrinamiento, confiriendo, al mismo tiempo, realce y prestigio al convento y a la orden que evangelizara el occidente de México.

En adelante se presenta una sucinta descripción acerca del contexto histórico-comercial en el que el ciclo pictórico fue encargado, elaborado y trasladado de Sevilla a la Nueva Galicia. Una breve aproximación al comercio trasatlántico de obras de arte a lo largo de los siglos XVI y XVII invita a reflexionar acerca de la diversidad de condiciones en que se llevó a cabo este intercambio, evidenciando la complejidad de las relaciones sociales, productivas y comerciales que se conjugaron para la realización de nuestro repertorio.

El capítulo concluye con una sintética reflexión acerca del devenir de la serie, desde el obrador sevillano de Esteban Márquez de Velasco, hasta el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara. Sitio en el que vería realizada su primera identidad como objeto de culto y devoción.

1. Los ciclos de vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas

Los encargos de ciclos pictóricos de la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas, si bien iniciaron desde la Edad Media, encuentran su máximo desarrollo y esplendor durante los siglos XVII y XVIII, tanto en España como en Iberoamérica. Según opinión de Alfonso Rodríguez de Ceballos,¹ esta práctica de representar los episodios más emblemáticos de los patriarcas de las órdenes mendicantes, incluso

¹ Alfonso Rodríguez de Ceballos, "Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica", págs. 4 y 5 en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (compiladores), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Volumen 104, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pág. 6.

se instauró con más fuerza en los virreinos americanos que en la propia metrópoli. En apoyo a esta aseveración, hay que citar la opinión de la investigadora Elisa Vargas Lugo, quien para el caso de la Nueva España comenta que no solamente los claustros conventuales de frailes y monjas poseyeron estas vidas pictóricas de santos, sino también otro tipo de instituciones tales como colegios y hospitales. Asimismo, que su proliferación a lo largo del siglo XVII vino a sustituir la pintura mural de los monasterios del siglo XVI.²

La función de los ciclos fue mostrar, a través de la fuerza y contundencia de las imágenes, los pasajes más edificantes en la vida de los santos a fin de atraer la virtud hacia quienes las contemplaban. Si bien su localización en los claustros de los conventos pudiera hacer pensar que fueron elaborados para el disfrute e inspiración casi exclusiva de los propios habitantes de tales recintos, el mismo Rodríguez de Ceballos asegura que su ubicación en las inmediaciones de las porterías apunta más bien hacia el adoctrinamiento de los seglares. La escasez de estas series en los conventos femeninos españoles refuerza esta idea en vista de su estricta clausura.³ No así, según lo hemos anotado, en el caso de la Nueva España, en donde los conventos de monjas también poseyeron diversas serie.⁴ En cualquier caso, su elaboración también estuvo vinculada con propósitos más mundanos, como fue servir de propaganda para que las distintas congregaciones religiosas en competencia atrajeran la atención de los fieles.⁵

El uso de las imágenes fue promovido por la alta jerarquía eclesiástica durante el Concilio de Trento, en vista de su eficacia probada a lo largo de muchos siglos como instrumento de enseñanza, convencimiento e imitación de una población fundamentalmente analfabeta. Múltiples series ilustrativas de la vida de los santos vieron así la luz. Realizadas en todo tipo de soportes como la pintura al fresco, al óleo, al temple e incluso sobre paneles de cerámica, estos conjuntos pictóricos forraron las paredes de conventos y monasterios de Hispanoamérica a lo largo de los siglos XVII y XVIII.⁶

La ideología pos tridentina significó un cambio importante en la manera de representar las devociones que dio la pauta al desarrollo del estilo barroco. En éste, la emocionalidad se convirtió en el componente fundamental de las representaciones que llevó a un tratamiento de los temas más directo, particularmente en lo concerniente a despertar los sentimientos de afectividad y los peligros de una

2 Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 44, México, UNAM, 1975, pág. 59.

3 Rodríguez, *op. cit.*, pág. 4.

4 Vargas Lugo, *op. cit.*, pág. 59.

5 Rodríguez, *op. cit.*, pág. 5.

6 *Ibidem*, pág. 4.

vida pecadora. El arte adquirió entonces un nuevo naturalismo que intentó dotar de veracidad a las imágenes, impactando y conmoviendo al espectador.⁷ Los ciclos de vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas encontrarán aquí su mayor auge y expresión. Entre los casos más emblemáticos en la península ibérica hay que citar el ciclo de diez lienzos de San Ignacio de Loyola realizado por Juan de Valdés Leal entre 1673 y 1675 para la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla; el de San Pedro Nolasco, fundador de la orden de La Merced, de veintidós escenas pintadas por Francisco de Zurbarán en 1629, a propósito de la canonización del santo un año antes, para el claustro de los bojes del convento, también en Sevilla; hacia 1660 los jesuitas Valencianos encargaron otra numerosa serie al pintor Vicente Salvador Gómez para la Casa Profesa; la más nutrida de España conformada por veintiocho escenas encargada al artista romano Sebastiano Conca en 1740 para el Colegio Real de Salamanca y la más tardía de 1767 elaborada para el Colegio de San Estaban de Murcia por Juan de Espinal de la cual únicamente se conservan doce lienzos. En México, destacan el repertorio pintado por Cristóbal de Villalpando para el Noviciado de San Francisco Javier en Tepotzotlán terminado en 1710, así como algunos cuadros dispersos de las series que Miguel Cabrera realizara para el Colegio de Querétaro en 1755 y la Casa Profesa en la ciudad de México en 1757.⁸ Este vasto *corpus*, mas sin embargo, se ve incrementado exponencialmente si se toman en cuenta las múltiples series grabadas que fueron producidas principalmente en los Países Bajos, en la famosa imprenta Plantin-Moretus, donde se atendieron la mayor parte de los encargos procedentes de España y otras regiones. Mismas que además fueron tomadas como modelos para realizar las pictóricas, al punto que Ceballos no duda en afirmar que cada ciclo iberoamericano tuvo como soporte y fuente de inspiración alguna de tales estampas.⁹

1.1. El caso franciscano

En el caso de la orden franciscana, el antecedente más temprano y por demás relevante, está constituido por la serie de veinticuatro frescos que elaboraran Giotto y sus colaboradores directamente sobre los muros de la basílica de Asís, con la finalidad de honrar y difundir los portentos del seráfico padre en el mismo lugar donde descansarían sus restos mortuorios.¹⁰ Este ciclo pictórico elaborado hacia el 1300 se convertiría en un referente para la mayoría de los programas murales de te-

7 Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003, pág. 14.

8 Rodríguez, *op. cit.*, págs. 4, 10, 14 y 15.

9 *Ibidem*, pág. 6.

10 *Ibidem*, pág. 3.

mática franciscana de los siglos XIV y XV.¹¹ Apenas unos más tarde, hacia el año 1320, el mismo Giotto pintaría otro importante conjunto mural de temática franciscana en la iglesia de Santa Croce en Florencia. También en Italia destaca el repertorio realizado por Benozzo Gozzoli en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco en Montefalco, así como el programa manierista del convento romano de San Pietro in Montorio, entre otros.¹²

El advenimiento de la imprenta favoreció la difusión de series completas de estampas, entre las que destacan la serie de dieciocho buriles de la vida de San Francisco realizada por Philippe Galle en Amberes en 1582¹³ y, como veremos, de numerosos biografías del santo, gracias a lo cual estos ciclos narrativos continuaron desarrollándose por Europa y América. En España son por demás abundantes, por razones de la presente investigación baste por el momento aludir a la serie dedicada a santos franciscanos que Bartolomé Estaban Murillo pintara para el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla en 1645. O bien el repertorio más tardío en el convento de La Rábida en Huelva dedicado a la vida del *poverello*.

La existencia de estos conjuntos en los virreinos americanos ha sido estudiada por Héctor Schenone, quien en virtud de la preminente presencia franciscana en América, logró identificar once series.¹⁴ Entre las más antiguas destaca la colección de treinta lienzos de Lima, encargada a los pintores Diego de Aguilera, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y Andrés de Liébana en el año 1671. En Cuzco refiere la existencia de dos ciclos, uno conformado por cuarenta y cuatro escenas, el cual fue finalizado en 1668 con la participación de Basilio de Santa Cruz y el otro de Juan de la Concepción y Beraún de 1719. En Potosí uno de veintitrés cuadros elaborado por un ignoto pintor de principios del siglo XVII y en la Paz otro de número indeterminado, ambos en Bolivia. En un claustro en la ciudad de Quito reporta una colección de veintisiete lienzos y, la más numerosa,

en Santiago de Chile compuesta por cincuenta y tres escenas enviadas de Cuzco entre 1668 a 1684, firmada por Basilio de Santa Cruz en 1668 y por Juan Zapata Inga y Bartolomé Cárdenas en 1683.¹⁵ También en Chile un conjunto de veinticuatro de las monjas capuchinas pintado por Marcos Zapata en Cuzco en 1748 de no muy buena calidad y finalmente el del convento de Ocopa en Perú de 1763 de veinticinco cuadros.¹⁶

En México es bien conocida la serie de veintiséis escenas en el claustro del convento de propaganda Fide de Guadalupe Zacatecas, documentada por Marisela Valverde como obra de Ignacio Berbén en 1756,¹⁷ la de Luis Berruero estudiada por Elisa Vargaslugo y Marco Díaz de quince lienzos pintados entre 1731 y 1750 en la iglesia del convento de Huaquechula en Puebla¹⁸ y la de Antonio de Torres en el convento de San Luis Potosí de dieciocho cuadros.¹⁹ Finalmente, se conservan catorce lienzos de un ciclo de cuarenta y nueve que originalmente encargara la comunidad franciscana de Guatemala a Cristóbal de Villalpando en 1691, gracias a cuyo contrato notarial hoy sabemos que el convento grande de San Francisco en México también albergó un ciclo pictórico pintado por un artista de apellido Echave hoy desaparecido.²⁰

Este vasto contexto de ciclos franciscanos presentes en Hispanoamérica constituye un complejo y amplio universo en el que, sin embargo, se hace necesario ubicar a nuestro repertorio, en aras de alcanzar una mejor comprensión de su significado histórico y valoración de sus cualidades particulares. Más no se trata aquí de realizar un análisis comparativo pormenorizado entre el ciclo tapatio y los demás repertorios —lo cual sería motivo de otra investigación—, sino únicamente poner en claro las semejanzas y diferencias que de manera más notoria logran evidenciarse entre ellos. Bajo el supuesto de que el conjunto de Guadalajara fue elaborado en el obrador de Esteban Márquez de Velasco, hemos optado por compararlo con algunos ciclos americanos, a fin de evidenciar sus diferencias más importantes y, desde ahí, argumentar su procedencia de una tradición distinta: la escuela sevillana del XVII. Así, a reserva de poder exponer con mayor amplitud nuestras observaciones en los

11 Silvia Canalda i Llobet, "Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrareformista del santo" en Rafael García Mahiques y Vicent. Francesc Zuriaga Senet (editores), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, volumen II, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana y Universidad Internacional de Gandia, 2008, pág. 360.

12 *Ibidem*, págs. 360 y 361.

13 Según Servius Gieben, *San Francisco en el arte popular y en el arte gráfico*, para la segunda edición de 1587, las planchas fueron modificadas con el fin de ajustar la iconografía, probablemente por alguno de los hermanos Wierix o Collaert, información tomada de Blanca García Vega, *Estampas del siglo XVI. La colección del museo Casa de Moneda*, tomo II, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2007, pág. 53.

14 Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. I, Argentina, Fundación Tarea, 1992.

15 Para mayor información ver Alicia Rojas Abrigo, *Pinturas franciscanas*, Chile, Banco O'Higgins, 1981.

16 Schenone, *op. cit.*, págs. 332 y 333.

17 Marisela Valverde, *Ignacio Berbén. Un pintor del reino de la Nueva Galicia siglo XVIII*, Colección Gente y Región, Zapopan, Editorial Amate, 2009, pág. 35.

18 Vargaslugo, *op. cit.*

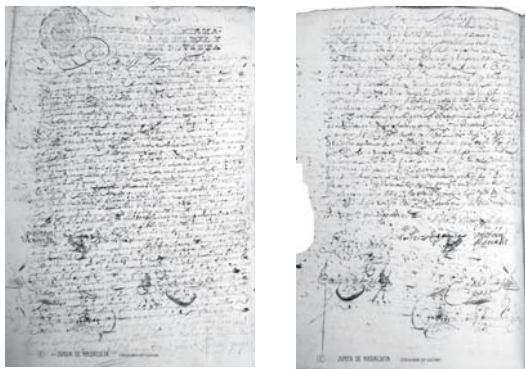
19 Ricardo García López e Israel Cavazos Garza, *El convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa capitular de la provincia de Zacatecas*, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1997.

20 Juana Gutiérrez, et al. *Cristóbal de Villalpando (1649-1714)*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM-IIE y CONACULTA, 1997, págs. 258 y 259.

apartados subsiguientes dedicados al estudio estilístico e iconográfico del conjunto en general y las escenas en particular, por el momento es factible afirmar que nuestra serie posee una especificidad estilística y temática claramente distinguible respecto de los ciclos realizados en el nuevo mundo. Un marcado naturalismo en la manera de representar los tipos humanos y la verosimilitud lograda en las escenas parecen distanciarla de los repertorios de Chile, Cuzco, Puebla y Zacatecas, si bien más descriptivos y narrativos, menos preocupados por alcanzar una representación veraz de la realidad. Empero es en la elección de los temas en donde se aprecian con mayor claridad las particularidades del conjunto tapatío, al abocarse casi exclusivamente a la exaltación de Francisco como un *alter ego* de Jesucristo, a diferencia de los ciclos mencionados, enfocados a transmitir una narración más bien biográfica de la vida del santo. Baste por el momento mencionar estas generalizaciones como hipótesis a confirmar conforme avance nuestra investigación. (Ver anexo I).

2. El encargo de una serie de la vida de San Francisco de Asís para Nueva España

2.1. El contrato



Figuras 1 y 2. Anverso y reverso del contrato entre el presbítero Fernando Ramírez de Arellano y el pintor Esteban Márquez de Velasco para realizar un ciclo de doce escenas de la vida de San Francisco de Asís para Nueva España. 13 de febrero de 1694.
Archivo de protocolos de Sevilla.

El archivo histórico provincial de Sevilla, en su sección de Protocolos, resguarda un contrato que, por los datos que se asientan, bien podría corresponder al encargo

del ciclo pictórico del Museo Regional de Guadalajara. Se trata de un documento notarial suscrito entre el presbítero Don Fernando Ramírez de Arellano y el pintor Esteban Márquez de Velasco con fecha del 13 de febrero de 1694, en el cual el segundo se compromete a realizar doce lienzos de la vida San Francisco de Asís para su embarque hacia Nueva España, el cual a la letra dice:²¹

Passe como yo Estevan Marques maestro del arte de la pintura vecino de esta ciudad de Sevilla, collación de Santa María la mayor otorgo en favor de Don Fernando Ramirez de Arellano presbítero vecino de esta dicha ciudad y digo que por cuanto tengo ajustado y concertado con el susodicho el hacer y ejecutar en mi persona doce lienzos de pintura del tamaño de cinco varas cada uno de ancho y cuatro de alto de la vida de nuestro seráfico Padre San Francisco que son uno del nacimiento del santo —otro de su bautismo— otro de su conversión— otro de la renunciación de sus bienes— otro la resurrección que hizo dicho santo al obispo— otro de la incredulidad que tuvo el obispo de las llagas de dicho santo— otro cuando convirtió el agua en vino en el campo de las esteras— otro la impresión de las llagas— otro la cena que hizo dicho santo— otro de la entrada que hizo en Asís— otro del tránsito de dicho santo— y el otro cuando degolló a el obispo— en precio todos dichos doce lienzos de veinte mil reales de moneda de vellón que hacen un mil trescientos y treinta y tres pesos escudos y cinco reales de vellón dándolos acabados todos ellos y ejecutados de mi mano a todo mi leal saber y entender dentro de un año de la fecha de esta escritura y los seis de ellos para en todo el mes de junio de este presente año que es regularmente para poderlos aprestar para la salida de esta primer flota de Nueva España y con tal que si el dicho Don Fernando en el entre tanto que estoy ejecutando dichos lienzos quisiere mudar de historia de alguno de los que están expresados lo he de hacer en lugar del que asi señalare precediendo dicho aviso antes de estar empezado a hacer.²²

Lo primero que llama la atención de este interesante documento es que trata precisamente del encargo de doce lienzos de la vida de San Francisco de Asís. Si bien quedó asentado en el capítulo antecedente que las alusiones al número de cuadros que conforman el ciclo pictórico tapatío difieren entre sí,²³ debe recordarse que la

21 Este contrato fue publicado por primera vez por José Roda Peña, "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo* 92. *La revista del* 92, 2, 1988, págs. 16 y 17. Duncan Kinkead en su texto sobre *Pintores y doradores en Sevilla (1650-1599)*. *Documenta*, Estados Unidos, Bloomington Indiana, 2006, pág. 291, lo transcribió en parte. Fernando Quiles también lo cita en varias ocasiones en su libro *Sevilla y América en el barroco. Comercio, ciudad y arte*, Colecciones Ensayo/Arte, Sevilla, Bosque de Palabras, 2009, págs. 30, 131 y 165.

22 Contrato Notarial, Archivo histórico provincial de Sevilla (APS), Sección Protocolos, Oficio 22, 1694, I, 100.

23 Fray Luis de Refugio de Palacio (1942) afirmó categóricamente que originalmente el repertorio estuvo

mayor parte de los estudiosos han coincidido en señalar once, mismos que actualmente se conservan en el museo y aparecen referidos en los inventarios oficiales desde 1918 a la fecha. Así tenemos un encargo de doce lienzos frente a una colección de once. Diferencia que se perfila lo suficientemente escasa—un solo cuadro— como para establecer una coincidencia numérica razonable entre el contrato sevillano y nuestra serie. En cuyo caso cabría proponer la posibilidad de que al final sólo se hubieran manufacturado once pinturas, o bien, que con el tiempo alguna se hubiera extraviado o destruido, como efectivamente lo sugirió fray Luis de Palacios.²⁴

La acotación de que los lienzos versan sobre la vida del santo de Asís, asentada en el manuscrito, es igualmente relevante, en virtud de que se trata exactamente de la misma temática representada en el repertorio de Guadalajara. Una coincidencia más en favor de que se trata del mismo conjunto pictórico. El número de lienzos y el tema no son, sin embargo, los únicos ni los más importantes datos asentados en el contrato entre Ramírez de Arellano y Márquez de Velasco. La descripción de las escenas y, sobre todo, las medidas resultan por demás sugerentes.

De los doce episodios mencionados, los primeros cuatro difieren respecto de la serie bajo estudio, a saber, el nacimiento del santo, su bautismo, conversión y la renuncia de sus bienes. Mas sin embargo, los siguientes ocho, la resurrección que hizo al agua, incredulidad que tuvo el obispo de las llagas del santo, cuando convirtió el agua en vino en el campo de las esteras, la impresión de las llagas, la cena, la entrada en Asís, el tránsito y cuando degolló al obispo, se corresponden cabalmente. Tomando en consideración que los lienzos de Guadalajara son once y no doce, es posible afirmar que casi el 75% de las escenas tapatías coinciden con las que se describen en el contrato. La advertencia que el propio Esteban Márquez asentara apenas unos renglones más adelante, en cuanto a la posibilidad de efectuar cambios en la temática de las escenas—si el presbítero contratante así lo deseara—, podría ser la causa de tales inconsistencias. En cuyo caso cabe proponer que, efectivamente, Ramírez de Arellano hubiera podido solicitar ciertas modificaciones o bien, como ya lo hemos sugerido, que alguna de las cuatro primeras escenas—nacimiento, bautismo, renuncia o conversión—, sencillamente no se hubiera realizado o bien se hubiera perdido con el tiempo, al no existir en la serie ninguna que represente tales episodios.

conformado por catorce cuadros. En 1949, Leopoldo Orendáin refirió nueve cuadros en exhibición en dos de las salas del museo, otro en bodega y el último extraviado "nadie sabe cuándo ni cómo". Finalmente, Xavier Moysén (1967) únicamente menciona ocho.

²⁴ Para el padre Palacio, de una colección de catorce lienzos, tres se destruyeron durante la reforma. Ver su obra Luis del Refugio de Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942, págs. 102 y 180.

En lo concerniente a las medidas de cinco varas de ancho y cuatro de alto estampadas en el mismo documento, resulta muy alentador corroborar que, de manera general, éstas coinciden con las dimensiones de nuestro repertorio. En términos del actual sistema métrico decimal, la vara equivale a 82-83 centímetros aproximadamente. Si bien las medidas de los cuadros de la colección varían entre sí debido a los múltiples deterioros y restauraciones de que han sido objeto a lo largo de su historia, a *grosso modo* podemos afirmar que oscilan entre los cuatro metros de largo y los tres de alto. Esto es, tal y como se asienta en el contrato, entre cinco y cuatro varas.²⁵

La escritura establece como destino de los lienzos la Nueva España. Asimismo, que deberán terminarse en un plazo de un año a partir de la firma del documento—el 13 de febrero de 1694— y quedar listos los seis primeros durante el mes de junio del año en curso para ser embarcados en la primera flota de Nueva España. El hecho de que la serie se encuentre en México—y así haya sido desde que tenemos noticias, esto es, desde 1742—,²⁶ una vez más, hace sentido con el contrato, resultando factible sugerir que los lienzos—presumiblemente enviados en dos lotes, el primero en 1694 y el segundo en 1695—, alcanzaron con éxito su destino y son los que hoy se resguardan en el Museo Regional de Guadalajara.

En conclusión. Las coincidencias encontradas entre el documento que hemos venido analizando y las características de la serie que nos ocupa, desde el punto de vista numérico, temático, las medidas de las pinturas y su destino geográfico, apuntan en favor de que se trata del mismo conjunto pictórico. Si bien estamos conscientes de las inconsistencias en cuanto al número exacto de obras y el tema de algunas escenas, consideramos que las semejanzas que hemos logrado establecer son lo suficientemente relevantes como para asumir que el documento en cuestión corresponde al contrato de encargo del repertorio de Guadalajara. En este, el presbítero Fernando Ramírez de Arellano solicitó al pintor sevillano Esteban Márquez de Velasco la realización del ciclo pictórico de la vida de San Francisco de Asís para Nueva España a principios del año 1694, en un precio de veinte mil reales.

²⁵ Las medidas de los cuadros de la serie expresadas en varas son como sigue: *El capítulo de las esteras* (5.02X3.9), *San Francisco conmemora la última cena del señor* (4.9X3.8), *La Estigmatización* (4.14X3.8), *La entrada con palmas* (4.9X3.8), *El tránsito de San Francisco* (4.2X3.7), *Santa Clara se despide de San Francisco* (4.8X3.8), *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* (4.1X3.8), *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* (4.7X3.8), *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* (4.1X3.8), *San Francisco sana a un devoto suyo* (4.2X3.7) y *San Francisco resucita a un niño* (5X3.9).

²⁶ Matias de la Mota Padilla, *Conquista del Reino de la Nueva Galicia en la América Septentrional*, volumen III, Guadalajara, Universidad de Guadalajara e Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (IJAH), 1973, pág. 426.

Lejos de soslayar la importancia de este hallazgo, que si bien es clave para comprender el origen del repertorio bajo estudio y dar luz sobre problemas tan complejos como su autoría, procedencia y cronología, las incógnitas por resolver aún son muchas y la ruta de estudio no exenta de limitaciones. Las preguntas ahora son ¿Quién era Fernando Ramírez de Arellano y cuáles sus motivaciones para encargarse de una serie pictórica franciscana para Nueva España? ¿Exactamente a qué lugar de este virreinato estaban destinados los lienzos y con qué fin? ¿Cómo y cuando llegaron a la Nueva Galicia y más precisamente al convento de Guadalajara? ¿De qué manera estuvo involucrada la comunidad franciscana novohispana en este proceso? ¿Es posible determinar una correspondencia técnica y estilística de la serie con la producción del pintor Esteban Márquez de Velasco? ¿Cuál es el significado iconográfico del repertorio?

Fernando Ramírez de Arellano

Los datos que hasta el momento hemos podido localizar de este enigmático personaje que en 1694 encargara los lienzos de la vida de San Francisco al pintor Esteban Márquez de Velasco, lamentablemente, son sumamente escasos. La revista de *Historia y Genealogía Española* nos aporta algunas referencias sobre los marqueses de Arellano, presuntamente, línea familiar de la cual descendía el presbítero en cuestión, logrando precisar algunos rasgos sobre su identidad.

La rama genealógica de los Ramírez de Arellano destacó por los distinguidos servicios, sobre todo militares, que prestaron muchos de sus integrantes a la monarquía española. La Casa obtuvo del rey Felipe V la merced del título el 15 de junio de 1731. El padre de Fernando, Don Felipe Ramírez de Arellano, nació en Orán el 12 de octubre de 1616 desempeñándose como capitán de la infantería española. Gravemente herido de un balazo que le dieron los turcos en Argel otorgó su testamento en 1663. Previamente, estuvo casado con su prima Antonia Jiménez de Vargas y Sotomayor, la madre de Fernando, quien lo sobrevivió diez años. Se menciona que Antonia falleció en diciembre de 1673 dejando por herederos a sus hijos. El primero en mencionarse es Fray Fernando Ramírez de Arellano, descrito como, "ejemplar varón en virtud y ciencia que muy joven despreció las galas del mundo y la brillante posición que por su esclarecido nacimiento le correspondía, vistiendo el humilde hábito de la Seráfica Orden de San Francisco".²⁷

Un conjunto de manuscritos del Archivo General de Indias nos ha permitido documentar que Fray Fernando Ramírez de Arellano, mediante Cédula Real de fecha 3 de marzo de 1678, consiguió licencia para trasladarse al Reino del Perú por un periodo de

27 Revista de Historia y Genealogía Española. Año I, Tomo I. <http://www.archive.org/stream/revistade-historiamadruoft/revistadehistoriamadruoft.djvu.txt>

dos años, con la finalidad de pedir limosnas para rescatar a un hermano suyo que, al parecer, se encontraba cautivo.²⁸ Una nota firmada por el mismo confirma esta gestión:

Fray Fernando Ramírez de Arellano religioso de la orden de nuestro padre San Francisco digo que como pase cedula de que presento se me conceda pueda pasar a la provincia de Perú a pedir limosna para por tiempo de dos años para rescate de un hermano mio y para poderlo extentar (?) en el navio de que es administrador Juan Fernández de Villar, uno de los de la presente flota de Tierra Firme. Por lo cual pido y suplico mande en conformidad de la Real Cédula se me del despacho del que se acostumbra para embarcar en el dicho navio.²⁹

El 20 de junio de este mismo año, el vicecomisario Fernando de Escamilla certificaba que Fray Fernando tenía licencia para pasar a Perú, haciendo constar que contaba con "veintisiete años de edad, alto de cuerpo, moreno, entre calvo y con una herida en la calva". Finalmente, su nombre aparece en el catálogo de pasajeros de Indias como "Fray Fernando Ramírez de Arellano, franciscano al Perú por dos años. Pasajeros, L.13, E, 1360. 1678, año probable."³⁰

Si bien esta información, sobre el traslado del presbítero a Perú en 1678, no tiene nada que ver con el ciclo pictórico que tentativamente encargara dieciséis años más tarde en la ciudad de Sevilla, resulta importante destacar el hecho de que precisamente se trata de un fraile franciscano. Identidad que, como se ha señalado previamente, se asienta tanto en sus antecedentes familiares como en los documentos del Archivo General de Indias. No sorprende que un encargo de una serie franciscana haya sido solicitada por un miembro de la misma orden, en cuyo caso Fernando Ramírez de Arellano bien podría haber fungido como el contacto en Sevilla para solicitar y llevar las pinturas a la Nueva España. Desafortunadamente, no hemos dado con la documentación necesaria que nos permita confirmar tal suposición, tampoco identificar a las personas que desde el virreinato novohispano pudieran haber estado involucradas en este proceso.

Esteban Márquez de Velasco (1652-1696)

Hasta la fecha no se ha elaborado ninguna monografía sobre este característico

28 Archivo General de Indias. Gobierno. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=1216txt_id.desc_u...13/09/2012

29 Archivo General de Indias. Contratación, 5442, No. 106. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4386txt_id.imagen5...07/09/2012

30 Archivo General de Indias. Contratación, 5442, No. 106. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4386txt_id.imagen3...07/09/2012

pintor, activo en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII. Pese a que es mencionado por diversos estudiosos como parte de los artistas que circularon alrededor de la órbita de Bartolomé Esteban Murillo, hace falta emprender estudios más amplios que nos permitan precisar sus datos biográficos, comprender más acerca de su estilo, su relación con el mercado americano y, sobre todo, elaborar el catálogo de su obra.

Esteban Márquez de Velasco fue originario de la villa de la Puebla de Guzmán en Huelva, España,³¹ hijo de Lucas de Velasco Márquez y María Rodríguez de Mérida.³² Las fechas de su nacimiento y muerte empero han sido objeto de controversia entre los investigadores. Alfonso Pérez Sánchez³³ establece como año de su natalicio 1640, a diferencia de Enrique Valdivieso, quién lo precisa doce años más tarde, en 1652, gracias a la localización de un Índice de Bautismos de su ciudad natal (1649-1656).³⁴ Tomando como referencia a Ceán Bermúdez, Diego Angulo³⁵ y Alberto Oliver Carlos,³⁶ por otro lado, afirman que murió en 1720, en contraposición a Pérez Sánchez y Valdivieso quienes asientan el año de 1696 en la ciudad de Sevilla. El valioso trabajo de recopilación de Duncan Kinkead, sobre los documentos relativos a pintores y doradores en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII, permite confirmar esta última fecha, en virtud de la transcripción del inventario de sus bienes, en donde claramente se asienta como fecha de su fallecimiento el 12 de julio de 1696.³⁷ Siendo así las fechas más probables de nacimiento y muerte los años de 1652 y 1696 respectivamente. Esteban Márquez apenas habría alcanzado los 44 años de edad.

Realizó su formación artística en la ciudad de Sevilla, en el taller de su tío Fernando Márquez Joya, quién fuera compañero de academia de Murillo.³⁸ De acuerdo con Ceán Bermúdez, a la muerte de su tutor y pariente el joven pintor pasó en clase de oficial a trabajar en una de aquellas casas ubicadas en el barrio de Feria en las que se pintaba mucho para embarcar a América. No obstante las burlas de sus compañeros lo obligaron a retirarse a su tierra natal.³⁹ Valdivieso

31 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 406.

32 Kinkead, *op. cit.*, pág. 292.

33 Alfonso Pérez Sánchez (edición actualizada por Benito Navarrete), *Pintura barroca en España (1600-1750)*, sexta edición, España, Manuales Arte Catedra, 2010. pág. 365.

34 Valdivieso, *op. cit.*, Nota 290, pág. 609.

35 Diego Angulo, "Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", *Goya*, número 169-171, julio-diciembre, Madrid, 1982. pág. 4.

36 Alberto Oliver Carlos, "Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco" en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982. pág. 14.

37 Kinkead, *op. cit.*, pág. 294.

38 Angulo, *op. cit.*, pág. 5.

39 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas*



Figura 3. Aparición de la Virgen a Santo Domingo, 1693. Esteban Márquez de Velasco. Iglesia de Santa María de las Nieves, Sevilla. Reprografía.

establece el año de 1672 como fecha del eventual regreso de Márquez a su ciudad, en donde además permanecería trabajando por un tiempo, para finalmente volver a Sevilla y asentarse definitivamente.⁴⁰ Se casó dos veces y tuvo seis hijos de su primer matrimonio. Además contó con la amistad de algunos importantes artistas de su época. Entre éstos el pintor de origen flamenco Cornelio Schut (1629-1685), quien hacia 1678 fungiera como su fiador para el arrendamiento de unas casas y, viceversa, Márquez fungiría como deudor solidario de Schut en el asunto de un adeudo de cincuenta pesos el 9 de agosto de ese mismo año.⁴¹ Cornelio Schut también ha sido considerado como un seguidor del estilo de Murillo. Entre 1670 y 1674 fue presidente de la academia de pintura sevillana. Se destacó como dibujante y retratista, realizó diversos paisajes, bodegones y numerosas inmaculadas.⁴²

Los investigadores españoles previamente aludidos, coinciden en señalar a Este-

artes en España, tomo III, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800. págs. 67-68.

40 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 406.

41 Kinkead, *op. cit.*, pág. 290.

42 Para mayor información sobre este artista ver Valdivieso, *op. cit.*, págs. 462-467.

ban Márquez de Velasco como un pintor murillezco, esto es, seguidor del estilo de Bartolomé Esteban Murillo.⁴³ Según Oliver, este artista es uno de los más claros representantes de la pintura que se hacía en Sevilla en el último cuarto del siglo XVII, dominado por los discípulos e imitadores de Murillo y Valdés Leal que se aferraban al estilo de los maestros como garantía de éxito seguro.⁴⁴ Diego Angulo lo considera incluso como uno de los principales cultivadores del estilo del gran maestro sevillano de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.⁴⁵ Más vale advertir que, si bien Márquez encaja de lleno en este esquema de pintor murillezco, las particularidades de su pintura no deben soslayarse. En este sentido, Valdivieso acota una personalidad expresiva, propia e individual que permite reconocerlo con cierta claridad.⁴⁶ Asimismo Pérez Sánchez, quien asegura que los modelos de Murillo lo marcaron profundamente, empero, "sus tipos humanos de grandes ojos oscuros y sombreados, [son] muy personales del artista, al punto que permiten identificar como obras suyas bastantes piezas anónimas".⁴⁷

Otro de los aspectos mencionados como distintivo de Esteban Márquez es su vasta y desigual producción artística. Por un lado, el volumen de obra llegado hasta nuestros días⁴⁸ y, por el otro, las grandes diferencias palpables en su estilo,⁴⁹ hacen suponer que poseyó un prolífico y exitoso taller de pintura. A decir de Fernando Quiles, éste se ubicaba en el barrio del Santuario.⁵⁰ Márquez contó con una amplia nómina de ayudantes, quienes con mayor o menor intensidad participaron en sus obras, de aquí que en su pintura convivan la buena resolución técnica con elementos de menor aptitud.⁵¹ El inventario de sus bienes confirma la extensión que pudo haber tenido su obrador, al referirse a una larga lista de pinturas. Pero no sólo esto, el documento hace alusión

43 Para mayor información de los discípulos y seguidores de Murillo ver Ana María Fidalgo, "Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982. págs. 145-150; Salud Soro Cañas, "Una pintura inédita de Domingo Martínez. Precisiones sobre una antigua atribución a Murillo", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982. págs. 151-153; Jorge Bernaldes Ballesteros, "Sobre pinturas murillezcas en Sevilla y América", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982. págs. 1-12 y Valdivieso, *op. cit.*

44 Oliver, *op. cit.*, pág. 101.

45 Angulo, *op. cit.*, pág. 5. Si tomamos en consideración como fecha de muerte de Márquez el año de 1696, esta apreciación de Angulo debe precisarse, ya que el pintor no llegó al siglo XVIII.

46 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 406.

47 Pérez, *op. cit.*, pág. 365.

48 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 406.

49 Pérez, *op. cit.*, pág. 365.

50 Quiles, *op. cit.*, pág. 30.

51 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 406.



Figura 4. *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* (4,96X3,37 mts.), 1693. Esteban Márquez de Velasco. Parainfno, Universidad de Sevilla. Reprografía.

a dos facturas pendientes de pago correspondientes a dos grandes encargos al Nuevo Mundo. Uno de 125 lienzos de diferentes devociones remitidos a la Nueva España en 1695 y 146 lienzos también de diferentes devociones, juegos de ángeles y uno más, embarcados al puerto de Tierra Firme —entre Venezuela y Panamá—, durante ese mismo año.⁵² Esta información, no solamente da idea del volumen de obra que se ubicaba en el taller de Márquez, sino que documenta que efectivamente trabajó intensamente para el mercado americano en los últimos años de su vida.

De acuerdo con Valdivieso, las únicas obras firmadas y fechadas de Márquez de Velasco son *La aparición de la Virgen a Santo Domingo*, en la Parroquia de Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía y *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia*, en la Universidad de Sevilla, ambas de 1693.⁵³ Oliver, sin embargo, añade una tercera, *Cuatro historias de una santa mártir* de 1694 en colección particular.⁵⁴ Si bien esta condición de escasez de obras firmadas y fechadas en época tardía dificulta el estudio de la trayectoria evolutiva del pintor, hemos visto que los expertos han definido su estilo con suficiente claridad como para atribuirle obra. Por lo mismo, su corpus pictórico se encuentra básicamente conformado por obras atribuidas.

Los ciclos pictóricos son frecuentes en la producción artística atribuida a Esteban Márquez. Uno de los más importantes corresponde a la vida de la Virgen, pintado

52 Kinkead, *op. cit.*, pág. 294.

53 La primera, basada en *La muerte de Santa Clara* y la segunda en *La multiplicación de los panes y los peces* de Murillo. Valdivieso, *op. cit.*, págs. 406-407.

54 Oliver, *op. cit.*, pág. 98.

para el convento de la Trinidad de Sevilla. De las ocho pinturas que lo conformaban hoy sólo se conoce el paradero de cuatro, *El nacimiento de la Virgen* (Colección particular Francisco Campos Rivera, México), *Los desposorios de la Virgen* (North Carolina Museum of Art, Raleigh), *La dormición de la Virgen* (Art Gallery of Ontario, Canadá) y *La Virgen con San Juan de Mata y San Félix de Valois* (Londres). De las restantes sólo se menciona el título, *La anunciación*, *El descendimiento*, *La Asunción* y *La Virgen con santos trinitarios*.⁵⁵ El conjunto fue descrito por Antonio Ponz hacia 1786, considerándolo obra de los discípulos de Esteban Murillo, Simón Gutiérrez, Esteban Márquez y el Mulato.⁵⁶ Se sabe, sin embargo, que el segundo Conde del Águila (1715-1784),⁵⁷ quien fuera una de las fuentes de información de Ponz y, posteriormente de Diego Angulo y Enrique Valdivieso, a mediados del siglo XVII ya había señalado a Márquez como el autor de todas las pinturas, acotando que en el lienzo de *Los desposorios de la Virgen* el artista había incluso retratado a su propia hija. Hacia el año 1800, Ceán Bermúdez continuaría sosteniendo esta misma idea en relación a que el ciclo de la vida de la Virgen era obra de Esteban Márquez.⁵⁸ Durante la guerra entre España y Francia, el conjunto fue sacado de Sevilla y llevado a Londres, donde las pinturas fueron vendidas de manera individual por la casa de subastas Christie's el 16 de junio de 1810 como obras originales de Murillo.⁵⁹ En años más recientes, Diego Angulo, en la depuración que emprendiera del catálogo de la obra de Murillo, volvería sobre este problema, confirmando la autoría de Márquez bajo el argumento de la unidad estilística de las piezas que conforman la colección.⁶⁰ Asimismo lo hizo Valdivieso, quien además advirtió "una técnica de alta calidad, siempre derivada del arte de Murillo, aunque con algunos matices muy personales".⁶¹ Por su parte, las actuales curadurías de los Museos de Raleigh y To-

55 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 408.

56 Antonio Ponz, *Viaje de España*, [1786], Madrid, M. Aguilar Editor, Tomo IX, Carta III, 1947, pág. 789.

57 De nombre Don Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, segundo Conde del Águila. Ilustre personaje de origen sevillano que además de ocupar importantes cargos públicos en su ciudad natal logró reunir una importante colección pictórica compuesta de 536 pinturas de afamados pintores europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Ver Magdalena Illán Martín, *La colección pictórica del Conde del Águila* en <http://institucional.us.es/revistas/artes/13/06%20illan%20martin.pdf>

58 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo III, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, pág. 68.

59 "Action Catalogue", *Christie's*, London, April 23, 1993, s/p. Al final del texto se advierte que los profesores Angulo y Valdivieso siguieron al Conde del Águila en lo relativo a la atribución del conjunto a Esteban Márquez, cabeza de los seguidores de Murillo en la ciudad de Sevilla de la última parte del siglo XVII.

60 Diego Angulo, *Murillo, su vida, su arte*, Catálogo Crítico, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 345 y 346.

61 Valdivieso, *op. cit.*, pág. 408.



Figuras 5 y 6. Obras pertenecientes al ciclo de la vida de la Virgen de Esteban Márquez de Velasco. A la izquierda, *La dormición de la Virgen* (2,52x1,60 mts.), Art Gallery of Ontario. A la derecha, *Los desposorios de la Virgen* (2,43x1,52 mts), North Carolina Museum of Art, Raleigh. Repografías.

ronto, también se muestran en favor de la atribución de las obras que resguardan a Esteban Márquez, así como del repertorio en general.⁶²

El siguiente gran conjunto, igualmente sin fecha ni firma, es el que presumiblemente Márquez pintó para el convento de San Agustín de Sevilla, del cual sólo se conserva una pequeña parte en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, *San Agustín y el misterio de la trinidad* y *San Agustín entre Cristo y la Virgen*. Como es típico de este tipo de repertorios pintados para los conventos, la intención era narrar la vida del santo fundador de la orden y presentarla en el claustro para disfrute y adoctrinamiento de religiosos y seglares.

Sobresalen también cuatro Apostolados. El primero, procedente del Hospital de las cinco llagas de Sevilla, disperso en distintos departamentos de la Diputación

62 Eduard J. Sullivan, *Catalogue of Spanish Paintings*, the North Carolina Museum of Art, 1986 y Alison McQueen, *From Renaissance to Rodin. Celebrating the Tanenbaum gift*, Art Gallery of Ontario, 2011.

Provincial y La Caja de San Fernando; el segundo, en la Academia de Medicina de Sevilla; otro más en la Catedral y el último en la Parroquia de San Bartolomé. Del Apostolado del Hospital, Valdivieso afirma percibir con más claridad que en otras obras, la desigual calidad presente en algunas creaciones de Márquez. No obstante, algunas de las figuras de cuerpo entero y tamaño natural, tienen excelentes estudios anatómicos. Los tres restantes, de medio cuerpo, presentan expresiones faciales insistentemente representadas por el artista a lo largo de toda su trayectoria,⁶³ de aquí los elementos para atribuirseles con cierto grado de certeza.

Otras obras importantes de Márquez de Velasco son, *La consagración de San Agustín*, actualmente en la casa de ejercicios de San Juan de Aznalfarache. Esta pintura ha sido considerada por Valdivieso como una de las más importante obras de Márquez, cuya composición deriva de una estampa de Schelte Adams Bolwerst que aparece en una vida de San Agustín editada en París en 1624. El Museo de Odesa conserva *La virgen con el niño y San Agustín*, todavía erróneamente atribuida a Murillo. Ambas piezas pudieron haber formado parte del ciclo de San Agustín previamente comentado.⁶⁴ Se cuenta con una *Piedad* en la catedral de Valencia, un *San Gerónimo* en una colección particular en Cádiz y *La santa cena* en el Museo de Baylor University en Waco, Texas.⁶⁵ Por último, *La presentación de la Virgen en el templo* en el Museo de Huesca, atribuida a Márquez por Juan Tormo Cervino en una cartilla turística de 1942.⁶⁶ Pese a que no se menciona para el ciclo de la vida de la Virgen previamente comentado, el tema y las medidas resultan sugerentes. Como dato interesante cabe destacar que en el inventario de los bienes del mencionado segundo Conde del Águila aparece referido como de Esteban Márquez, "un quadro de un muchacho", que en opinión de Magdalena Illán, pone de manifiesto la dedicación de este pintor a la pintura costumbrista de la que, no obstante, no se conservan ejemplos.⁶⁷

Como se ha comentado previamente, un aspecto de gran relevancia en la obra pictórica de Esteban Márquez —que ya se ha dejado entrever y que resulta crucial para efectos del presente estudio—, es que frecuentemente ha sido confundida o atribuida erróneamente a Murillo. Baste recordar el ciclo de la Virgen y el lienzo de *La Virgen con el niño y San Agustín* que acabamos de comentar. Y es que como dice Oliver al recordar a Ceán, "Márquez sigue claramente la tendencia de Murillo, extrayendo de él inspiración y modelos, destacándose de sus colegas al conseguir

63 Valdivieso, *op. cit.*, págs. 410 y 411.

64 *Ibidem*, pág. 410.

65 *Ibidem*, págs. 410 y 411.

66 Juan Tormo Cervino, *Huesca. La ciudad altoaragonesa. Cartilla Turística*, Huesca, 1942, pág. 120, citada en Red Digital de Colecciones de Museos de España <http://ceres.mcu.es/pages/imageServlet>.

67 Illán, *op. cit.*

más corrección en el dibujo, más frescura en el colorido, más desembarazo con los pinceles y mucha imitación del estilo [del maestro]".⁶⁸ No obstante, al igual que la mayoría de sus contemporáneos Márquez permanece fuertemente anclado en las fórmulas y el estilo del siglo XVII, incapaz de captar las facetas más innovadoras de Murillo, tales como la vaporosidad y la ligereza que preludivaban en el maestro el espíritu del siglo XVIII.⁶⁹

Los elementos histórico-artísticos en los que se enmarca la obra de Esteban Márquez de Velasco —según lo hemos asentado—, el hecho de haber trabajado para el mercado americano, la realización de varios ciclos pictóricos de grandes dimensiones y el hecho de que su obra haya sido confundida con la de Murillo en más de una ocasión, aunados al contrato analizado en el apartado anterior, se constituyen pues como los argumentos en favor de que la serie de Guadalajara es un trabajo de Esteban Márquez de Velasco. Ahora bien, ¿hasta qué punto las representaciones de nuestro repertorio se parecen a los modos y formas artísticas de Márquez? Pasemos a su análisis y comparación estilística, dejando para más adelante la explicación de su llegada al convento de San Francisco en la Nueva Galicia.



Figura 7. Personaje narrador en la obra *San Francisco carta obstáculos a la labor franciscana*. Fotografía Sergio Garibay.

68 Oliver, *op. cit.*, pág. 101.

69 *Idem*.

3. La serie del Museo Regional de Guadalajara

3.1. Morfología

Nuestra serie, se recordará, se encuentra conformada por once lienzos de gran formato en los que se representan diversos pasajes de la vida, muerte y milagros de San Francisco de Asís. Las pinturas pueden dividirse en dos grandes grupos, las escenas al exterior y las interiores. El primero, menos abundante, se encuentra conformado por *El capítulo de las esteras*, *La entrada con palmas* y *La estigmatización*. En el segundo, más extenso, se encuentran *Santa Clara se despide de San Francisco*, *El Papa Gregorio IX confirma las llaças de San Francisco*, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, *el Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, *San Francisco sana a un devoto suyo*, *San Francisco resucita a un niño*, *El tránsito de San Francisco* y *San Francisco conmemora la última cena del señor*.

Los pasajes que se desarrollan al aire libre tienden a desplegarse en la mitad inferior del lienzo siguiendo su sentido horizontal. Se trata de sucesos diurnos en los que se representan una gran cantidad de personas interactuando entre sí. Los personajes se distribuyen en grupos que semejan muchedumbres y a su vez son aprovechados para dar a la escena la sensación de profundidad, al ir disminuyendo su tamaño y nitidez. Las figuras principales, San Francisco y sus acompañantes, se colocan en segundo plano al centro y otras, aparentemente de carácter más complementario, en primer plano en los extremos, ya sea de perfil, de frente o de espaldas, a modo de enmarcamiento. El paisaje y los fondos arquitectónicos, plasmados con cierto detalle, refuerzan el sentido de perspectiva de las representaciones, fungiendo como fondo y contexto. No se trata de lugares reales, sino de meras recreaciones alegóricas de los sitios que tentativamente recorriera el santo a lo largo de su vida y, aún, después de muerto. *La estigmatización*, por su parte, presenta una mejor distribución de los elementos en el espacio, gracias a su formato casi cuadrado. Al centro Francisco recibiendo las estigmas, rodeado por el paisaje y en la esquina superior derecha el rompimiento de gloria.

En cuanto a las escenas interiores, casi todas se desarrollan sobre un piso cuadrado de losetas bicolores en blanco y rojo que podrían asociarse con la tipología de los mosaicos sevillanos. La ambientación de estos pasajes es de fuerte contraste, lograda por el uso del claroscuro, en donde las figuras y demás elementos formales logran destacar su importancia y jerarquía imprimiéndoles mayor luminosidad sobre un fondo de tonalidades pardas y oscuras. Quizás también obedeciendo a la necesidad de crear un ambiente de misticismo, solemnidad y virtuosismo en el que se desenvuelve la figura de San Francisco. Al igual que en las escenas exteriores, se percibe en algunas obras cierta tendencia a cargar la composición hacia

la parte inferior del lienzo, muy notoria en *San Francisco conmemora la última cena del señor*. Las piezas de mobiliario que se representan en algunas escenas, básicamente, mesas, sillas, taburetes, camas, celajes, baúles, lámparas, así como diversos enseres domésticos, no corresponden, sin embargo, a la época en la que vivió el *poverello*, sino más bien al momento en el que fue manufacturada la serie, hemos asentado a finales del siglo XVII. Lo mismo puede decirse de las vestimentas de algunos de los personajes, tales como sayas, calzas y los vestidos de las mujeres.

Más la colección presenta elementos que le ofrecen unidad formal y estilística a todas las pinturas que la conforman. Si bien las medidas varían en cada una de ellas por las diversas alteraciones que han sufrido a lo largo de su historia, el formato general es prácticamente el mismo, construido a través de la unión de tres tramos de lienzo que en promedio alcanzan los 4,5 metros de largo por 3,5 de alto. Desde el punto de vista de las formas de representación, la fisonomía de San Francisco se mantiene con relativa homogeneidad en todas las escenas, en tanto un individuo de estatura media, delgado, tez blanca, barbado y con la coronilla a rapa. Su expresión en general es tranquila y benevolente, salvo en la escena *El tránsito de San Francisco*, en la que se le representa en evidente arrebató místico. Debe precisarse, no obstante, que la definición de sus rasgos no siempre alcanza el mismo nivel de calidad y expresividad. Su vestimenta —tomada del modelo capuchino—,⁷⁰ se limita al uso de un largo hábito de amplias mangas y capucha piramidal en color gris, el cual se ciñe a su cintura mediante un cordón que a su vez se anuda en tres tramos. Así apariencia y atuendo permiten su identificación inequívoca.

Entre los demás personajes que participan en el conjunto destacan, de manera fundamental, varios individuos masculinos que al parecer fungen como narradores de las escenas. Aparecen en siete de las pinturas, casi siempre ubicados en el extremo izquierdo, en primer plano, de pie y con la mirada dirigida fuera de la escena, como invitando al espectador a introducirse en ésta o bien llamando su atención sobre algún aspecto en particular. Su presencia constituye una estrategia narrativa que refuerza el carácter aleccionador de los pasajes representados y al mismo tiempo contribuye en la escenificación plástica del mismo. En lo concerniente al tipo físico de los protagonistas del ciclo en general, se aprecia el predominio de los varones, representados con tez apiñonada, cabello y ojos oscuros. Las mujeres y acaso los querubines en los rompimientos de gloria, se representan con piel más clara pero igualmente con ojos negros.

⁷⁰ Los frailes capuchinos son una de las tres ramas franciscanas que se separaron de la congregación original en el siglo XVI, debido a su carácter más ascético y contemplativo, así como a una observancia más rigurosa de la regla escrita por Francisco de Asís. Se distinguen de los demás por su hábito con capucha puntiaguada.

El color es también un elemento característico de la serie, en donde conviven escenas más bien oscuras y de cromatismo limitado, con otras más luminosas y coloridas. Si bien en ninguna alcanzan a distinguirse los efectos de vaporosidad alcanzados por Murillo, la manera de mezclar y aplicar los colores en capas densas o en veladuras, denota una importante destreza por parte del o los artífices. La composición en general se aprecia bien resuelta en casi todas las obras. Los planos de perspectiva y la distribución de los elementos formales en las escenas —si bien no impecables—, se aprecian armoniosos y equilibrados, configurando con eficacia la narración. La calidad en la manera de resolver pictóricamente los elementos de la composición resulta, sin embargo, sumamente desigual, en donde algunas formas presentan un alto nivel de ejecución y otras más mediano o bien francamente deficiente. Los rostros y vestimentas de algunos de los personajes narradores, son los mejor realizados, en vista de su bien logrado naturalismo, así se aprecia la figura del Papa en la obra *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, el sacerdote de la derecha en *Santa Clara se despide de San Francisco*, el clérigo que señala en *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, así como el padre de familia en *San Francisco resucita a un niño* y el atacante en la obra *San Francisco sana a un devoto suyo*. Otros personajes, si bien algunos de ellos bastante elocuentes no alcanzan su nivel de realismo y expresividad. El mobiliario, se vislumbra útil y claro para la contextualización de las escenas, empero en ocasiones presenta algunas limitaciones en cuanto a proporción y veracidad como puede verificarse en *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* y la mesa en *San Francisco resucita a un niño*. Los animales en este último cuadro muy poco afortunados.



Figuras 8 y 9. El padre de familia sacando al niño del arca en la obra *San Francisco resucita a un niño* y el atacante en *San Francisco sana a un devoto suyo*.
Fotografías Sergio Garibay.

El estilo del ciclo pictórico del Museo Regional de Guadalajara se inscribe en la vasta tradición andaluza del siglo XVII y más precisamente en la sevillana de las últimas décadas de dicho siglo, hemos visto, caracterizada en gran parte por la presencia de los imitadores y seguidores de Bartolomé Esteban Murillo. Las formas de representación presentes en el repertorio remiten con claridad a las fórmulas barrocas, en donde el naturalismo y el dramatismo prevalecen como los valores fundamentales, en el contexto de la ideología contra reformista que busca conmovir y adoctrinar. La creación de una atmósfera con fuertes matices de claro oscuro, los personajes dotados de gran expresividad y la forma de presentar las escenas, de manera clara y directa, así lo evidencian. Los elementos figurativos que se presentan encuentran múltiples referentes en escuela sevillana del XVII, tales como la columna con un enorme paño enredado en su fuste en la obra *Santa Clara se despide de San Francisco*, los enmarcamientos mediante cortinajes en *San Francisco resucita a un niño*, *San Francisco conmemora la última cena del señor* y *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco*, así como los pisos cuadrículados. Todos estos recursos pictóricos prevalecientes en artistas tan tempranos como Herrera el viejo, Juan de Zurbarán, hasta Herrera el joven y por supuesto Murillo y sus seguidores.



Figura 10. *Santa Clara se despide de San Francisco* (3,96X3,16 mts.), MRG. Recurso formal de la escuela sevillana de pintura correspondiente a una columna en la que se enreda un paño.
Fotografía Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figuras 11, 12 y 13. De izquierda a derecha la primera imagen es *Fray Gonzalo de Illescas* de Francisco de Zurbarán, Monasterio de Guadalupe. La segunda, *Santo Tomás de Villanueva* de Bartolomé Esteban Murillo, Museo de Bellas Artes de Sevilla y de Francisco Herrera el Joven, *Predicación de Santa Catalina de Siena ante el Papa Urbano VI*, Convento de Santa María la Real, Sevilla. En todas ellas presente el recurso de la columna y el cortinaje. Reprografías.

Nuestra serie encaja cabalmente en el estilo y forma de trabajar de Esteban Márquez de Velasco. Se recordará que los investigadores han advertido cierta regularidad en el tipo físico de sus personajes y han coincidido en señalar su estilo desigual, a lo cual habría que agregar la manera como construye las escenas y usa el color. Los personajes de Márquez—según hemos asentado lo observó Pérez Sánchez—, se caracterizan por sus grandes ojos oscuros y sombreados,⁷¹ mismos que están presentes en el ciclo tapatio en las figuras de ciertos personajes como los narradores del *El capítulo de las esteras*. *Santa Clara se despide de San Francisco*, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, *El papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, *San Francisco conmemora la última cena del señor*, *San Francisco sana a un devoto suyo* y el padre de familia en *San Francisco resucita a un niño*, según hemos visto, realizados con gran calidad. La manera como plásticamente resuelve los rostros resulta muy interesante. Sobre una gruesa capa de encarnación de color claro—en la que se deja entrever la huella del pincel—, se aplican las sombras más diluidas en tonos rosas y marrones. Los labios, casi siempre delgados, y los párpados superiores y se trazan de una sola vez, empleando tonalidades rosadas. Las pupilas se construyen con empastes de pintura negra para rematar con un destello de luz con pintura blanca también muy empastada. Las facciones de los individuos se matizan con sombras ocre y café más diluidas, en ocasiones, imitando el crecimiento de una barba incipiente en el caso de algunos de los varones.

⁷¹ Pérez, *op. cit.* pág. 365.



Figura 14. Detalle de uno de los personajes en la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, en el que puede apreciarse la manera como se construyen las facciones mediante el uso del color y el juego de luces y sombras. Fotografía Adriana Cruz Lara.

La repetición de expresiones faciales, como anota Valdivieso, también es otra constante en la obra de Márquez,⁷² incluso la utilización de los mismos rostros. Este es el caso del personaje de avanzada edad que asiste a *Los desposorios de la Virgen* del Museo de Arte de Raleigh y mira piadosamente hacia arriba o el que se encuentra detrás del grupo de niños en la obra *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* en la Universidad de Sevilla, cuando se comparan con el Papa Nicolás V de la serie del Museo Regional de Guadalajara. Según nuestra opinión, este anciano se encuentra representado en las tres obras, acaso con ligeras variaciones en su expresión, pero todo parece indicar que se trata de la misma fisonomía. Y lo mismo ocurre con el rostro de Santo Domingo de Guzmán en *La aparición de la Virgen a Santo Domingo* en la iglesia de Santa María de las Fuentes de Sevilla y el mismo santo presente en nuestro *Capítulo de las esteras* y *San Francisco conmemora la última cena del señor*.

Un estilo poco cuidado al lado de uno de mayor calidad, conviven en la producción de Esteban Márquez, debido a la participación de sus asistentes.⁷³ Tal heterogeneidad es también palpable en el repertorio franciscano que nos ocupa. Así fue primeramente

⁷² Valdivieso, *op. cit.* pág. 411.

⁷³ *Ibidem*, pág. 406 y Pérez, . pág. 365.



Figuras 15 y 16. A la izquierda, acercamiento del rostro de San Francisco en la obra *San Francisco conmemora la última cena del señor*. Fotografía Enrique Sarabia. A la derecha *La aparición de la Virgen a Santa Domingo* en la iglesia de Santa María de las Fuentes de Sevilla en la que se aprecia el mismo prototipo en la figura de Santa Domingo de Guzmán. Reprografía.

notado por Eduardo Gibbon⁷⁴ y años más tarde por Fray Luis del Refugio de Palacio⁷⁵ y Edgar Everaert.⁷⁶ Los fondos paisajísticos y arquitectónicos, los personajes secundarios de las muchedumbres, así como el mobiliario y quizás los querubines de los rompimientos de gloria, debido a su importancia secundaria en las escenas, pudieron haber sido realizados por los aprendices, quedando para el maestro los rostros y las vestimentas de los personajes principales y más precisamente de los narradores en los que se aprecia mayor calidad. Quizás la saturación de encargos de esos años, hemos anotado, 125 lienzos para Nueva España y otro tanto de 146 para Tierra Firme en 1695 más otros que no se han podido documentar, podrían ser la causa de la participación acotada del pintor en el ciclo, a falta de tiempo para atender todas las demandas de manera más personal. En cuyo caso, nuestra colección constituye una obra de colaboración emanada del obrador del Esteban Márquez de Velasco, tan frecuente en los talleres sevillanos de la segunda mitad del XVII.

⁷⁴ Eduardo Gibbon, *Guadalajara (La Florencia Mexicana), Vascañeas y Recuerdos*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, S.A., 1893. Reimpresión. Primera impresión del Diario de Jalisco, Guadalajara, 1893. Tercera Edición Presidencia Municipal de Guadalajara, 1992. pág. 122.

⁷⁵ Fray Luis del Refugio de Palacio *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942. pág. 100.

⁷⁶ José Guadalupe Zuno y José Luis Razo Zaragoza, "Los enigmas del Museo de Guadalajara", *Guía del Museo de Guadalajara*. Guadalajara, Ediciones Centro Bohemio, sin fecha. pág. 2.

La manera como se construyen y disponen los pasajes pictóricos en la serie también encuentra referente en la obra de Márquez. El ejemplo más importante está constituido por la obra *San Francisco conmemora la última cena del señor* cuya composición es casi exacta a la de su análoga *La santa cena en Baylor University*. En ambas obras doce personajes, los seguidores de Francisco en el primer caso y los discípulos de Jesús en el segundo, se sientan alrededor de una larga mesa rectangular, cuya superficie iluminada contrasta con el oscurecido entorno. Al centro la figura principal, San Francisco y Cristo respectivamente, se colocan en la misma posición, llevando la mano derecha a la altura del corazón en actitud de bendecir el plato principal que se encuentra frente a ellos. Francisco volteo la cabeza hacia su lado derecho en contraposición a Cristo que lo hace hacia el izquierdo, ambos mirando hacia arriba. El número de individuos dispuestos a cada lado del personaje central si bien difiere en estas piezas, las posturas corporales que adoptan y el modo como conversan se parece bastante. Casi idéntico resulta el personaje en primer plano del lado izquierdo, quien dando la espalda al espectador apoya su brazo derecho sobre la mesa levantando el codo. El de la serie de Guadalajara mira directo hacia nosotros —de la misma manera que los narradores de las otras escenas del repertorio—, a diferencia del de la universidad norteamericana quien ve de frente a Cristo. Resaltan también como semejanzas importantes los cortinajes que cuelgan de la parte superior en las dos obras a manera de enmarcamiento, así como la pared de fondo cuyos perfiles arquitectónicos son apenas visibles y, de manera más general, el ambiente de fuerte claroscuro, más pronunciado en la pintura franciscana. Si bien los alimentos que se encuentran sobre la mesa, los enseres domésticos presente y el esca-so mobiliario difieren entre sí, la composición, es prácticamente igual.

Cierta semejanza en la composición es también notoria entre las obras *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* y *El capítulo de las esteras*. La manera de construir el paisaje de fondo, con las montañas a la izquierda y el horizonte a



Figuras 17 y 18. A la izquierda *San Francisco conmemora la última cena del señor* (4,08x3,13 mts.). MRG. Fotografía Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. A la derecha *la Santa Cena en Baylor University*. Nótese las semejanzas de la composición y las posturas de algunos de los personajes. Reprografía.

lo lejos y, sobre todo, la forma cómo se agrupan los personajes y se despliega la escena emparentan ambas escenas. Muy característico de Márquez se antojan sus muchedumbres, presentes en muchas de sus obras y asimismo en el conjunto de Guadalajara, de las que siempre emerge un individuo que fijamente nos observa. Finalmente, vale la pena acotar que la representación de escenas secundarias ejecutadas a menor escala en la misma obra, pese a lo señalado por Oliver como algo usual de Esteban Márquez,⁷⁷ no aparece en nuestra serie. En cualquier caso, las similitudes que hemos venido proponiendo resultan por demás esclarecedoras en cuanto a su cercanía con la forma de trabajar del obrador de Márquez de Velasco.



Figura 19. Acercamiento de uno de los personajes de la obra *San Francisco conmemora la última cena del señor*.
Fotografía Enrique Sarabia.

Las fuentes grabadas que este tentativo autor seguramente empleó para elaborar el ciclo, más sin embargo, no han podido ser esclarecidas hasta el momento. Como es bien sabido, la manera de componer las escenas pictóricas durante esta época muy frecuentemente se basó en estampas. Los pintores las usaban cotidianamente en sus talleres como una fuente de inspiración que podían reproducir de manera literal o bien emplearlas a modo de referente para esbozar la composición general o bien únicamente para recrear algunos elementos. Muchas fueron las obras creadas a partir de grabados, tanto por los pintores más afamados como Velázquez, Zurbarán

⁷⁷ Oliver, *op.cit* pág. 101.



Figuras 20 y 21. A la izquierda *El capítulo de las esteras* (4,12x3,20 mts.) MRG.
Fotografía Sergio Garibay.
A la derecha *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* (4,96x3,37 mts.) de 1693.
Paraninfo, Universidad de Sevilla. Reprografía. Comparando las imágenes se puede apreciar una composición muy parecida.

y Murillo, en el caso de la escuela sevillana, como por aquellos menos favorecidos o secundarios.⁷⁸ Y la temática franciscana no es la excepción. Toda una gráfica en torno a la figura del *poverello* fue desarrollada durante la Edad Media y, los pasajes de su vida, ampliados durante la Contrarreforma, como se verá en adelante. Entre las representaciones más famosas se encuentra la serie de dieciocho buriles editada por Phillippe Galle en Amberes en el año 1581 la cual tuvo una gran repercusión e influencia en otros productos editoriales tanto en Europa como en América.⁷⁹ Lamentablemente, las estampas de episodios de la vida de San Francisco que pudieron servir de base a nuestro repertorio, si es que las hubo como un conjunto unificado, no han podido ser localizadas. Tampoco hemos encontrado otras pinturas o ciclos franciscanos —incluido el que realizara Bartolomé Esteban Murillo para el claustro chico del convento de Sevilla—, que puedan considerarse como modelo o guía. De aquí que estilísticamente solamente podamos enmarcarlo de manera por demás general en las formas de representación de la pintura religiosa del siglo de oro español.

Pero los lienzos de Guadalajara probablemente sí fueron fuente de inspiración para otros ciclos franciscanos en la Nueva España. Así parece sugerirlo la presencia de escenas similares en el conjunto ubicado en el claustro bajo del Colegio de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas, pintado por Ignacio Berbén en 1756.⁸⁰ Si bien el número de pinturas difiere entre uno y otro, las obras de Guadalajara *Capítulo de las esteras*, *La incredulidad del Papa*, *Perseguidor de franciscanos*, *Francisco resucita a un niño* y *La muerte de San Francisco*, son

⁷⁸ Véase Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* Madrid, Caylus, 1998.

⁷⁹ Canalda, *op.cit* pág. 367. Y García *op.cit* pág. 53.

⁸⁰ Valverde, *op.cit.*, págs. 31 y 35.

parecidas a sus equivalentes temáticos en el conjunto tapatío. Si acaso la forma de representación más sintética en el zacatecano, al empear un menor número de elementos para definir los pasajes, menos elaborada y también de menor calidad pictórica. No obstante, la relación entre ambos conjuntos no es puramente iconográfica y compositiva. No debe pasarse por alto que Ignacio Berbén —según lo averiguado por Maricela Valverde—, fue un pintor oriundo de la Nueva Galicia.⁸¹ Si tomamos en consideración que nuestra serie muy probablemente se encontraba en el claustro del convento de Guadalajara desde finales del siglo XVII, no sería raro que el pintor la hubiera conocido, incluso que la hubiera tomado como referencia para elaborar algunos de los pasajes del ciclo de Guadalupe cincuenta años después. Mas sin embargo, no por ello puede descartarse la posibilidad de que ambos conjuntos se hayan basado en un mismo repertorio grabado hoy no conocido.

El resto de los repertorios de la vida de San Francisco existentes en la Nueva España, a saber, el de Antonio de Torres en San Luis Potosí, el de Luis Berruero en Puebla y el de Cristóbal de Villalpando en Guatemala, si bien varias de sus escenas temáticamente coinciden con las del museo de Guadalajara como será posteriormente comentado, desde el punto de vista estilístico no hemos encontrado mayores semejanzas. De aquí que por el momento hemos descartado un tentativo emparejamiento o influencia entre ellos.

3.2. Iconografía

Las fuentes literarias que narran la vida de San Francisco de Asís, de las que abreva la iconografía franciscana, son abundantes y variadas. Las más antiguas fueron escritas apenas unos años después de su muerte, acaecida en el año 1226.⁸² Así tenemos la *Vida Primera* (1228) de Tomás de Celano, quien al parecer conoció personalmente a Francisco, el *Anónimo de Perusa* (1240-1241), la *Vida Segunda* (1246-47), también de Celano y la *Leyenda de los Tres Compañeros* (1246).⁸³ Estos escritos fueron descartados en el Capítulo General de la orden celebrado en Génova en 1266, cuando la *Leyenda Mayor* (1260-1263) de San Buenaventura fuera declarada como la hagiografía oficial del santo,⁸⁴ de la cual se hizo un resumen para su uso litúrgico denominada *Leyenda Menor*.⁸⁵ Más tarde aparecerían también la *Leyenda de Perusa* (1271), *El espejo de perfección* (1318), las famosas *Floreillas de San*

81 *Ibidem*, pág. 31.

82 José Antonio Guerra (editor), *San Francisco de Asís. Escritos y biografías. Documentos de la época*, segunda edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2006. pág. 154.

83 *Ibidem*, pág. s. 153-161.

84 Canalda, *op. cit.*, nota a pie pág. 360.

85 Rodríguez, *op. cit.*, pág. 3.

Francisco y de sus *compañeros* a mediados del 1300⁸⁶ y el texto de Bartolomé de Pisa *Liber Confortitatum Saneti Francisci com Christo*, presentado en el Capítulo General de la orden celebrado en Asís en el año 1399,⁸⁷ donde se exponían cuarenta conformidades entre Francisco y Jesucristo.⁸⁸ Entre las hagiografías surgidas en los albores de la contrarreforma, resulta pertinente mencionar —de manera particular por haber sido escritas en lengua castellana—, primeramente el famoso *Floreto de San Francisco*, publicado en la ciudad de Sevilla en el año 1492, probablemente por iniciativa del cardenal Jiménez Cisneros (1436-1517).⁸⁹ Texto que por muchos años fuera erróneamente considerado una traducción del italiano de *Las florecillas*. En segundo lugar, las Crónicas de Marcos de Lisboa, escritas entre 1557 y 1570 y, editadas en castellano en la ciudad de Salamanca en 1624, a modo de una historia de la orden franciscana que gozó de una amplia fortuna crítica y al mismo tiempo influyó para la creación de otras importantes compilaciones.⁹⁰ La enciclopédica obra de Lucas Wadding —también conocido como Wadingo—, titulada *Annales ordinis minorum*, originalmente escrita en latín entre 1625 y 1648 (54),⁹¹ la *Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discípulos* de Damián Cornejo publicada por primera vez en Madrid en 1682⁹² y una versión basada en esta última a cargo de fray Isidro Espinoza llamada *Compendio de la vida maravillosa del gloriosísimo padre San Francisco de Asís, patriarca y fundador primero de la orden de los menores*, Nueva España (1735).⁹³ Por nuestra parte hemos localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid el *Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafín Ilaçado y singularísimo patriarca San Francisco*, compuesto por fray Iván de Soria en el año de 1649.⁹⁴

86 Guerra, *op. cit.*, págs. 153-161.

87 *Enciclopedia Metódica. Geografía Moderna*, traducción Don Juan Arribas Soria y Don Julián de Velasco, tomo III, Madrid, 1792, pág. 474.

88 Canalda, *op. cit.*, nota al pie pág. 361.

89 *Ibidem*, pág. 363.

90 *Idem*.

91 Silvia Canalda anota la fecha de 1654 y Schenone la de 1648, probablemente refiriéndose a ediciones distintas del texto.

92 Damián Cronejo, *Chronica seraphica. Vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos*. Dedicado al excelentísimo señor D. Antonio Álvarez, de Toledo y Beaumont duque de Alba. Primera parte, impreso en Madrid por Juan García Infancon, 1682. Según Schenone se trata de la primera edición. Schenone, *op. cit.*, nota al pie pág. 331.

93 Fray Isidro de Espinoza, *Compendio de la vida maravillosa del gloriosísimo padre San Francisco de Asís, patriarca y fundador de la orden de los menores*, deducido de la Chronica Seraphica y entresacado de lo que escribió el ilustrísimo D.F. Damián Cornejo, impreso en Nueva España por Joseph Bernando de Hoyal, 1735.

94 P. Fr. Iván de Soria, *Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafín Ilaçado y singularísimo patriarca San Francisco*, Editado en Cuenca, España por Salvador Viader, 1649.

La iconografía franciscana representada en las manifestaciones artísticas, según Louis Réau, puede dividirse en dos grandes bloques, la *Giottesca* o medieval, desarrollada entre el siglo XIII y la Reforma y la pos tridentina, como su nombre lo indica, surgida a raíz del Concilio de Trento (1563-1564), como una creación de la Contrarreforma.⁹⁵ La iconografía de la Edad Media es casi exclusivamente italiana —específicamente de Umbria y Toscana—,⁹⁶ encontrando uno de sus mejores ejemplos en el ya mencionado ciclo de la vida de San Francisco de Asís de Giotto. Basado en la *Leyenda mayor* de San Buenaventura, los pasajes elegidos por el artista tienen que ver con cuatro temas principales, juventud, conversión, madurez y progreso de la orden, apareciendo únicamente tres milagros *pos môrtem*.⁹⁷

Muy diferente a esta primera iconografía del *trecento* y el *quattrocento*, el arte de la Contrarreforma dio lugar a una segunda versión de san Francisco,⁹⁸ al introducir cambios sustanciales tanto en su figura como en los pasajes sobre su vida. La dulzura, afabilidad y virtuosismo características de las primeras representaciones fueron sustituidas por una imagen más ascética y visionaria del santo. Ello en función de delinear una personalidad del *poverello* más cercana al ideal de la vida cristiana que promulgaba la penitencia, la práctica del evangelio y la oración como valores fundamentales. De acuerdo con Réau, el modelo español de Francisco creado por el Greco —como un asceta consumido por el arrebato místico— terminaría imponiéndose con fuerza irresistible a todo lo largo del arte español del XVII.⁹⁹ El elemento místico y visionario sustituyó entonces a la crónica anecdótica y popular.¹⁰⁰

De manera muy notoria se emprendió un paralelismo con la vida de Cristo, pese a que tal equiparación ya existía en las fuentes literarias.¹⁰¹ Para Silvia Canalda, la absorción por parte del santo de Asís de la Pasión de Jesucristo y la identificación

95 Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de los santos A-F, tomo 2, volumen III, España, Ediciones del Serbal, 1997. pág. 547.

96 *Idem*.

97 Canalda, *op. cit.*, pág. 360.

98 Réau, *op. cit.*, págs. 558 y 559.

99 *Ibidem*, pág. 559.

100 *Ibidem*, pág. 560.

101 Según Réau, apenas muerto Francisco se convirtió en un personaje de leyenda, en donde su vida fue remodelada de acuerdo con la de Cristo a manera de *Christi imitator*. En su texto *Liber Conformitatum vitae beati ac seraphici patris Francisci ad vitam Jesu Christi domini nostri*, Bartolomé de Pisa estableció un detallado cuadro con las múltiples concordancias entre la vida y los milagros obrados por el *poverello* de Asís y Jesucristo. Entre éstas destacan, el nacimiento de Francisco —el cual también fue anunciado a su madre por un ángel—, el hecho de haber tenido doce apóstoles —uno de los cuales fue rechazado—, haber padecido la tentación del demonio, realizado diversos milagros y haber sido crucificado a través de la estigmatización. No obstante, otros muchos pasajes fueron tomados sin más de los profetas del antiguo testamento o de las vidas de otros santos. Réau, *op. cit.*, pág. 546.

con éste se convirtió en un tema dominante en el arte franciscano después del Concilio de Trento, excluyéndose a partir de entonces pasajes pintorescos de su vida que anteriormente habían gozado de gran popularidad en los ciclos hagiográficos anteriores. El surgimiento de una imagen visionaria y penitente de San Francisco no puede, sin embargo, considerarse una consecuencia directa del Concilio de Trento, sino producto de un sinfín de reformas gestadas al interior de la Iglesia cristiana como mínimo desde el inicio del siglo XVI.¹⁰² El antecedente más importante fue el movimiento conocido como Observancia, surgido en Italia durante el primer tercio del siglo XIV, el cual promulgaba un retorno a la espiritualidad primitiva. A partir de entonces la orden se escindiría en dos ramas principales, los conventuales, más moderados, promotores de una visión apostólica y, los espirituales u observantes, defensores de una experiencia religión de carácter casi eremítico y contemplativo. La Observancia fue finalmente reconocida como la verdadera heredera del mensaje de Francisco en la bula papal *Ite Vos*. en 1517, formalizándose a partir de entonces las tres ramas franciscanas: conventuales, observantes y capuchinos.¹⁰³ La influencia de estos franciscanos reformados también tuvo su efecto en la iconografía, el ejemplo más significativo citado por Réau, corresponde a la figura de San Francisco, el cual a partir de entonces se representaría portando el hábito capuchino en sustitución del tradicional franciscano.¹⁰⁴

La serie del Museo Regional de Guadalajara, desde esta perspectiva, encaja de lleno en las representaciones de filiación pos tridentina. El predominio de las analogías con la vida de Cristo así lo sugiere. De once lienzos, tres se corresponden directamente con episodios de la vida de Jesús, *San Francisco conmemora la última cena del señor*, *El capítulo de las esteras* y *La entrada con palmas*. Cinco más escenifican los prodigios realizados por el santo de Asís —uno en vida y los otros cuatro después de muerto—, a saber, *San Francisco resucita a un niño*, *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco*, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* y *San Francisco sana a un devoto suyo*. Y, los tres últimos, *La estigmatización*, *El tránsito de San Francisco* y *Santa Clara se despide de San Francisco*, aún y cuando forman parte de los textos escritos desde la Edad Media —como veremos más adelante— en rigor también tienen que ver con la intención de equiparar a Francisco con Jesucristo.

Dada la amplitud y diversidad de las fuentes literarias franciscanas, como hemos visto, resulta complejo determinar a ciencia cierta cuál o cuáles fueron aquellas

102 Canalda, *op. cit.*, pág. 361 y 362.

103 *Ibidem* pág. 362.

104 Réau, *op. cit.*, pág. 559.

que pudieron servir de base al repertorio que nos ocupa. Muchos de los pasajes presentes en el ciclo están descritos a lo largo de una gran cantidad de relatos, tal es el caso de temas fundamentales como la estigmatización, la muerte y el tránsito del santo. No obstante, si hemos asumido que la temática de la serie es de origen pos tridentino, nuestra búsqueda bien puede acotarse a las fuentes tardías, más centradas en enfatizar las analogías entre Cristo y Francisco. Así tenemos la ya mencionada *Chronica Seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discípulos* de Damián Cornejo, Madrid en 1682,¹⁰⁵ en el cual hemos podido localizar diez de once episodios presentes en nuestro ciclo.¹⁰⁶

Por su parte en el *Epílogo de la vida, muerte y milagros del serafín llamado y singularísimo patriarca San Francisco* de Iván de Soria,¹⁰⁷ también se describen siete episodios. Al final del texto se añaden diversas analogías con la vida de Cristo, entre las cuales destacan, la facultad de Francisco de dar de comer con poco sustento, su recibimiento glorioso en una ciudad, la cena con sus discípulos, la presencia de una importante señora durante su muerte y su tentativa resurrección. Todos estos presentes en nuestro ciclo.

Retomando la hipótesis que hemos venido delineando a lo largo de este apartado, en cuanto a que la colección de lienzos de Guadalajara fue manufacturada en el taller de Esteban Márquez de Velasco hacia 1694, no es difícil proponer, dadas la fechas en las que se publicaron tanto la *Crónica* de Cornejo (Madrid, 1682) como el *Epílogo* de Soria (Cuenca, 1649), que ambas fuentes pudieron haber influido en la selección de los pasajes que conforman nuestro ciclo. Más aun, tomando en consideración que las dos se editaron en ciudades de España y fueron escritas en lengua castellana. Si bien esto no quiere decir que tales textos hayan sido los únicos que pudieron haber servido a la construcción iconográfica de nuestro repertorio, dada su disponibilidad durante la época y su coincidencia temática con las pinturas, hemos decidido tomarlas como base para su interpretación.

El contrato que suscribieron Esteban Márquez y Fernando Ramírez de Arellano, nos hace suponer sin embargo que fue este el último quien definió la temática de las escenas de la serie, cuando el pintor advierte que si el presbitero deseara modificar alguna de éstas, se podría llevar a cabo, siempre y cuando le avisara con suficiente tiempo.¹⁰⁸ Obviamente no sería por su propia cuenta que Ramírez de Arellano tentativamente emprendería algún cambio, es seguro que los pasajes fueron pre-

¹⁰⁵ Cornejo, *op. cit.*, Un ejemplar de este valioso texto se encuentra en la Biblioteca Franciscana de Cholula.

¹⁰⁶ En la biblioteca del Colegio de Jaliscose localiza un ejemplar del *Compendio* de Espinoza deducido de la *Crónica* de Cornejo.

¹⁰⁷ Soria, *op. cit.*

¹⁰⁸ Contrato Notarial (APS), *op. cit.*

viamente definidos por la propia comunidad franciscana a la cual estaba destinado el conjunto pictórico, siendo el presbitero únicamente su interlocutor. De acuerdo con Valdivieso, eran los patronos civiles o los frailes de los conventos y párrocos los que facilitaban al artista los recursos iconográficos a los cuales debía ajustarse el pintor.¹⁰⁹

En síntesis, el ciclo pictórico del Museo Regional de Guadalajara, dada la preminencia temática de las escenas que lo conforman, constituye una verdadera apología de Francisco como un *alter ego* de Jesucristo. Más que una descripción de la "vida" del santo, el conjunto tiene que ver con la exaltación del ideal cristiano que pone lo místico y sobrenatural por encima de lo anecdótico, esto es una hagiografía pictórica. En este sentido, el repertorio de Guadalajara —si bien no escapa a un ordenamiento cronológico de las escenas—, pareciera más alegórico respecto de otros ciclos franciscanos, por ejemplo los americanos, al parecer más narrativos y didácticos.¹¹⁰ Dada su coincidencia cronológica y temática, la *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo y el *Epílogo* de Iván de Soria, podrían considerarse entre las fuentes literarias que influyeron en la realización iconográfica del conjunto.

3.3. Las escenas

A fin de complementar la visión de conjunto que hemos ofrecido de la serie en los párrafos anteriores y entender de manera más profunda, sus particularidades, a continuación se presenta el análisis iconográfico y formal de cada una de las escenas en orden cronológico. Los títulos fueron tomados del artículo a cargo del investigador José Guadalupe Sánchez, publicado como parte de los textos del folleto, *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, publicado por el Museo Regional de Guadalajara en el 2009,¹¹¹ que a su vez fueron usados para la elaboración de las cédulas con las que actualmente se presentan al público las pinturas. Solamente se ajustaron los nombres de algunas escenas como será puntualizado a continuación.

1. El capítulo de las esteras (1219)

*El capítulo famoso
de las esteras llamado
que Francisco ha convocado*

¹⁰⁹ Valdivieso, *op. cit.*, pág. 25.

¹¹⁰ Tal es el caso de las series de Chile, Guadalupe, Perú y la de Puebla, las cuales se abocan a una descripción de la vida del *poverello* siguiendo un orden temporal que inicia con su nacimiento y termina con sus milagros *pos mórtem*.

¹¹¹ José Guadalupe Sánchez, "San Francisco de Asís. Vida, muerte y milagros" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009.

*llegó a ser tan numeroso
que el coneurso religioso en cinco mil se cerró
y en todos ellos se vio
espíritu y fervor tanto
que al mismo patriarca santo
de admiración le sirvió¹¹²*

Este famoso pasaje se encuentra descrito tanto en las fuentes franciscanas medievales como en las postridentinas. El primero en referirlo fue fray Buenaventura en la *Leyenda mayor*, cuando relata que ante el aumento en el número de los hermanos menores, Francisco comenzó a convocarlos a capítulo general en Santa María de los Ángeles. En una ocasión llegaron a juntarse hasta cinco mil frailes, a los cuales —pese a la escasez que privaba en el sitio—, no les faltó el suficiente alimento por mediación de la divina gracia.¹¹³

Una descripción más completa del suceso se encuentra en el capítulo XVIII de las *Floreillas de San Francisco y sus tres compañeros*, bajo el título "Cómo San Francisco reunió un capítulo de cinco mil hermanos en Santa María de los Ángeles". Según ésta, el santo convocó una vez más capítulo general, asistiendo cinco mil frailes y estando presente Santo Domingo de Guzmán acompañado de siete hermanos de su orden. Se hallaba también el cardenal Hugolino, amigo de Francisco y protector de la orden, a quien el santo le había profetizado que sería Papa y así fue. Durante la asamblea los frailes reunidos en grupos de doscientos o trescientos razonaban sobre Dios, lloraban de consuelo, oraban y practicaban la caridad, en un ambiente tal de modestia que no se oía el menor ruido. Había por toda la explanada —de aquí el título del pasaje— cobertizos hechos con cañizos y esteras, agrupados de acuerdo con las provincias de procedencia de los hermanos. En atención a la santa obediencia, Francisco, mandó a sus seguidores a no preocuparse por el sustento diario, confiando a Dios el cuidado de su cuerpo y dedicándose ellos únicamente a la alabanza y la oración. Entonces, los habitantes de Perusa, Espoleto, Foligno, Spello, Asís y de toda la comarca, movidos por el amor de Cristo a sus fieles ovejas, empezaron a llevar de comer y beber a los frailes, proveyéndoles también de servilletas, vasos, jarras y todo tipo de utensilios para su sustento. El relato concluye describiendo, la sorpresa de santo Domingo ante el portento y, movido por la compasión, la convicción de fomentar la observancia de la pobreza en los hermanos de su propia hermandad.¹¹⁴

Damián Cornejo, en los capítulos LXVII al LXXIV de su *Chronica Seraphica*, también refiere este episodio de la vida del *poverello*. Si bien el sentido del pasaje es prác-

ticamente el mismo que en las *Floreillas*, su descripción resulta bastante más amplia y detallada. Así tenemos que a fin de tomar acuerdos en cuanto al futuro y progreso de la orden de los hermanos menores, Francisco convocó a sus seguidores a reunirse en capítulo general en Asís, seis días antes de la fiesta del Pentecostés en el año 1219. El evento se llevó a cabo con la asistencia de cinco mil frailes y dos entrañables amigos del santo —el cardenal Hugolino, quien avalaría el capítulo y, Santo Domingo de Guzmán, líder de la orden de los predicadores—, convirtiéndose la asamblea en el encuentro de franciscanos más numeroso que se hubiese visto. En atención a su recogimiento durante las horas de descanso, los religiosos habían construido tiendas y pabellones hechos de esteras, los cuales podían vislumbrarse a todo lo largo de la campiña, de ahí que en adelante el suceso fuera conocido con el nombre de *Capítulo de la estera*. Más la fama de esta multitudinaria reunión no solamente se debe al elevado número de frailes asistentes y que tiene que ver con la gran difusión que ya para entonces tenía la orden franciscana, sino también con la verificación de un increíble prodigio acaecido durante su desarrollo. Resulta que después de un sermón pronunciado por Francisco, Santo Domingo se percató de la falta de víveres para alimentar a la enorme congregación, considerándola como una falta de prudencia por parte de su amigo, cuando de repente, de todos los lugares de la comarca las personas empezaron a traer abundantes víveres y batimientos para el sustento de los piosos religiosos. La narración finaliza informándonos sobre los acuerdos alcanzados en el capítulo, donde Francisco resultó elegido ministro general de la orden y se acordaron los mecanismos para la propagación de la hermandad, a través del nombramiento de ministros para las provincias y misioneros para predicar por Europa, Asia y África.¹¹⁵

La época en la que tuvo lugar el acontecimiento, sin embargo, resulta ambigua y confusa en las fuentes. Así tenemos que la *Leyenda mayor* y las *Floreillas* no consiguen fecha alguna, a diferencia de Cornejo quien —según lo hemos asentado con anterioridad—, refiere que el capítulo general de las esteras se llevó a cabo seis días antes de la fiesta del pentecostés en el año 1219¹¹⁶. Facchinetti, por su parte, comenta que, con el ánimo de atender los intereses espirituales de la orden, Francisco dispuso reunirse con sus hermanos en Santa María de los Ángeles dos veces año —por Pentecostés y la fiesta de San Miguel—. Entre los capítulos que se efectuaron se ha hecho famoso el celebrado a los diez años de la fundación de la orden, conocido con el nombre de "Capítulo de las esteras".¹¹⁷ Tomando en consideración que la fecha fundacional de la hermandad ha sido establecida en el año 1223 —cuando fue confirmada la primera regla de la orden

¹¹⁵ Cornejo, *op. cit.*, págs. 266-287.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 276.

¹¹⁷ Victorino Facchinetti, *San Francisco de Asís. En la historia, en la leyenda, en el arte*, España, Biblioteca Franciscana, 1925, pág. 212.

¹¹² Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 238.

¹¹³ Guerra, *op. cit.*, Fray Buenaventura, "Leyenda Mayor". pág. 419.

¹¹⁴ *Ibidem*, "Floreillas de San Francisco y de sus tres compañeros". págs. 830-833.

por el Papa Honorio III—,¹¹⁸ el capítulo de las esteras se habría, por lo tanto, efectuado hacia 1233, esto es, catorce años después de la fecha establecida por Cornejo.

Más independientemente de la precisión en cuanto a la temporalidad de este pasaje, lo cierto es que a lo largo de varios siglos el tema del *Capítulo de las esteras* ha sido sistemáticamente incluido en los escritos sobre la vida del *poverello* y frecuentemente representado en los diversos ciclos pictóricos de Hispanoamérica. Así lo encontramos en las series de Luis Berruero en Huaquechula, México (1731-1750); Cristobal de Villalpando en el Museo de la Universidad de San Carlos de la Antigua, Guatemala (1691); Diego de Aguilera en el convento de San Francisco de Lima, Perú (siglo XVII); Basilio de Santa Cruz y otros en el convento de San Francisco de Cuzco, Perú (1668); Fray Juan de la Concepción y Beraún, convento de la Recoleta de Cuzco, Perú (1719) y Juan Zapata en el convento de San Francisco de Santiago de Chile (1668).¹¹⁹

En el caso del lienzo de la serie del Museo Regional de Guadalajara el episodio se encuentra prefigurado de la siguiente manera. Se trata de una escena diurna al aire libre en la que la figura del santo se ubica casi al centro de la composición, en un segundo plano. Aparece de pie, ligeramente inclinado hacia adelante, el rostro sereno y la mirada baja. Lleva barba y porta el peinado característico de la orden franciscana con la coronilla a rapa y viste el hábito capuchino de color gris, ceñido a la cintura por un cordón y la capucha colgando hacia atrás. Con la mano izquierda, sostiene un pan que presiona sobre su pecho y, con la derecha, entrega otro a uno de sus hermanos, quien lo recibe con las dos manos, hincado y mirando fijamente hacia su benefactor. A un lado de Francisco, también de pie, se ubica la figura de santo Domingo de Guzmán, identificable por el hábito en blanco y negro tradicional de los frailes predicadores. Une sus manos a la altura del corazón y mirando hacia arriba parece conmovirse ante el prodigio. En la esquina inferior derecha, en primer plano, se ubica otro fraile dominico, acaso más robusto, probablemente uno de los acompañantes del superior dominico. Contempla la escena posando la mano derecha sobre su pecho y, con la otra, sostiene el cordón de su sotana. Detrás de este grupo se observa una muchedumbre de frailes franciscanos que tomando diversas posturas conversan entre sí, tras ellos dejan entreverse una serie de sencillas palapas hechas de esteras distribuidas entre los árboles.

En el centro de la escena, escorzado en primer plano, se localiza otro fraile que parece asistir a Francisco en la distribución de los panes. Se encuentra hincado sobre un petate en el que se despliega un paño blanco con varios panes y una gran canasta rebosante de éstos. Con la mano izquierda sostiene uno, presto

¹¹⁸ Guerra, *op.cit.*, pág. 106.

¹¹⁹ Schenone, *op.cit.*, pág. 361.



Figura 22. *El capítulo de las esteras* (4.12x3.20 mts.).
Fotografía Sergio Garibay.

con la derecha a tomar el siguiente. Detrás de este personaje, más cargado hacia la izquierda de la escena, se observa un pozo de agua del que otro miembro de la hermandad saca un balde lleno de agua para verterlo a una enorme jarra de dos agarraderas. Se aprecian también una gran cazuela y otra jarra más pequeña de color blanco y decoración floral.

La esquina inferior izquierda se encuentra ocupada por el cardenal Hugolino, representado en primer plano con la vestimenta propia de su rango en blanco y rojo. Se trata de un personaje de mediana edad, con barba y bigote puntiagudo, de cabello negro y profundos ojos oscuros. Lleva el brazo derecho extendido hacia adelante —quizás bendiciendo la repartición de los panes— y mirando fijamente hacia nosotros en actitud solemne nos invita a presenciar el espectáculo. Detrás del prelado, se despliega otro grupo de frailes franciscanos que atienden la escena principal y más allá dispersas en las montañas otra vez las casuchas de esteras. A lo lejos se perfila el horizonte.

La escena pictórica evidencia su apego a las descripciones de las *Floreillas* y la *Chronica Seraphica* de Cornejo, al representar cabalmente los aspectos más significativos del pasaje. Destaca la presencia del cardenal Hugolino y de Santo Domingo de Guzmán, como asistentes privilegiados al capítulo, la representación de un gran número de frailes y las casuchas hechas de esteras, así como el

hecho de la aparición y distribución de los alimentos entre los frailes. El sentido del episodio tiene que ver con la simpatía que Francisco logró despertar entre los pobladores que habitaban cerca de donde se realizó el capítulo y no tanto con una equiparación con el pasaje bíblico del milagro de la multiplicación de los panes y los peces realizado por Cristo, como algunos lo han querido sugerir. La presencia del pozo de agua en la representación pictórica parece una aportación original del artista, ya que en ninguna de las descripciones antes señaladas se menciona su existencia.

Desde el punto de vista compositivo la escena se desarrolla a lo largo de los dos primeros tercios del lienzo. Los personajes principales se ubican en primer y segundo plano, plenos de detalles que les permiten alcanzar un alto grado de naturalismo, muy evidente en las expresiones faciales, la indumentaria y los enseres. La sensación de profundidad se trabaja esbozando las figuras en menor tamaño y con menos definición, tal cual se observa en la manera de plasmar a la muchedumbre y el paisaje. Esta forma de resolver la composición y la manera cómo se distribuyen los personajes encuentra mucha semejanza con la obra *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia*, también de Esteban Márquez, en donde además cabe notar que el rostro de Cristo es el mismo prototipo que se usa para delinear la cara de Francisco en nuestra escena, únicamente diferenciables por el peinado. En este mismo sentido, vale la pena comentar la gran similitud que presentan las figuras del cardenal Hugolino en el lienzo de Guadalajara y el San Luis Rey de Francia presente en la obra *Fundación de la orden tercera*, atribuida a Lucas Valdés en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. No solamente los rasgos faciales, la barba, el bigote puntiagudo y la negrísima cabellera resultan casi idénticos en ambos personajes, sino también la expresión del rostro y la mirada fuera de la escena dirigida hacia el espectador. Y para completarlo, el hecho de que ambas figuras se encuentren ubicadas en el extremo izquierdo de la escena. Si bien no es nuestra intención entrar aquí en los pormenores de la atribución, es importante señalar que no todos los estudiosos de la pintura sevillana están de acuerdo en que la obra alegórica a la tercera orden corresponde a Lucas Valdés. En este sentido el investigador Fernando Quiles nos ha expresado su opinión de que es autoría de Esteban Márquez de Velasco.

Finalmente, agregar que al igual que en todos los cuadros que conforman la serie prevalece, en el *Capítulo de las esteras*, el uso de colores fuertes y una ambientación marcadamente claroscurota.



Figuras 23 y 24. A la izquierda, el cardenal Hugolino representado en *El capítulo de las esteras*. Fotografía Enrique Sarabia. A la derecha, detalle de la obra *Fundación de la orden tercera*, atribuida a Lucas Valdés. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía Adriana Cruz Lara.

2. San Francisco resucita a un niño ¹²⁰

*Hallábase adolorido
de Francisco un bienhechor
penetrado del dolor
de su hijo muerto y perdido
y aunque lo huésped comía
mientras el huésped comía
el santo con alegría
pidió manzanas del arca
y huyendo a su voz la pareca
les dio en su niño un
buendía¹²¹*

Los episodios que versan sobre la resucitación de infantes aparecen de manera esporádica en los diversos escritos sobre la vida de Francisco de Asís. En la leyenda mayor de San Buenaventura, en el segundo apartado de la relación de milagros obrados por el santo después de muerto, aparecen descritos varios de ellos.¹²² Asimismo

¹²⁰ Para mayor precisión en la identificación de la escena se sugiere el nombre San Francisco resucita a un niño cerca de la ciudad de Gaeta.

¹²¹ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 240.

¹²² Guerra, *op. cit.*, San Buenaventura, "Leyenda Mayor". págs. 491-493.

en el *Epílogo de la vida, muerte y milagros del serafín llagado y singularísimo patriarca San Francisco* de Iván de Soria (1649), al que nos hemos referido con anterioridad.¹²³ La descripción específica de un niño que ofrece unas manzanas al santo al salir resucitado de un arca después de haberse ahogado en un caldero a causa del descuido de una criada, sin embargo, es un pasaje que solamente ha sido posible localizar en el Libro IV, capítulo V de la *Chronica Seraphica. Vida del gloriosos patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos* de Damián Cornejo (1682), denominado "Progresos de esta misión con nuevas maravillas".¹²⁴ En él se describe que después de una visita a la ciudad de Roma, Francisco visito varios lugares de la comarca, donde tuvo verificativo el siguiente acontecimiento:

Desde Gaeta llegó el santo a un lugar cercano, donde fue bien recibido de un noble devoto suyo. Empezó la tarea de su predicación, con el séquito, y frutos maravillosos, que siempre. No quisieron privarse del consuelo de sus sermones sus huéspedes, y un día con la mayor parte de la familia, se fueron al sermón marido y mujer, dejando en casa una sola criada en guarda de un niño, heredero único de toda la hacienda, de edad de cuatro años. La criada deseosa también de oír al predicador, dejó cerrada la casa, y entretenido al niño, el cual travesando, incauto con la inocencia de su niñez, cayó en una caldera de agua, que dejó la criada puesta a la lumbre. Cuando volvió halló al niño ahogado, y medio cocido. No se pudo ocultar a los padres tan triste suceso; pero a pesar de su dolor, aguardando al santo para comer, metieron al niño difunto en un arca, porque no se alligiese con la fatalidad de tal desdicha, y remitieron para después de despedido el huésped el dar libres todas las riendas al llanto, y al sentimiento. Pocas veces se había visto ser tan atento, y cortésano un dolor. Entró el santo a comer, y sentado a la mesa, por más que sus bienhechores disimulaban su pena, no pudieron bien ocultarla, porque impaciente el corazón escribía en el papel del rostro con tristes caracteres su congoja. Conoció por la melancolía mal disimulada de los semblantes, que padecían una grave pasión, y revelóle el Señor la causa, de que compadecido le pidió en lo oculto de su corazón oportuno remedio. Disimuló, pues, la noticia, y dijo a sus huéspedes, que por cuanto del cansancio de la predicación se hallaba desganado, le diesen alguna fruta, para despertar el apetito. Respondieron con agrado, que desearan tenerla para darle gusto, pero que ni en la casa ni en el lugar la había. Si habrá respondió el santo, a la triste matrona, abre aquella arca (señalando a la en que estaba el difunto niño) y hallarás fruta. Padre, bien se yo, replicó ella, que no hay allí lo que tu pides, y resistíase a abrirla, por no entristecer al santo con la noticia de su desgracia. Porfiaba el santo a que abriese el arca, diciendo, que sabía bien de cierto, que en ella hallarían unas

¹²³ Soria, *op. cit.*, cuarta parte, capítulo XXVIII, págs. 185-188.

¹²⁴ En el *Compendio de la vida maravillosa...* (1735), escrito por fray Isidro Espinoza, también se encuentra descrito este pasaje (págs. 478-480), el cual fue tomado literalmente de la *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo.

manzanas, de quien ella no sabía. El marido entonces temeroso de que su mujer al abrir el arca, prorrumpiera en lágrimas, y lastimosas voces, se levantó de la mesa, y abriéndola, halló al niño jugando con dos manzanas en las dos manos, sano, sin lesión alguna. En este milagro por sus raras circunstancias, se atropellan las admiraciones. Disimulan los padres su dolor en el secreto de su pecho; pero penetra Francisco la causa, sin que le valga el sagrado de ser secreto el corazón. Al cortésano disimulo de los afligidos, ocurre su compasión también disimulada; porque en lo no esperado de la dicha, queda con doblada alegría compensada su pena. Qué importa que no haya manzanas, si San Francisco dice, que las hay. Cumplirle Dios su palabra a costa de prodigios para que el niño tenga en la clausura del arca entretenimiento, para que sus huéspedes queden airosos en el convite, aconsejando a su convidado toda satisfacción y regalo y para que el santo tenga el sainete de que necesitaba su inapetencia y desgana.¹²⁵

El pasaje descrito, tiene que ver con presentar a Francisco como un compasivo intermediario del Todopoderoso para devolverle la vida al niño y al mismo tiempo curar el dolor de sus angustiados progenitores. La enseñanza contenida en la narración tiene que ver con la idea de que el santo no abandona a los que le son fieles, estando siempre dispuesto a socorrerlos hasta en las más penosas situaciones. La fe, la devoción y la obediencia prevalecen como los valores fundamentales, característicos del espíritu contrareformista, contexto en el que hemos venido afirmando, fue realizada nuestra serie.

Si comparamos la narración anterior y la escena, resulta evidente que la representación pictórica que nos ocupa se basó íntegramente en la crónica de Damián Cornejo.¹²⁶ No debe olvidarse que, a propósito de los conjuntos pictóricos americanos, Héctor Schenone ha afirmado que esta fuente literaria fue ampliamente conocida en América.¹²⁷ Si bien hemos asumido que nuestra colección se manufacturó en la ciudad de Sevilla, no debe pasarse por alto que fue producto de un encargo para un convento novohispano, en donde los contratantes muy probablemente definieron las escenas que debían conformar el ciclo. En este contexto, se observa que todos los elementos descritos en el texto se encuentran cabalmente plasmados en el lienzo. En primer plano, a la izquierda, aparece el padre vestido con gran elegancia abriendo el arca de madera de la que sale el niño ofreciendo las manzanas a San Francisco. A la derecha, el santo sentado a la mesa en compañía de la madre del infante, extiende el brazo en actitud de recibir las frutas. Más arriba, en una especie

¹²⁵ Cornejo, *op. cit.*, págs. 414 y 415.

¹²⁶ Para José Guadalupe Sánchez el episodio fue tomado de las *Floreccillas de San Francisco*, no obstante, consideramos que la descripción de Damián Cornejo se ajusta de manera mucho más precisa a la representación pictórica. Ver Sánchez, José Guadalupe, *op. cit.*, págs. 18 y 19.

¹²⁷ Schenone, *op. cit.*, pág. 331.



Figura 25. *San Francisco resucita a un niño* (4.10X3.20 mts.).
Fotografía Sergio Garibay.

de segundo nivel, dos criadas se asoman de entre las cortinas para atestiguar el prodigio, motivo que por cierto parece bastante murillezco. En último plano se aprecia la cocina de la casa, donde otras dos sirvientas desempeñan sus quehaceres. La primera, sentada sobre una silla, custodia un cazo asentado en el fogón, aludiendo al accidente que momentos antes privara de la vida al infante. A su izquierda, la segunda acomoda los platos en una repisa.

Se trata de una escena rica en detalles. Los planos arquitectónicos sugieren los espacios, en donde una arcada divide el comedor de la cocina. El piso damerado en tierra y blanco hace el juego de perspectiva. Otros elementos completan el episodio, un perrillo blanco que sale por debajo de la mesa, una especie de roedor colocado bajo un taburete forrado de terciopelo rojo y la llegada de un sirviente que lleva un plato con comida a la mesa. Sobre ésta, vestida con un pulcro mantel blanco, se disponen las servilletas con encaje, tres platos con aceitunas, tres panes, un cuchillo y una campana.

Desde el punto de vista pictórico destaca una aplicación del color diestra y preciosa para lograr una escena impactante y efectiva. Sobre la base de preparación ocre-rojiza se aplican áreas de color de fondo a modo de imprimatura, buscando una tonalidad por zonas específicas. El autor se ciñe a su bosquejo. Una pintura diluida sirve para elaborar los planos de color siguiendo las formas de la composición. Sobre

éstos se lleva a cabo el modelado del volumen. La secuencia pictórica se lleva a cabo siguiendo un orden fondo-figura-contorno-detalles. Las encarnaciones destacan como las áreas más trabajadas. Se usan líneas de contorno para separar figuras y definir la anatomía. Los detalles de la representación se logran a base de pintura espesa empastada. Destaca la variedad de pinceles empleados para conseguir los efectos para representar las texturas de los distintos elementos.

El milagro de las manzanas se encuentra representado en varios conjuntos americanos. Bajo el título *San Francisco resucita a un niño*, forma parte de los veintiséis lienzos que Ignacio Berbén realizara para el convento de Guadalupe Zacatecas (1756)¹²⁸. Con la denominación *El niño escaldado*, está incluido en la serie de cuarenta y cuatro escenas del convento franciscano de Cuzco elaborada por Basilio de Santa Cruz y otros maestros (1668),¹²⁹ así como en el magno repertorio chileno pintado por el mismo Basilio de Santa Cruz (1668), Bartolomé Cárdenas y Juan Zapaca Inga (1683), constituido por cincuenta y tres cuadros, en donde se titula *El escaldado*.¹³⁰ La fecha de 1668 de ambos repertorios resulta sumamente significativa, ya que esto implicaría que la fuente de esta escena no fue la crónica de Damián Cornejo publicada en 1682, sino que antes hubo otra fuente que no hemos logrado localizar. El milagro de resucitación del niño caído en el caldero también se encuentra, en una colección de cuatro obras de manufactura hispanoamericana del siglo XVIII, propiedad de D. Jesús Gandarillas, en donde se le conoce con el nombre *El milagro del niño escaldado*.¹³¹ Schenone también reporta su presencia bajo el título *El niño caído en un caldero* en los repertorios de Marcos Zapata (1748) en el monasterio de Capuchinas de Santiago de Chile, fray Juan de la Concepción y Beraún (1719), convento de la Recoleta de Cuzco, Perú y en el de Andrés de Liébana (siglo XVIII), convento de San Francisco de Lima, Perú.¹³² Por último, en una obra aislada de José Juárez, simplemente referida como *Milagro de San Francisco*.¹³³ Si bien todas estas obras presentan diferencias entre sí, debido a que fueron realizadas por distintos autores en diversas épocas, vale la

128 Valverde, *op. cit.*, pág. 70-71.

129 Schenone, *op. cit.*, pág. 333.

130 Rojas, *op. cit.*, pág. 84.

131 *Ibidem*, pág. 28.

132 Schenone, *op. cit.*, pág. 377. Según este autor en una obra denominada *Vita del padre San Francesco de Assisi... a cura del R.P. Gregorio di Forio... Napoli, 1842*, se menciona que los autores más antiguos que narran la vida del santo dan cuenta de este milagro, pero lo cierto es que los que estuvieron más cerca nada dicen al respecto. Asimismo, que ni los letreros de las pinturas cuzqueñas, ni las fuentes literarias, aclaran en qué momento y dónde sucedió el acontecimiento. Pese a ello agrega una nota tomada de la serie de La Recoleta de Cuzco en donde se dice que ocurrió en la ciudad de Sacia.

133 Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM-IIE y CONACULTA, 2002. Para la Dra. Sigaut este tema es un préstamo de la hagiografía de San Antonio de Padua muy rica y abundante en milagros similares, la cual, para el siglo XVII ya se encontraba consolidada en el ciclo hagiográfico franciscano. págs. 250-251.



Figura 26. *San Francisco resucita a un niño* perteneciente al ciclo del convento de propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas. Reprografía.

pena destacar su semejanza en la manera de componer. El arca de donde sale el niño se encuentra del lado derecho, mientras la mesa con los padres y otros personajes se coloca a la izquierda. Hecho que podría corroborar la hipótesis de Schenone de que muchas de estas representaciones partieron de un mismo modelo grabado.¹³⁴ Las escenas de Guadalajara y Guadalupe son las únicas en las que la colocación de tales elementos se encuentra totalmente invertida.

3. La estigmatización (1224)

*Francisco ya transformado
en Cristo por compasión
se vistió en esta ocasión
de Cristo crucificado
en pies, manos y costado
lleva por insignias reales
cinco llagas o señales
del rey que en la cruz murió
y sólo a Francisco dio
señas tan individuales¹³⁵*

¹³⁴ Schenone, *op. cit.*, pág. 333.

¹³⁵ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 239.

El momento en el que Cristo en forma de un serafín se aparece a Francisco en el monte Alverna para imprimirle las llagas, constituye el evento más importante acaecido en la vida del santo. El acontecimiento prácticamente aparece consignado en todas las hagiografías franciscanas, tanto medievales como pos tridentinas. Si bien algunos detalles varían en las diversas narraciones, el sentido del pasaje siempre es el mismo: Dios reconoce la virtuosa conducta de Francisco a través de la estigmatización. Fiel observante y promotor de los más altos preceptos del cristianismo, el *pooverello* de Asís, recibe el privilegio de portar los mismos estigmas que Cristo sufriera en la cruz, huella inequívoca de ser un digno elegido del Todopoderoso. Según Schenone, la experiencia mística de los estigmas es una confirmación de la santidad de la misión de Francisco, así como de su obra, materializada a través de la orden de los hermanos menores. Pero también tiene que ver con la realización del anhelo permanente del santo por rendir su alma a Cristo y que una vez muerto lo llevaría a transformarse en un nuevo crucificado. En opinión de Réau, los elementos de esta leyenda fueron tomados de la visión del profeta Isaías que describe la aparición de un serafín de seis alas. Su traslado a las hagiografías franciscanas empero, tiene que ver con el deseo de la orden de enfatizar la correspondencia entre Francisco y Cristo. Así el episodio de *La Estigmatización* estaría tomado de la *Agonía de Cristo en el monte de los olivos*, en donde el serafín se correspondería con el ángel con el cáliz y el hermano León —cuando éste aparece representado—, a los tres apóstoles.¹³⁶

De manera general, las fuentes coinciden en afirmar que habiendo estado Francisco en aislamiento y místico recogimiento en el monte Alverna, meditando sobre la pasión de Jesucristo, vio descender desde el cielo la figura de un Cristo crucificado en forma de un serafín de seis alas. Si bien en ese momento no comprendió el significado de la visión, experimentó un intenso júbilo y devoción. Cuando finalmente la imagen se disolvió, las marcas de los clavos aparecieron impresas en sus manos, pies y el costado derecho. Cornejo¹³⁷ y Soria¹³⁸, explícitamente basados en Buenaventura,¹³⁹ incluso afirman que los clavos mismos se encontraban insertos en la carne del santo. De acuerdo con el primero el extraordinario acontecimiento de la impresión de las llagas tuvo lugar el 14 de septiembre —día de la exaltación de la cruz—, del año 1224,¹⁴⁰ esto es, dos años antes de la muerte del *pooverello* acaecida en 1226. Dato que es asimismo corroborado por Facchinetti.¹⁴¹

¹³⁶ Réau, *op. cit.*, pág. 556.

¹³⁷ Cornejo *op. cit.*, Libro IV, capítulo XXVIII, pág. 648.

¹³⁸ Soria, *op. cit.*, Tercera parte, capítulo IV, pág. 132.

¹³⁹ Guerra, *op. cit.*, San Buenaventura, "Leyenda Mayor", pág. 475.

¹⁴⁰ Cornejo, *op. cit.*, pág. 457.

¹⁴¹ Facchinetti, *op. cit.*, pág. 233.

La estigmatización simboliza el dolor cristiano y constituye, en rigor, otra importante analogía o unión mística entre Cristo y Francisco, notoriamente enfatizada por los escritos franciscanos, principalmente los postridentinos. En este sentido, el *Epitolo* de Soria nos aporta una elocuente apreciación del hecho que a la letra dice:

Abrazose Cristo con Francisco y Francisco abrazose con Cristo, juntose tanto Cristo con Francisco y apepose a él que apenas dos parecían y apepose tanto y junto Francisco con Cristo que el uno parecía cruz del otro, Cristo crucificado en la cruz de Francisco y Francisco crucificado teniendo por cruz a Cristo, a causa de haberse juntado como en uno, rostro con rostro, manos con manos, costado con costado y pies con pies. [] Apartose Cristo de Francisco y como si un sello con sus armas hubiera llegado a una derretida cera, así Jesucristo redentor de las almas quedó estampado en Francisco, apareciendo luego Francisco señalado, herido y llagado como Cristo.¹⁴²

Por su parte, Cornejo expresa esta misma concepción cuando relata, "Eran vivísimas sus ansias [de Francisco] de transformarse en Cristo, desando vivir de los alienatos de su vida, y morir de los dolores de su muerte, copiados por la imitación".¹⁴³

La intención de relacionar las figuras de Jesús y Francisco resulta así más que evidente, al punto de identificarlos como una misma entidad. Más las fuentes no solamente se limitan a esta equiparación entre los personajes, sino también pretenden la recreación de los mismos escenarios, en donde la impresión de las llagas en el monte Alverna se correspondería con la pasión de Cristo en el Monte Calvario. La analogía es pues completa.

La estigmatización es también una de las temáticas franciscanas más representadas en la historia del arte. En la Edad Media, abundan los grabados que ilustran el prodigio, en los siglos posteriores, proliferaron las pinturas y, por supuestos, el episodio es sistemáticamente integrado a los ciclos pictóricos que ilustran la vida del *poverello* en toda Hispanoamérica a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Las maneras de representarlo empero, varían dependiendo de la época y el autor. Las más frecuentes son las que lo presentan hincado con los brazos abiertos mirando de frente la aparición del Cristo Serafín —en compañía o no del hermano León—, o bien aquellas en las que intencionadamente se trazan las líneas que emergiendo de las llagas del serafín se dirigen a las manos, pies y costado del santo.

La escena de *La estigmatización* del ciclo pictórico del Museo Regional de Guadalajara, representa precisamente el momento en el que Francisco recibe los estigmas del Cristo Serafín en el monte Alverna. La composición se divide mediante una diagonal que cruza del extremo superior derecho hacia el vértice opuesto. San Francisco,

¹⁴² Soria, *op. cit.*, pág. 132.

¹⁴³ Cornejo, *op. cit.*, pág. 456.

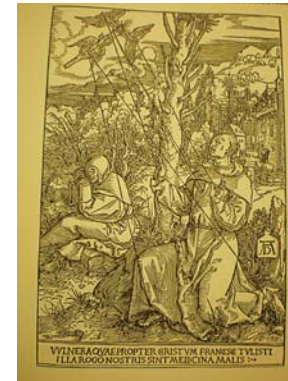


Figura 27. *La estigmatización*. Xilografía de Alberto Durero. BARTSCH. Reprografía.

en primer plano, se encuentra de pie, con el cuerpo inclinado hacia el frente, la pierna derecha flexionada y los brazos abiertos. En las palmas de sus manos y el costado derecho se alcanzan a ver las llagas ya impresas. Detrás de él, se aprecia un paisaje montañoso del que sobresalen una cascada y un río. La zona inferior de la composición la ocupa un conjunto de arbustos en los cuales se distribuyen algunas aves que asisten al evento. En segundo plano, en el ángulo superior derecho se aprecia un rompimiento de gloria, de donde emerge el Cristo Serafín rodeado por tronos y querubines. El santo mira hacia el prodigio celeste con expresión de místico asombro. Esto es, en nuestra escena prácticamente se encuentran representados todos los elementos descritos en las fuentes, salvo por el hermano León y los clavos que no aparecen.

Desde el punto de vista plástico, la obra se resuelve a partir de un fondo de color grisáceo sobre el cual —una vez seco— se aplican los detalles con pinceladas libres y sueltas. Las formas se modelan mediante un juego de luces y sombras. No hay tonos puros sino mezclas en la paleta, reservándose los primeros únicamente para los detalles que se aplican al final. El follaje está dado a partir de manchas que no se delimitan, logradas con una pintura abundante en medio y trazos sueltos aplicados al mismo tiempo que se entremezclan en un solo plano figurativo. Los árboles tienen fondo, forma y detalle. Los troncos son oscuros con trazos largos y sueltos, las hojas son manchas. Los detalles se dan con pincel fino redondo, con tonos puros y van siempre empastados. Destaca la extensa utilización de una pintura parda oscura

muy diluida que logra evidenciarse en los contornos de las figuras, contribuyendo a marcar la profundidad de los planos de composición. En algunas zonas a los tonos de sombra les fue añadido un pigmento azul, probablemente buscando lograr un matiz particular. En los tonos azules del cielo y el amarillo ocre del rompimiento de gloria la pintura se aplica muy diluida, extendiéndola mediante manchas de color, siendo casi imperceptible la huella del pincel. Las encarnaciones del santo se resuelven mediante manchas cargadas de pintura cubriente rica en aceite, a base de albayalde, laca roja, ocre, bermellón y negro de humo, integrando luces y sombras de una manera libre y efectista. Las oscuras pupilas se logran empleando negro de humo muy cargado, apenas con un toque de blanco para simular un destello de luz. El hábito está trabajado con luces y sombras aplicadas simultáneamente. Los personajes secundarios, tronos y querubines, carecen del delineado que define la anatomía. Lo sobrenatural se resuelve de manera distinta a lo real.



Figura 28. *La estigmatización* (3,40x3,15 mts.).
Fotografía Sergio Garibay.

4. La entrada con palmas (1224)

Este episodio en el que San Francisco, unos días después de haber sido estigmatizado, bajó del monte Alverna montado en un asno y fue jubilosamente recibido por los habitantes de la región, ha sido posible de localizar en varias fuentes tanto

medievales como postridentinas. En el texto de las *Floreillas* se encuentra referido en el anexo de las "Consideraciones sobre las llagas", la número IV titulada "Cómo San Francisco después de la impresión de las llagas partió de Alverna y regresó a Santa María de los Ángeles". Aquí se cuenta que después de que el verdadero amor de Cristo transformó perfectamente a Francisco en Dios y en la verdadera imagen de Cristo crucificado —una vez terminada la cuaresma de San Miguel Arcángel—, el santo descendió de la montaña de Alverna acompañado del hermano León y un devoto labriego. A causa de las llagas en los pies el santo no podía caminar, de ahí que fuera montado en un asno, propiedad del campesino. Para entonces la fama de su santidad ya se había extendido por toda la comarca, de aquí que toda la gente al oír que pasaba por alguna población acudía a verle para tocarlo y besarlo con gran devoción. Muchos fueron los milagros obrados por la virtud de las llagas durante este viaje de Alverna a Santa María de los Ángeles.¹⁴⁴

En la *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo se encuentra incluido en el libro V, capítulo IV, titulado "Antes de entrar en porciúncula se le aparece sobre la cabeza una cruz de oro resplandeciente, presagio de su última enfermedad y grandes trabajos". En este lugar se asienta que debido a las molestias causadas por los clavos el santo no podía caminar. De aquí que, para animar a los hombres al seguimiento de la cruz, solicitara lo llevaran a visitar los pueblos y castillos montado en un jumentillo. "Muchas fueron las ciudades, villas y castillos que visitó haciendo frutos maravillosos y a este paso eran los aplausos y las aclamaciones con admiración y conmoción extravagante de los pueblos, hecho imán de los corazones y veneración del mundo, el padre de los humildes". Basado en Tomás de Celano, más adelante añade que durante sus recorridos nobles, clérigos y el pueblo en general salían jubilosamente a recibirlo con ramos en las manos.¹⁴⁵ Finalmente, Facchinetti comenta muy sucintamente que durante su viaje triunfal el santo iba de pueblo en pueblo evangelizando a las turbas, las cuales le salían al encuentro agitando ramas de olivo y gritando ¡Ved al santo!¹⁴⁶

Si bien estos escritos no se refieren a un acontecimiento en particular, la información que nos aportan resulta suficiente para construir el pasaje en cuestión, en donde lo importante no es narrar un hecho histórico en sí, sino la transmisión de un mensaje en particular y que nuevamente tiene que ver con la intención de equiparar a Francisco con Cristo. Al respecto el texto de las *Floreillas* resulta más que elocuente al afirmar que a través de la estigmatización Francisco se convirtió en un verdadero Cristo, analogía que —como lo hemos venido señalando—,

¹⁴⁴ Guerra, *op. cit.*, "Consideraciones sobre las llagas (IV)", págs. 908-909.

¹⁴⁵ Cornejo, *op. cit.*, pág. 478

¹⁴⁶ Facchinetti, *op. cit.*, pág. 278.

constituye uno de los aspectos más relevantes de las hagiografías franciscanas y constituye el tema fundamental de la serie del Museo Regional de Guadalajara. La entrada con palmas, en este contexto, encuentra así su referente natural en el relato del domingo de ramos. Esto es, cuando Jesús fue recibido con palmas y ramos a la entrada de Jerusalén, de la misma manera que el *poverello* fue acogido con palmas de olivo en las poblaciones que iba recorriendo después de haber sido estigmatizado.

La pintura que nos ocupa se apega notoriamente a la información descrita en los textos citados, al representar los elementos más importantes para una efectiva transmisión de su contenido. Así tenemos que al centro de la escena, en segundo plano, se ubica Francisco montado sobre un asno portando el hábito característico de los capuchinos. Lleva la mirada hacia abajo y la mano derecha levantada a la altura del corazón en actitud de bendecir. El paso de la mula se aprecia lleno de palmas y flores blancas que tiradas sobre el suelo dan la bienvenida al santo que se acerca a la entrada de una ciudad donde lo espera una multitud. En el recorrido el padre seráfico se hace acompañar de una comitiva conformada por los hermanos de su propia orden, la cual avanza caminando detrás de él. Los frailes portan el mismo peinado y vestimenta que su mentor, sujetando en sus manos largas palmas. Unos miran hacia adelante y otros hacia el espectador, siempre con el rostro sereno. Al fondo se aprecia el horizonte con algunas montañas y un cielo nublado, circundado por algunos árboles.

En el extremo izquierdo del lienzo, en primer plano, se aprecia un personaje masculino de cabello largo, bigote y barba, quien viste de modo elegante y desde su lugar atestigua apaciblemente le escena. Con la mano derecha sostiene una parte de su capa. Frente a él una mujer en cucullas, dando la espalda al espectador, sujeta sobre su regazo a un niño pequeño que mira hacia nosotros. De entre el velo ajustado a su cabeza sobresale el cabello muy largo de la madre, quien porta una camisa roja ceñida a la cintura.

Justo en el extremo opuesto, la comitiva franciscana es recibida por otro grupo de personas. De frente al santo, en primer plano, un joven de cabello largo, saya rosada y botines, se pone encucullas extendiendo una manta sobre el suelo en actitud de afectuoso recibimiento del santo. Un personaje de frente a él y otro a su lado imitan su gesto. Detrás de ellos, se localiza un gran muro con un arco en medio —quizás la puerta de la ciudad— dejando entrever una muchedumbre que desde adentro del poblado acude a recibir al santo. Al fondo se vislumbra una iglesia con cúpula y remate. Hacia la orilla inferior derecha del cuadro, en primer plano, se ubica otro personaje de espaldas. Se trata de otro joven de pelo largo y sombrero que porta una saya blanca y un manto rojo que ciñe a la altura de su cintura. La forma como extiende los brazos y la cabeza girada hacia la derecha sugieren que se está



Figura 29. *La entrada con palmas* (4,06x3,18 mts.).
Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

dirigiendo hacia un hombre más viejo de túnica amarilla, manto verde y turbante, quién con actitud de sorpresa se acerca apresuradamente al evento.

La descripción anterior remite con toda claridad al paisaje que se describe en las fuentes, no solamente al integrar los elementos principales que lo caracterizan, sino también al lograr una adecuada recreación del hecho.

La escena de las palmas también se encuentra representada en la serie de Antonio de Torres (siglo XVIII), en la iglesia de San Francisco de San Luis Potosí en México; la de Pedro Fernández de Noriega (siglo XVII), en el convento de San Francisco en Lima y la de Fray de la Concepción y Beraún (1719), en el convento de la recoleta de Cuzco, Perú.

5. San Francisco conmemora la última cena del Señor (1226)

Próximo a su muerte San Francisco sintió la necesidad de bendecir a sus hermanos y compartir un pedazo de pan con ellos, de la misma manera que Jesús había cenado con sus apóstoles antes de su pasión. Este breve episodio de la vida del *poverello* se encuentra descrito tanto en las fuentes medievales —tales como la *Leyenda de Perusa* (1271) y el *Espejo de perfección* (1318)—, como en las postridentinas —entre las se encuentran los textos de Damián Cornejo (1682) e Iván de Soria (1649)—, que hemos asumido como base referencial para la interpretación de la serie pictórica del Museo Regional de Guadalajara.

El contenido del relato en los textos medievales es muy consistente. Una noche Francisco padeció tan enormes dolores que casi no pudo descansar, ni dormir. A la mañana siguiente hizo llamar a su presencia a todos sus hermanos para bendecirlos a cada uno, poniendo su mano derecha sobre su cabeza. Con deseo de imitar en su muerte a su señor y maestro, a quien en vida había imitado con toda perfección, mandó que le trajeran unos panes y los hizo partir, entregando a cada hermano un pedazo y ordenándole lo comieran entero. Con este acto el seráfico glorificaría a sus discípulos y a todos aquellos que en adelante le seguirían hasta el fin de los tiempos.

En las fuentes postridentinas —si bien el sentido del pasaje es prácticamente el mismo que en las medievales—, el panorama resulta bastante más complejo, en virtud de la inclusión de una serie de eventos que tuvieron lugar antes y después de la muerte del santo, en donde la cena de Francisco con sus hermanos es únicamente un episodio más entre muchos otros. Tanto el *Epílogo* de Soria como la *Chronica Seraphica* de Cornejo, relatan una gran cantidad de tales sucesos, entre los que destacan la elaboración del testamento espiritual de Francisco, el haberse arrojado desnudo al suelo para morir como Jesús, haber recibido los sacramentos, haber solicitado a sus hijos le leyeran el capítulo XIII del evangelio de San Juan y otros más acaecidos después de su fallecimiento. El pasaje de la cena en sí, es descrito por Cornejo de modo muy sucinto, así tenemos que "Volviendo de un rapto [Francisco], mando convocar a todos los frailes y, pidiendo un pan, hizo en el la señal de la cruz, le bendijo y dividió en pedazos, dando a cada uno el suyo, en señal de estrecho vínculo de paz y unión entre todos".¹⁴⁷ Para Facchinetti el banquete de los panes debe entenderse como una forma más de Francisco de apeгarse al modelo de Jesucristo, al dar a sus hermanos una prueba suprema de su amor por ellos. Y efectivamente, a todas luces el pasaje es claramente una analogía más entre Cristo y el seráfico, en donde el acto de compartir el pan simboliza la unión perenne de la hermandad. Al respecto la escena pictórica de la serie que nos ocupa es más que elocuente, no solamente desde el punto de vista literario como hemos mencionado sino también, como veremos a continuación, de la representación.

Una larga mesa con un mantel blanco se despliega a todo lo largo del lienzo. Alrededor se disponen a cenar doce hermanos y San Francisco de Asís, quién colocado detrás de la mesa, ocupa el centro de la composición. Lleva la mirada hacia el cielo, en la mano izquierda sujeta un pan y la derecha, colocada a la altura de su corazón, semeja el acto de bendecir. Del lado izquierdo del santo se localizan cuatro de sus compañeros en diversas posiciones y actitudes. El más cercano a Francisco es un joven de expresión meditabunda que lleva la mirada hacia abajo y une sus manos que posa sobre la mesa. El que le sigue, apenas visible, dirige su atención a lo que ocurre

¹⁴⁷ Cornejo *op. cit.*, pág. 525.

con los siguientes personajes, dos hombres de edad avanzada, que por su actitud corporal parecen conversar acaloradamente. Del otro lado de la mesa, frente a este grupo, se ubica sentado sobre un banco de madera otro personaje de espaldas que, un tanto ajeno al evento, apoya sus manos sobre la mesa y voltea hacia nosotros con inquietante mirada.

A la derecha del santo se ubican cuatro frailes más. El primero, con las manos juntas en actitud de oración, ligeramente inclinado hacia adelante, parece concentrarse en la conmemoración. Le siguen tres hermanos que por la posición de sus manos y cabezas parecen estar hablando. Ubicado en la cabecera, otro de ellos posa piadosamente su mano derecha sobre su corazón y la otra la descansa en el mueble. Del otro lado de la mesa, los dos últimos participantes en la cena aparecen de espaldas sentados sobre sendos bancos de madera. El primero, señala con el dedo hacia el centro de la escena, al mismo tiempo que voltea hacia el hermano de la cabecera como haciéndole notar algo. Y el otro, casi de frente a Francisco, parece imitar a su maestro en el acto de bendecir, al llevar la mano derecha hacia su corazón y la otra que posa sobre una servilleta blanca colocada sobre el mueble. Todos los participantes de la cena, incluido el santo, portan el hábito capuchino de color gris y llevan el típico peinado a rapa en la coronilla que los identifica como la hermandad franciscana o de los hermanos menores.

Los alimentos se despliegan a todo lo largo de la mesa sobre el pulcro mantel. El plato fuerte se encuentra frente al padre seráfico y consiste en un pescado grande sobre un plato extendido. El resto —panes, cuchillos y limones—, se distribuyen por entre los monjes. Por debajo de la mesa se deja entrever un piso cuadrículado de losetas bicolors en blanco y rojo.

A todas luces, la escena San Francisco conmemora la última cena del señor —como muchas obras del siglo XVII—, está en deuda con la tradicional representación de "La última cena" de Leonardo da Vinci, para entonces plenamente difundida en toda Hispanoamérica. La misma manera de componer y el uso de los mismos recursos formales —como la larga mesa, la disposición de los hermanos alrededor, su tendencia a la horizontalidad y los planos de perspectiva—, así lo evidencian. Más la manera de expresar el sagrado acontecimiento encaja más precisamente dentro de los cánones del barroco, al prevalecer un marcado naturalismo y un fuerte claroscuro —recursos ambos que contribuyen a conseguir una atmósfera de gran carga emocional—. El extático rostro de Francisco constituye la fuente de luz principal de la escena que apenas ilumina el santo banquete.

En el ámbito de la producción de Esteban Márquez de Velasco cabe recordar que el artista también pintó una última cena, hoy propiedad de la Universidad de Baylor en Texas, E.U., que —según hemos visto a propósito del análisis estilístico de la serie—, resulta muy semejante a la escena del Museo Regional de Guadalajara. Si bien



Figura 30. *San Francisco conmemora la última cena del señor* (4,08x3,13 mts.).
Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones
Estéticas, UNAM.

mejor lograda la que se encuentra en Norte América y salvo a algunas diferencias de menor importancia, la composición es prácticamente la misma.

La repartición de los panes antes del deceso del santo de Asís es un pasaje poco frecuente en los ciclos pictóricos franciscanos. En el continente americano únicamente se encuentra en los repertorios de del convento de San Francisco de Quito, Ecuador, el de Pedro Fernández de Noriega (siglo XVIII) en el convento de San Francisco de Lima y el de fray Juan de la Concepción y Beraún (1719) en el monasterio de la Recoleta en Cuzco, Perú. No se ha localizado en ningún ciclo de Nueva España.

6. El tránsito de San Francisco (1226)

*En un sábado expiró
Francisco y su alma dichosa
cual estrella misteriosa
luego al cielo se subió
a sus hermanos dejó
llenos de pena y dolor
porque presos de su amor
quisieran con el morir
más gustosos que vivir
sin tan dulce protector¹⁴⁸*

¹⁴⁸ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 241.

El tránsito de San Francisco se refiere a la muerte del santo y la ascensión de su alma al cielo. La mayoría de los biógrafos coinciden en establecer como fecha del acontecimiento la noche del 3 de octubre del año 1226 en su ciudad natal, Asís, cuando el *poverello* contaba con cuarenta y cinco años de edad y a veinte años de su conversión.

El pasaje se encuentra descrito prácticamente en todas las hagiografías franciscanas, tanto medievales como postridentinas, por considerarse uno de los eventos más significativos de la vida del santo. Su deceso representa la culminación de su providencial misión en la tierra, en la cual se sintetizan los más altos valores y virtudes cristianas. De manera general, los relatos establecen que Francisco se encontraba gravemente enfermo y casi ciego, los médicos le habían informado sobre la imposibilidad de curarse. Frente a la proximidad de su muerte, el seráfico pidió entonces regresar al lugar donde había nacido para recibir ahí a su hermana muerte. Fue trasladado por sus compañeros a la Porciúncula, donde tiempo atrás había establecido la orden de los hermanos menores, a una pobre celda próxima al santuario de María.

Basado en diversas fuentes, Fachinetti emprende una interesante compilación de las diversas acciones que Francisco realizara los días y momentos previos a su muerte. Entre las más importantes refiere la visita de Jacoba de Sietesolios —aristocrática dama romana seguidora del *poverello*—, en tanto una de las personas que lo acompañaron durante su tránsito y encargada de preparar su cuerpo para el funeral. El pasaje de la compartición del pan con sus hermanos —al que nos hemos referido previamente—, también es mencionado, para finalmente abocarse propiamente a la descripción del deceso del santo, quien después de pronunciar el salmo *Voce mea ad dominum clamavi*, se desprendió de los vínculos de la carne para sumergirse en un océano de luz, en tanto el cuerpo se dormía plácidamente en el Señor.¹⁴⁹

Según Cornejo el alma triunfadora de Francisco se llevó tras de sí a muchas ánimas que se encontraban en el purgatorio para hacer con esta comitiva la más gloriosa pompa de su triunfo. Asimismo, que algunos vieron subir su alma al cielo en forma de una refulgente estrella. Según lo dispuesto por Francisco días antes, los hermanos menores entregaron a Jacoba de Sietesolios el cadáver de su maestro para que lo aderezara y lo preparara para el funeral. El cuerpo del santo se conservó con un agradable aspecto, de carne más blanca y el rostro aún más hermoso que cuando estaba vivo.¹⁵⁰ Y Soria que a la letra dice "Murió Francisco, murió el serafín más abrazado, murió la copia de Jesucristo",¹⁵¹ nuevamente equiparando al seráfico con Cristo.

¹⁴⁹ Fachinetti, *op. cit.*, pág. 318.

¹⁵⁰ Cornejo, *op. cit.*, pág. 526.

¹⁵¹ Soria, *op. cit.*, pág. 155.

La muerte de San Francisco de Asís es, al igual que la estigmatización, uno de los pasajes de la vida del santo más representados en la historia del arte. Desde la Edad Media hasta prácticamente nuestros días, los artistas han plasmado el hecho haciendo uso de los distintos relatos y los recursos artísticos que han tenido a la mano para ofrecernos diversas interpretaciones del trascendental acontecimiento. En el caso de la serie del Museo Regional de Guadalajara, la escena se representa como sigue.

Dentro de una austera y poco iluminada habitación, aparece Francisco sentado en el piso sobre una estera. Su cuerpo, claramente desfalleciente, es sostenido desde atrás por dos de sus hermanos. Lleva el rostro iluminado, la mirada hacia arriba, los labios semi abiertos y los brazos que cuelgan ya sin fuerza. Al igual que sus compañeros viste el característico hábito gris oscuro de la orden que formara, el cual ciñe a su cintura mediante un cordón. Frente a él se encuentra hincada Jacoba de Sietsolios, quien con las manos entrelazadas y los ojos cerrados da cuenta de su intenso dolor frente al acontecimiento. Su aspecto es claramente el de una mujer de clase alta, ricamente ataviada con un vestido de color rosa y una manta amarilla que pende de sus hombros sobre su espalda. Cubre su cabeza con un velo de color gris. A su lado, en el extremo derecho del cuadro, aparece de pie un niño vestido con un elegante traje azul abotonado en el pecho y con gorguera a la altura del cuello. Lleva la mirada baja y bajo su brazo derecho porta un cofre. Con la otra sostiene una larga vela encendida. Detrás del infante aparecen dos hombres adultos que irrumpen a la escena por una puerta y se miran uno a otro como conversando entre sí. El primero de cabello negro y barba porta una saya amarilla de manga corta y sobre sus hombros una capa roja. Lleva los brazos flexionados hacia el frente y las manos entrelazadas. El segundo, menos claro por la profundidad y la penumbra de la escena, usa el pelo largo de color claro y viste un elegante traje azul. Quizás se trate de la representación de los integrantes de la comitiva que acompañara a Jacoba desde Roma hasta el lecho de muerte del poverrello. Justo bajo la puerta logran vislumbrarse el acceso de otros dos frailes menores.

En el extremo opuesto de la obra, del lado izquierdo, aparece otro grupo compuesto por tres hermanos más que se encuentran de pie. El primero, parece alejarse caminando dando la espalda a la escena central, con las manos cubriéndose el rostro, evidentemente apesadumbrado. A su lado, otros dos hermanos presencian de frente la ascensión del alma del seráfico representada en forma de un pequeño Francisco semidesnudo que con los brazos extendidos vuela hacia el cielo, claramente sorprendidos y maravillados ante el prodigio. El alma es recibida por un rompimiento de gloria que aparece en la parte superior de la escena, conformado por nubes, rayos de luz y tronos.



Figura 31. *El tránsito de San Francisco* (3,50x3,10 mts.).
Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Más aislada en la esquina inferior izquierda aparece una vela encendida y lo que parece un crucifijo sobre un paño blanco colocado en una orilla de la estera sobre la cual yace el santo.

De manera general puede decirse que la pintura se ajusta a las descripciones del pasaje descritas en las fuentes. Detalles tales como la presencia de la dama Jacoba y su séquito, los hermanos menores acongojados que asisten al santo, la pobreza del lecho de muerte y el tránsito de su alma así lo confirman. Más la intención de asemejar a Francisco con Cristo también prevalece en esta escena, fungiendo Jacoba como la Magdalena que antaño llorara a los pies de Cristo al ser bajado de la cruz. Muy curiosa resulta la representación del alma del santo que asciende al cielo, a modo de sí mismo pero en pequeña escala, cuando las fuentes mencionan que diversos testigos consignaban haber presenciado el portento en forma de una estrella brillante. El hecho de que Francisco aparezca vestido llama asimismo la atención, en virtud de que en otros ciclos pictóricos tales como el de Ignacio Berbién en Guadalupe, Zacatecas, Luis Berruoco en Huachuquila, Puebla y el de Santiago de Chile, se representa desnudo. Al respecto las fuentes mencionan que efectivamente el poverrello se despojó de su ropa con la intención de imitar la desnudez de Cristo en la cruz. Más acto seguido, uno de sus hermanos lo instó a que aceptara portar un hábito que le ofrecía en nombre de la sagrada obediencia. Así, Francisco falleció portando el hábito de

los hermanos menores. En cualquier caso, ambas maneras de representarlo son pertinentes respecto a los relatos.

De acuerdo con Shenone el tránsito de San Francisco se encuentra incluido en una gran cantidad de ciclos pictóricos americanos tales como el del maestro de San Francisco (siglo XVIII) en la iglesia de San Francisco, Caracas, Venezuela; un anónimo quiteño del siglo XVII en el convento de San Francisco en Quito, Ecuador; Pedro Fernández de Noriega (siglo XVII) en el convento de San Francisco en Lima, Perú; Basilio de Santa Cruz y otros (1668) en el convento de San Francisco, Cuzco, Perú; fray Juan de la Concepción y Beraún (1719) en el monasterio de la Recoleta, Cuzco Perú; un anónimo cuzqueño (1763) en el convento de Santa Rosa en Ocopa, Perú; otro anónimo alto peruano (siglo XVII) en el convento de San Francisco, Potosí, Bolivia; Juan Zapata (1668), convento de San Francisco de Santiago de Chile; Marcos Zapata (1748) en el monasterio de Capuchinas también en Santiago de Chile y, en México, el de Luis Berruero (siglo XVIII) en la iglesia parroquial de Huaquechula, Puebla y el de Ignacio Berbén en Guadalupe, Zacatecas.



Figura 32. *La muerte de San Francisco*, repertorio de Ignacio Berbén en Guadalupe Zacatecas. Fotografía Adriana Cruz Lara.

7. Santa Clara se despiere de San Francisco (1226)

Tomás de Celano en el capítulo X de la Vida primera titulado "Llanto de la señoras de San Damián y cómo fue sepultado con honor y gloria", narra que el cortejo fúnebre que llevaba el cuerpo de Francisco a su entierro pasó por el convento de San Damián donde se encontraban Santa Clara y sus hermanas. Colocaron el féretro en la iglesia para que las vírgenes pudieran verlo a través de una ventana por la que recibían la eucaristía. Al ver el cuerpo de su padre y maestro las hermanas prorrumpieron en conmovedores sollozos y lamentos para luego piadosamente acercarse para besar sus manos llagadas.¹⁵²

El *Epílogo* de Soria, en el capítulo V llamado "Del entierro tan célebre y solemne que se hizo al santo", refiere que la mañana del domingo los ciudadanos de Asís y convocados todos los pueblos vecinos y los prelados que se encontraban en la región, sacaron el cuerpo de Francisco del convento de la Porciúncula para depositarlo en la ciudad. Pidió entonces Santa Clara que, en el camino hacia el sitio donde se llevaría a cabo el entierro (la iglesia de San Jorge), la comitiva pasara por el convento de San Damián donde se encontraba ella encerrada con sus hijas. Llegó así el cortejo fúnebre a la iglesia donde quitaron unas rejas para que las religiosas pudieran ver y tocar el cuerpo de su guía y bienhechor. A la vista de su padre espiritual, las clarisas dejaron correr abundantes lágrimas y recordaron la promesa que tiempo antes Francisco le había hecho a Clara, de que aunque él no pudiese verla antes de morir ella sí le vería. Santa Clara intentaría quitarle al santo un clavo de la mano pero no pudo.¹⁵³

Por su parte, en la *Chronica Seraphica* de Cornejo el acontecimiento se describe en el capítulo XXVII del Libro V, "Gloriosa pompa funeral del santo patriarca. Vio y tocó el venerable cadáver la virgen Santa Clara y sus hijas" en los siguientes términos:

Pasando cerca del convento de San Damián (que estaba extramuros) a ruegos de Santa Clara y sus monjas hicieron estación y pausa para que pudiese la santa, a medida de su deseo, ver con sus hijas aquella rica joya en quien la más diestra mano del más soberano artífice fijó cinco (llámelas la devoción, o margaritas o rubies) como es de lo más bello y más precioso a sus sagradas llagas. Registrolas muy despacio la cándida virgen, ocupando en su examen manos, ojos y labios. Violas llorosa, tocolas reverente y besolas amante. Lo mismo hicieron las hijas copiando de la madre la ternura, la reverencia y el amor. La santa después ocultando con capa de curiosidad una santa codicia, como viese que los clavos se movían y que tocados de una parte resultaba el movimiento a la parte opuesta,

¹⁵² Guerra, *op. cit.*, Tomás de Celano, "Vida Primera". pág. 235.

¹⁵³ Soria, *op. cit.*, pág. 157.

le pareció sería fácil arrancar alguno de ellos y con la fuerza que pudo tiro del uno, pero le halló tan firme que no logró su intento y se halló cogida en su piadoso hurto porque de la violencia brotó sangre de la llaga que recogió en un tiempo, contentándose con los claveles ya que no pudo salirsele el clavo.¹⁵⁴

El pasaje descrito en las fuentes —la primera medieval y las dos siguientes post-tridentinas—, pone de relieve la necesidad de Santa Clara y sus hermanas de ver por última vez el cuerpo del santo. Ante las limitaciones impuestas por la clausura, Clara solicita que el cortejo pase por el convento en el que habitaba con sus monjas, cumpliéndose así su deseo y al mismo tiempo la profecía de que antes de su muerte vería una vez más al seráfico. El hecho de que las clarisas pudieran constatar la presencia de los estigmas en el cuerpo de Francisco, al igual que en muchos otros pasajes de la vida del *poverello*, vuelve a recalcar. De acuerdo con Réau, Clara se inclinó sobre el cadáver de su maestro como la Virgen de la Piedad se inclinara sobre el cuerpo de Jesús al pie de la cruz, al tiempo que sus hermanas, que tienen el papel de la Magdalena y las santas mujeres, besaron los estigmas. Se trata pues de la correspondencia franciscana con *La lamentación* de Cristo muerto.¹⁵⁵ Esto es, una analogía más entre Jesucristo y Francisco.

La obra de la serie del Museo Regional de Guadalajara llamada *Santa Clara se despide de San Francisco* representa al pasaje de la siguiente manera. El evento se desarrolla en el interior de un recinto arquitectónico de gran amplitud —según hemos visto en los textos, la iglesia de San Damián—. Al centro, en segundo plano, se aprecia colocado en el suelo el féretro con el cuerpo muerto de San Francisco que yace boca arriba, con los ojos cerrados. Al igual que en las demás escenas de la serie, el santo aparece vestido con el hábito capuchino, lleva la capucha puesta y apoya su cabeza sobre una pequeña almohadilla blanca. Algunas flores rosadas —probablemente claveles— se distribuyen a lo largo de su cuerpo a manera de adorno y tributo. Hincadas detrás del ataúd, inclinadas hacia el cuerpo del santo, se encuentran Santa Clara y una de sus hermanas. Ambas mujeres se encuentran vestidas como religiosas, con el hábito en color gris y la cabeza cubierta con un velo en blanco y negro. Clara toma con sus manos las de Francisco como queriendo besarlas. A su lado su hermana observa su gesto y sostiene una vela encendida con su mano derecha. Frente al ataúd, en primer plano, se localizan otras tres largas velas encendidas sobre candelabros.

En la esquina inferior derecha, de pie, se ubica un interesante personaje masculino que con expresión de solemnidad lleva su mirada fuera de la escena directo hacia nosotros. Se trata de otro de los personajes que hemos denominado como narradores,

¹⁵⁴ Cornejo, *op. cit.*, pág. 529.

¹⁵⁵ Réau, *op. cit.*, pág. 558.

cuya función —hemos asentado— consiste en invitarnos a adentrarnos en la escena. En este caso, se trata de un prelado, vestido con una larga sotana blanca sobre la cual porta una tiesa casulla de colores gris y amarillo. Con la mano izquierda sujeta un copón de plata a la altura de su pecho. Con la otra, extendida hacia abajo, mece un incensario. Detrás de él aparece una columna que se apoya sobre un gran pedestal, en cuyo teste se enreda un enorme paño gris, cuya utilización es muy característica de la escuela sevillana del XVII, según lo hemos asentado con anterioridad. Ver figuras 10, 11 y 12.

A un lado de las religiosas, en la parte inferior izquierda del lienzo, aparece otro grupo de seis personajes masculinos. Se trata de los hermanos de Francisco quienes al igual que sus correligionarias se hincan ante el féretro del santo portando velas encendidas. El primero, de mayor edad que los demás, ofrece el fuego de su vela a otro de sus hermanos que poniéndose de pie intenta encender la suya. Detrás de ellos logra vislumbrarse una gran muchedumbre, conformada por otros hermanos, gente del pueblo y algunos eclesiásticos de alta jerarquía, entre los que destaca un obispo vestido de rojo sentado en una elegante silla en actitud de bendecir. A lo lejos se deja entrever uno de los muros de la iglesia con la puerta de ingreso en forma de un arco de medio punto y una ventana enrejada, quizás aludiendo a la condición de clausura de las clarisas. La abertura del arco permite ver otro edificio a la distancia.

Resulta evidente que el pasaje, tal como se describe en las fuentes previamente citadas, logra traducirse cabalmente en la pintura que nos ocupa. La fundamental presencia de Santa Clara y una de sus hermanas que se inclinan hacia el cuerpo de San Francisco, constituye el tema central del relato, símbolo del amor filial prevaliente entre ambos santos y de la comunión de su misión evangélica. Desde el punto de vista pictórico, la representación de un multitudinario cortejo fúnebre resulta muy afortunada al lograr personificar a todos sus integrantes, personas del pueblo, los hermanos de Francisco y los prelados, —incluidos los de más alta jerarquía—. Asimismo el uso de la perspectiva que, al disminuir la nitidez y el tamaño de las figuras, logra el efecto de que es una gran muchedumbre la que asiste al evento. La sensación de un espacioso interior de la iglesia de San Damián se consigue al dar cabida a la gran comitiva, incluso, la impresión de cierta monumentalidad, a través de la gran columna en la que se enrolla un enorme paño —hemos dicho —solución profusamente utilizada por la escuela sevillana del XVII. Y las rejas de la ventana que aluden al estado de clausura de las clarisas. Más los recursos personales de Esteban Márquez contribuyen también a una efectiva escenificación del episodio, cuando coloca al personaje narrador en primer plano, —quién con la solemnidad que amerita el suceso—, nos invita a introducirnos en la escena.

El pasaje de las damas de San Damián también se encuentra representado en los ciclos pictóricos de Luis Berruero (siglo XVIII) en la iglesia parroquial de Huaquechu-



Figura 33. *Santa Clara se despidió de San Francisco* (3,96X3,16 mts.).
Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

la, Puebla en México; Pedro Ramírez de Noriega (siglo XVII) en el convento de San Francisco de Lima, Perú; Basilio de Santa Cruz y otros (1668) en el convento de San Francisco de Cuzco, Perú; Fray Juan de la Concepción y Beraún (1719), convento de la Recoleta, Cuzco, Perú; un anónimo cuzqueño (1763) en el convento de Santa Rosa, Ocopa, Perú; Juan Zapata (1668), convento de San Francisco en Santiago de Chile y Marcos Zapata (1748) en el monasterio de Capuchinas, también en Santiago de Chile.

8. El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco (1227)¹⁵⁶

*Habiendo el Papa pensado
a Francisco declarar
por santo, llegó a dudar
la llaga de su costado.
En esto el sueño ha tomado
y vio por la clara visión
correr con admiración
de sangre aquel manantial
hasta llenar un cristal
en muy notable porción¹⁵⁷*

¹⁵⁶ Para mayor precisión se sugiere el nombre *El Papa Gregorio IX confirma la llaga del costado de San Francisco*.

¹⁵⁷ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 239.

A la muerte del Papa Honorio III en el año de 1227, el Cardenal Hugolino fue elegido como sucesor bajo el nombre de Gregorio IX. Apenas iniciado su mandato el nuevo pontífice comenzó los trámites para la canonización de Francisco, quien en vida había sido su encomiable amigo y, un tiempo antes de morir, le había profetizado que alcanzaría la más alta dignidad apostólica, como efectivamente ocurrió.

La confirmación de las llagas del padre seráfico por parte de Gregorio IX es un episodio que tuvo su origen en la Leyenda Mayor de San Buenaventura (1262)—según lo hemos asentado previamente—, declarada la biografía oficial del santo en el capítulo general de la orden efectuado en Génova en el año de 1266. De acuerdo con este famoso relato, el Papa se encontraba trabajando en el proceso de canonización de Francisco cuando surgió en él la duda sobre si éste tenía o no la llaga del costado. Una noche —según lo refirió el mismo pontífice— el seráfico se le apareció en sueños reprendiéndolo por sus tribulaciones y levantando el brazo derecho le mostró la herida en su costado. Acto seguido solicitó al Papa le acercara una copa para recoger en ella la sangre que abundantemente manaba de la llaga, llenándola hasta el borde. A partir de entonces, Gregorio IX no volvería a dudar y se convertiría en un acérrimo defensor de los estigmas.¹⁵⁸ La canonización de Francisco se concretó el 15 de julio de 1228 en Perusa, a través de una comisión de cardenales encargada del proceso de beatificación, la cual le reconoció la realización de cuarenta milagros.¹⁵⁹

El relato también fue incluido en los textos posttridentinos. En el *Epílogo* de Soria, por ejemplo, se encuentra descrito en el capítulo XII, tercera parte, bajo el título "De como el pontífice, que dudaba de la llaga del costado, se le apareció San Francisco". En esencia se trata del mismo pasaje de la Leyenda Mayor, salvo que a lo largo de la redacción se deja entrever una clara intención de equiparar a Francisco con Jesucristo, de evidente filiación con la ideología contrareformista a la que hemos venido aludiendo. La narración así inicia diciendo "Amaba el pontífice Gregorio a Francisco y respetábele por un retrato de Jesucristo y por hombre señalado de la mano de Dios" y termina:

Milagro en que repara mi discurso que sería la causa, porque, alanzando Cristo la incredulidad de Tomás, mostrándole las llagas y ofreciéndoselas para que las tocase, Francisco para que el pontífice depusiese la duda que tenía, no contento con demostrar la llaga, sangre vierte de ella. Y halló ser que Tomás sólo dudó que Cristo tan herido de muerte hubiese resucitado y con la resurrección se compadeciese las llagas que sus compañeros le afirmaban traer. Más el pontífice dudó en la llaga sola del costado, no queriendo creer que Francisco había recibido la llaga del costado de Cristo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Guerra, *op. cit.*, San Buenaventura, "Leyenda Mayor", pág. 488.

¹⁵⁹ Facchinetti, *op. cit.*, pág. 361.

¹⁶⁰ Soria, *op. cit.*, pág. 140.

La *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo incluye también este popular episodio en el libro V, capítulo XXX, nombrado "Muere el santo pontífice Honorio III a quien sucede Gregorio IX. Fray Elías se elige en general de la orden. Tratase de la canonización del glorioso san Francisco".¹⁶¹ De acuerdo con este autor, la duda del Papa acerca de la herida en el costado de Francisco surgió por haber recordado haber visto y constatado la presencia de las llagas únicamente en las manos y pies del santo; considerando que hubiese sido muy difícil que hubiese vivido tanto tiempo con una cavidad tan grande en el pecho. La confusión de Gregorio IX —al igual que en las otras fuentes citadas—, al fin se disipó con la aparición de Francisco en un sueño, en el que llenara una copa con la sangre que emanaba de su costado. El pontífice entonces recuperaría la fe y continuaría con el proceso de canonización, convirtiéndose en un ferviente venerador de las llagas.

Finalmente, Schenone nos aporta una interesante variante de la versión, según la cual en la edición valenciana de la obra de Cornejo de 1884, se asienta que el Papa Gregorio IX en realidad no creía en la estigmatización de Francisco. Al igual que en las demás fuentes, el santo se le apareció al pontífice en un sueño, solicitándole una ampollita para recoger en ella la sangre de su herida del costado y así certificar el milagro. Cuando despertó el Papa halló la susodicha ampollita llena con la sangre del *poverello*.¹⁶² Esto es, el pontífice no solamente dudaba de la herida del costado, sino del hecho de la estigmatización en sí y la sangre en la botella no solamente fue parte de un sueño, sino que en verdad el Papa la encontró depositada en una botella cuando despertó.

Pasando a la pintura *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* de la serie del Museo Regional de Guadalajara, desde el punto de vista pictórico, se resuelve de la siguiente manera. Al centro de la representación, en primer plano, se coloca de pie la figura de Francisco, en tanto el protagonista principal del relato. Al igual que en las demás escenas del ciclo, el santo porta el hábito capuchino, compuesto de una larga túnica de color gris, de largas y amplias mangas y capucha. Lleva barba y el peinado característico de los hermanos menores. Su rostro sereno, constituye el punto más luminoso de la representación. Se encuentra colocado en posición de tres cuartos, la pierna izquierda ligeramente flexionada de la cual sobresale el pie por debajo del hábito. El brazo izquierdo va extendido y el derecho se flexiona hacia el pecho para con la mano descubrir de entre la vestimenta la herida del costado, sobre la cual posa su mirada el santo. De la llaga sale un chorro de sangre que se dirige hacia un botellón de vidrio transparente colocado sobre un banco de madera frente al padre seráfico, apreciándose casi lleno del precioso líquido.

161 Cornejo, *op. cit.*, pág. 535.

162 Schenone, *op. cit.*, pág. 395 y nota al pie pág. 331.

En el extremo derecho, detrás de San Francisco, una elegante silla de madera forrada de cuero rojo y un vistoso cortinaje de color verde recrean el ambiente de la habitación pontificia. Más al fondo, en el último plano, se despliega un rico pabellón circular de color rosa que remata al centro con un pináculo y lleva adornos de borlas alrededor. Pende de éste un cortinaje, cuya abertura deja entrever la presencia del Papa recostado sobre una cama en posición boca arriba, presumiblemente dormido. Se trata de un hombre de avanzada edad, casi calvo y de larga barba gris. Descansa la cabeza sobre almohadas blancas y su cuerpo se encuentra cubierto hasta el pecho por una sábana blanca y una manta también rosada.

Ocupando el extremo izquierdo del cuadro, a un costado de la cama del sumo pontífice, se ubica un elegante juego de escritorio hecho en madera, compuesto de librero, una mesa rectangular vestida con un mantel rojo y el banco sobre el cual se encuentra colocado el botellón con la sangre del santo. Sobre la mesa, cerca del Papa, se localiza la tiara que confirma la identidad y jerarquía del personaje. Al centro, se encuentran colocados dos libros sobre puestos, un tintero con la plumilla adentro y unos papeles. En el extremo opuesto, en primer plano, otro documento con letra manuscrita con una pequeña iglesia encima, a manera de pisa papel. Tales enseres aluden al trabajo que se encontraba realizando Gregorio IX para la canonización de Francisco. El piso de la escena, a lo largo del cabezal inferior de la obra, es una cuadrícula en tonos blanco y rojo que simulan losetas.



Figura 34. *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* (3,42x3,16 mts.).
Fotografía Sergio Garibay.

La escena pictórica, luego entonces, se adapta totalmente al sentido del pasaje descrito en las fuentes franciscanas referidas. Los elementos que se representan y la manera cómo interactúan entre sí, permiten una transmisión efectiva del mensaje que se desea transmitir. A diferencia de otros cuadros del ciclo, en donde la composición básicamente ocupa los dos primeros tercios del lienzo, esta escena se aprecia mejor centrada.

Este sueño del Papa Gregorio IX también se encuentra incluido en las series de los conventos de San Francisco de Cuzco, Perú (1668), Santiago de Chile (1668) y Caracas, Venezuela (siglo XVIII); el monasterio de las Capuchinas, también en Chile (1748) y el Colegio de Propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas (1756).



Figura 35. *La incredulidad del Papa* en la colección de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía Adriana Cruz Lara.

9. El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco (1449)¹⁶³

*Desmiente el cuerpo sagrado
los horrores de la muerte
porque en él, sólo se advierte
lo que un cuerpo animado.
Él está siempre parado
sin arrimo, siempre hermoso
tierno, fresco y oloroso
y con sus llagas aun vivas
todas señas expresivas
de un sepulcro el más glorioso*¹⁶⁴

Los relatos franciscanos anteriores al Concilio de Trento no incluyen este legendario pasaje que describe la tentativa vista que el Papa Nicolás V realizara en el año 1449 a la tumba de San Francisco en la basílica de Asís. No obstante, de acuerdo con Facchinetti, la noción de la incorruptibilidad del cuerpo del santo se originó desde el siglo XIV, producto de una profecía formulada por Ubertino de Casale en su libro *Arbor Vitae Crusijixae*, según la cual a Francisco le fue prometida una especie de resurrección anticipada. Esta leyenda —en la que se afirma que el santo permaneció de pie durante siglos en su sepulcro—, fue primordialmente difundida hasta el siglo XVII, a raíz de que Luccas Wadding la incluyera en sus famosos *Anales Minorium* en 1625. En este texto se refiere que la tumba del padre seráfico fue visitada en diversas ocasiones por distinguidos personajes, entre los que se encuentran, el famoso Cardenal español Gil Albornoz, el Duque Francisco Sforza, los Papas Nicolás V y Sixto IV y el Sr. Galeote Bistocchi.¹⁶⁵ Por su parte Héctor Schenone, si bien coincide en que el pasaje fue difundido por Wadding, atribuye en cambio su creación a un supuesto relato del cardenal Astergius.¹⁶⁶ En cualquier caso, es en las fuentes contra reformistas, tales como la de Damián Cornejo (1682) e Iván de Soria (1649) —se recordará, elegidas como base del análisis iconográfico de nuestro repertorio—, que la visita de Nicolás V al sepulcro del *poverello* fue descrita con todo detalle, cómo se presenta a continuación.

En el capítulo VIII de la cuarta parte del *Epílogo* de Soria, denominado “De la postura extraordinaria con que esta hoy el cuerpo de San Francisco”, se dice que el Papa Nicolás V se trasladó a Asís, únicamente con la intención de visitar la tumba

¹⁶³ Se sugiere el título *El Papa Nicolás V verifica la presencia de los estigmas en el cuerpo incorrupto de San Francisco*.

¹⁶⁴ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 241.

¹⁶⁵ Facchinetti, *op. cit.*, págs. 378 y 380.

¹⁶⁶ Schenone, *op. cit.*, pág. 398.

del santo. Una vez en la ciudad ordenó al guardián del convento donde se encontraba el sepulcro le otorgara las facilidades necesarias cumplir su deseo. Éste, creyendo que el Pontífice en realidad deseaba llevarse los restos mortuorios de Francisco a Roma, puso una serie de pretextos para disuadirlo. Entendiendo el Papa los temores del guardián, envió a su secretario Micer Pedro de Nocedo, para empeñarle su palabra de que no deseaba despojar a la ciudad de su tesoro, sino solo contemplar con sus propios ojos un prodigio mayor de la iglesia. Finalmente accedió el custodio, citándolo ese mismo día en la noche, empero, suplicándole al pontífice que solamente se dejara acompañar de tres personas, que resultaron ser, un cardenal, un obispo y el susodicho secretario. Guiados por el guardián, los tres personajes ingresaron al recinto, bajando a una bóveda que se encontraba bajo la tierra para arribar a un portal de mármol muy bien labrado, al final de cual se encontraban sendas puertas de metal cerradas con tres cadenas y tres candados. Cuando el custodio abrió las puertas se dejó sentir una agradable fragancia. El primero en ingresar a la cripta fue Nicolás V, para atestiguar el cuerpo de San Francisco de pie, con los ojos abiertos elevados al cielo y las manos cruzadas delante del pecho, cubiertas con las mangas del hábito. Conmovido ante el prodigio se arrojó al suelo suspirando y sollozando. Entraron luego los demás para descubrir las llagas todavía presentes en los pies y manos del santo, emanando de ellas sangre todavía fresca. Discurrió luego el Sumo Pontífice a verificar la herida en el costado derecho, la cual localizó en una abertura del hábito, procediendo a besarla a manera de reliquia. Habiendo pasado toda la noche en el sitio, al amanecer finalmente se retiraron del lugar. El relato concluye con una interesante analogía en la que se recuerda como el profeta Samuel, ya difunto, descansaba como vivo de pie.

Por su parte, la *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo nos presenta una narración con ciertas variantes respecto de la anterior. En el capítulo XXXIV del libro V titulado "Maravillosa postura del cadáver de San Francisco en el sepulcro", se asienta que pese al paso de los años el cuerpo de San Francisco permanecía incorrupto en su tumba, erguido sobre sus pies y puestos los ojos en el cielo. De sus heridas se vertía sangre fresca y de su cuerpo emanaban celestiales fragancias. No obstante, esta maravilla estuvo oculta por mucho tiempo debido a que la translación del cuerpo de Francisco de la iglesia de San Jorge al templo nuevo —la basílica de Asís— se había llevado a cabo en tropel y en sediciosas circunstancias, de aquí que el prodigio no fuera registrado hasta tiempos de Nicolás V. Así, en el año 1449 —a más de doscientos años del deceso del santo—, hallándose el sumo pontífice en la ciudad de Asís por asuntos de la silla apostólica tuvo deseos de ver el cuerpo y las reliquias de San Francisco, mandando al guardián a que dispusiera lo necesario para ingresar al sepulcro. Éste, temeroso de que el pontífice quisiera despojar al convento de tan divino tesoro, se tiró a sus pies y le rogó que la visita se hiciera en total secreto para

no afligir a sus hermanos. El Papa se mostró comprensivo, acordando el silencio de la noche para realizar la inspección y eligiendo como sus acompañantes al Astergio presbítero del título de San Eusebio y arzobispo de Benevento, a un obispo francés —que en principio se había opuesto a mantener en secreto la visita— y a Pedro Nozeto, su secretario. Asimismo, autorizó al guardián para que por su parte concurriera con tres miembros de su comunidad. Llegada la hora, la comitiva abrió el muro de la primera entrada, bajaron quince gradas de mármol por un callejón estrecho, hasta llegar a una puerta de bronce. Dio el custodio las tres llaves de las tres cadenas al pontífice, quien entró primero con una hacheta encendida en las manos para, acto seguido, presenciar la estupenda maravilla y prorrumpir en devotos suspiros. Enseguida llamó a voces a los que habían permanecido afuera, quienes llenos de lágrimas y admiración también atestiguaron el prodigio. El cadáver fue hallado en posición erguida, con el pie derecho al aire y sin estar arrimado a ningún objeto. La cabeza del santo estaba cubierta con la capucha del hábito y el rostro volteado hacia el occidente, los ojos elevados —claros y resplandecientes—, las manos cruzadas dentro de las mangas y en uno de los pies —el que quedaba descubierto por fuera del hábito—, una llaga brotando sangre fresca. El Papa tuvo ocasión de examinar con curiosidad y devoción las llagas de pies y manos, y tocar la penetrante herida del costado por entre la abertura del hábito, así como tocar el rostro y confirmar la blandura y frescura de la carne. Seis horas pasó el grupo en la tumba, saliendo al romper el alba. El relato continúa describiendo la visita al sepulcro de otros ilustres personajes tales como Papa Sixto IV, quien hacia 1476 también tuvo oportunidad de confirmar el milagro junto con otros religiosos, el cardenal Gil de Albornoz y años después el intento fallido de Pío V en localizar la entrada a la bóveda.¹⁶⁷

No sería, sin embargo, la basílica de Asís la primera morada de los restos mortuorios del *poverello*. Facchinetti nos informa que después del tránsito su cuerpo fue enterrado en la iglesia de San Jorge, en la pequeña ciudad de Subasio, por haber sido allí donde —según Tomás de Celano— se inició en las letras cristianas y había predicado por primera vez la penitencia y el amor a Dios.¹⁶⁸ Dos años habían pasado de la muerte del santo cuando el Papa Gregorio IX —quien había sido su amigo cercano—, encabezara en Asís su canonización en el año 1228 y colocara en una colina situada en el extremo occidental de la ciudad la primera piedra para la edificación de la basílica que sería su nuevo y magnífico sepulcro.¹⁶⁹ Según una antigua tradición —sigue Facchinetti—, Francisco había expresado su deseo de ser enterrado en este

¹⁶⁷ Cornejo, *op. cit.*, págs. 542-545.

¹⁶⁸ Facchinetti, *op. cit.*, pág. 329.

¹⁶⁹ Esta basílica se localiza en el poblado de Satma María de los Ángeles en el Municipio de Asís. La llamada Porciuncula es una pequeña iglesia que forma parte de este complejo arquitectónico, la cual fuera restaurada por Francisco y se convertiría en la sede de los hermanos menores.

lugar conocido como la "Colina del infierno", por ser el sitio donde se ajusticiaba a los malhechores. El Sumo Pontífice la rebautizaría entonces con el nombre de "Colina del paraíso" y la declararía propiedad de la Santa Sede. En la primavera del año 1230, ya concluida la iglesia inferior y la mayor parte del convento, Gregorio IX ordenaría a los franciscanos la solemne traslación de las reliquias del santo al nuevo edificio. Un curioso suceso empero ensombrecería el evento. Resulta que fray Elías, uno de los discípulos del santo, temiendo que de conocerse el lugar de los preciosos restos, pudiesen en adelante robarlos. Se puso entonces de acuerdo con los magistrados de la ciudad para obstaculizar el paso a la comitiva y arrebatarse violentamente el féretro, para conducirlo apresuradamente a la nueva iglesia y depositarlo en un lugar seguro, sin testigos.¹⁷⁰

Regresando a las descripciones de Soria y Cornejo, vale la pena comentar que si bien algunos detalles varían, el sentido del pasaje en ambas narraciones es prácticamente el mismo: destacar el prodigio del cuerpo incorrupto y los estigmas de Francisco. Hechos que a su vez serían constatados por autorizados testigos de la más alta jerarquía eclesiástica a más de doscientos años de la muerte del santo acaecida en el año 1226. Desde el punto de vista teológico, Réau anota que esta visita fue construida para probar que el cuerpo del santo, al igual que el de Jesucristo, había permanecido incorruptible en su sepulcro¹⁷¹. Esto es, al igual que en otras muchas escenas de nuestra serie, se trata de equiparar la figura del serafín llagado con el hijo de dios, discurso que confirma una vez más la estrecha filiación del repertorio con la ideología contrareformista a la que nos hemos venido refiriendo.

La *Chronica* de Cornejo parece más descriptiva que el *Epílogo* de Soria. En éste se especifica con mayor detalle la identidad de los acompañantes del Papa y se aportan interesantes datos históricos que permiten ubicar con mayor precisión el episodio. Tal es el caso de la traslación del cuerpo del santo de la iglesia de San Jorge a la basílica de Asís que acabamos de referir, la cual —ahora sabemos por qué— Cornejo refiere que se llevó a cabo "en tropel y en sediciosas circunstancias". Asimismo, la mención de otras visitas realizadas a la tumba de San Francisco por parte de distinguidos personajes. Por su parte Soria, si bien más escueto, al final de su descripción nos aporta una interesante acotación, cuando alude a la postura erigida que conservó el profeta Samuel una vez muerto, hecho que recuerda la aseveración de Réau en cuanto a que muchos de los pasajes de la vida del *poverello* descritos después de Trento fueron tomados indistintamente del antiguo testamento.

Pasando al análisis de la escena pictórica que nos ocupa, en relación a las fuentes previamente comentadas, se observa que la visita del Papa Nicolás V y sus acom-

pañantes se desarrolla precisamente en el interior del sepulcro de San Francisco. Se trata de una habitación de forma cuadrangular en cuyas paredes se alcanzan a apreciar apenas esbozados diversos elementos arquitectónicos tales como cornisas y molduras, un guardapolvo, así como un arco de medio punto apoyado sobre un par de columnas. El tema central se encuentra representado en primer plano y está conformado por cinco personajes que interactúan entre sí. A la izquierda se encuentra de perfil el cuerpo incorrupto del santo, de pie sobre una peana de forma cuadrada. La pierna derecha va ligeramente adelantada y doblada hacia el frente y del pie que sobresale por debajo del hábito se deja entrever uno de los estigmas. Al igual que en las demás escenas, San Francisco porta el hábito capuchino de burda factura y tono grisáceo, el cual se ciñe a la cintura mediante un cordón que cuelga por el frente anudado en tres tramos simétricos. Lleva la cabeza ligeramente echada hacia atrás con el típico peinado franciscano con la coronilla rapada y circundada por una franja de pelo, los ojos cerrados y barba. La figura principal, el Sumo Pontífice Nicolás V, se coloca de pie justo de cara al santo y posando ambas manos sobre la herida del costado, voltea hacia nosotros para mostrárnosla con expresión de sorpresa, como invitándonos a ser partícipes del prodigio. El Papa es un personaje de mejillas hundidas y piel flácida, lleva los labios entreabiertos y una larga barba grisácea que denota su avanzada edad. Su vestimenta es por demás rica y ostentosa, seguramente al nivel de su elevado rango. Se compone de dos sotanas blancas, una más larga que la otra, la de encima, más corta, va decorada con reborde de encaje blanco en las orillas del faldón y los puños de las mangas. De la que llega hasta el piso, sobresale su pie izquierdo calzado con un zapato rojo. Porta sobre las sotanas una elegante capa brocada muy ornamentada. A la altura de los hombros, logran distinguirse tres óvalos, en los que aparecen representados los evangelistas. La rica indumentaria se abrecha al frente mediante un dije enjoyado a la altura del cuello. Sobre su cabeza lleva la tiara papal con dos coronas enjoyadas y un remate con forma de cruz. El pontífice constituye la figura central de la representación y, en nuestra opinión, la mejor lograda de toda la serie, quizás debido a la presencia exclusiva de la mano del maestro Esteban Márquez durante su ejecución. Destaca el detalle con el que fueron elaborados su rostro y capa, imprimiendo a la escena una gran dosis de realismo y expresividad. Según lo hemos asentado con anterioridad, este mismo prototipo aparece en otras obras de Márquez, a saber, *Los desposorios de la Virgen* del Museo de Raleigh y *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* en la Universidad de Sevilla.

Detrás del Papa Nicolás V se encuentran dos personajes más jóvenes, de cabello y barba de color negro. El de primer plano, mira directamente hacia el prodigio. Se encuentra colocado en posición hincada y con su mano derecha sostiene uno de los bordes de la capa del pontífice, dejando entrever el forro blanco que la recubre por

170 Facchinetti, *op. cit.*, págs. 365, 369, 375 y 376.

171 Réau, *op. cit.*, pág. 563.



Figura 36. El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco (3,42X3,16 mts.).
Archivo MRG.

dentro. El brazo izquierdo va extendido hacia atrás y sujeta con su mano una larga vela encendida que a su vez se apoya en el piso, iluminando la escena. Va ataviado con una sotana roja, por lo que seguramente se trata de la representación del cardenal que —según las fuentes referidas— acompañaba al Papa. Detrás de él, en segundo plano, se aprecia únicamente el busto de otro personaje quizás el obispo que se menciona en los textos—, quién piadosamente vira la mirada hacia abajo y sostiene con su mano otra vela encendida.

El último personaje se localiza de pie en el extremo izquierdo de la composición, justo detrás de los otros, quien atestigua el portento desde la puerta de ingreso al sepulcro. Lleva la mirada hacia abajo, con una mano intenta quitarse la capucha y la otra la coloca sobre su pecho en actitud de recogimiento. Por el hábito capuchino, muy probablemente se trata de la representación del guardián de la basilica encargado de guiar a la comitiva hasta la tumba. Sobre las cabezas del Papa y San Francisco, pendiendo del techo de la habitación aparece una lámpara dentro de la cual hay una vela encendida.



Figura 37. Comprobación de las llagas en Guadalupe, Zacatecas.
Fotografía Adriana Cruz Lara.

La composición se encuentra cargada hacia la esquina inferior izquierda del lienzo, en forma de una línea diagonal que va de la esquina superior izquierda hacia el extremo inferior derecho. La escena presenta un marcado claroscuro, en donde el entorno aparece en penumbra, mientras las figuras de San Francisco, Nicolás V y el cardenal se encuentran fuertemente iluminadas, dotando a la representación de una atmósfera llena del misterio y dramatismo propios de un milagro de esta naturaleza.

En suma, la representación pictórica acerca de la tentativa visita que el Papa Nicolás V realizara a la tumba de San Francisco de Asís en el año 1449, resulta efectiva y veraz, tanto desde el punto de vista pictórico, como de la transmisión del mensaje descrito en las fuentes de Cornejo y Soria. La incorruptibilidad del cuerpo del santo y la presencia de los estigmas —en tanto aspectos fundamentales del pasaje—, se encuentran cabalmente representados. Asimismo la verificación de la herida del costado por parte del Sumo Pontífice, la cual se convierte en el tema central de la escena. Aún y cuando el número de personajes que asisten al evento no coincide con ninguna de las descripciones, su presencia en la escena únicamente pretende

ilustrar que el milagro no solamente es presenciado por el Papa, sino que existen otros testigos que lo confirman. Llama la atención que Francisco, a diferencia de lo que se asienta en las fuentes escritas, se representa con los ojos cerrados.

La visita a la tumba de San Francisco también se encuentra representada en los ciclos de la vida del santo de Juan Zapata en el convento de San Francisco (1668) y Marcos Zapata en el monasterio de Capuchinas (1748), ambos en Santiago de Chile; Ignacio Berbén en el Colegio de Propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas (1756) y Luis Berrueto en la iglesia parroquial de Huaquechula, Puebla (1731-1750), en México; Basilio de Santa Cruz en el convento de San Francisco (1668) y fray Juan de la Concepción y Beraún en La Recoleta (1719), en Cuzco, Perú; así como el de Gregorio Gamarra en la iglesia de San Francisco en la Paz, Bolivia (siglo XVI).¹⁷²

10. San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana¹⁷³

*A un fuerte perseguidor
de los frailes franciscanos
ha tomado entre sus manos
Francisco su protector
y con nunca visto horror
la cabeza le ha quitado
para que quede enterado
el mundo de que Francisco
cuida bien al pobre aprisco
que Jesús le ha encomendado¹⁷⁴*

El asunto sobre el descabezamiento de un obispo a manos San Francisco de Asís es una temática incorporada a los relatos franciscanos después de la contrarreforma. Este pasaje, en opinión de Héctor Schenone, “muy poco franciscano”¹⁷⁵ —quizás por la violencia del hecho en contraposición a la benevolencia característica del santo—, se encuentra descrito en los dos textos literarios que hemos venido proponiendo como posibles fuentes de inspiración de nuestro repertorio, la *Chronica Seraphica* de Damián Cornejo y el *Epílogo* de Iván de Soria. En el primero, el episodio se encuentra descrito en el capítulo XL del libro V bajo el título “Castigo formidable de un obispo, emulo de san Francisco y de su apostólica religión”. Se trata de la defensa de la orden de los hermanos menores que emprendiera la divina justicia a

¹⁷² Schenone, *op. cit.*, pág. 399.

¹⁷³ Se sugiere *El degollamiento del obispo* enemigo de la orden franciscana.

¹⁷⁴ Décima tomada del ciclo de Guadalupe Zacatecas. Valverde, *op. cit.*, pág. 239.

¹⁷⁵ Schenone, *op. cit.*, pág. 396.

través de San Francisco, ante los intentos de un obispo por suprimir la congregación. En conspiración con otros eclesiásticos, el susodicho prelado se encargaría de presentar sus argumentos en contra de la hermandad, aprovechando la celebración de un concilio. Mientras tanto, en una iglesia cercana al sitio donde se realizaría el evento, el sacristán era testigo de la conversación entre las imágenes de San Pablo y San Francisco, en la cual el primero instigaba al segundo a defender su religión ante las intrigas del prelado. Apelando a la sagrada paciencia como su única arma, Francisco argumentaba no tener elementos para detener al obispo. San Pablo entonces le ofrece su espada y toma a cambio su cruz. A la mañana siguiente la noticia de que el obispo malintencionado había sido degollado en su propia cama corría por toda la ciudad, en tanto las autoridades buscaban al responsable. La situación se esclarece cuando en el templo el sacristán se percató de que la espada que sostenía la imagen del santo de Asís estaba toda ensangrentada, señalándolo así como el autor del atroz crimen. El oportuno hallazgo de documentos incriminatorios del alevoso proceder del prelado, finalmente apuntan hacia un castigo del cielo en defensa de tan santa e inocente religión.¹⁷⁶

Por su parte, en la cuarta parte del *Epílogo* de Soria, capítulo XXX, se narra este mismo pasaje bajo el título “De un castigo extraordinario y de rarísimo ejemplo que hizo el santo en un obispo indevoto, degollándolo con la espada de San Pablo”. Pese a su extensión, vale la pena referirlo en toda su amplitud, no solamente por ser una probable fuente de inspiración de la escena en nuestra serie y en otros ciclos franciscanos hispanoamericanos, sino en virtud de que no ha sido previamente citado en otros trabajos que tratan sobre iconografía franciscana —al menos en México—. Y así dice:

Conformaronse y conjuraron ciertos prelados seglares contra la orden y religión de Francisco, para si pudiesen extinguirla del todo y destruirla anulando por orden del pontífice su instituto y apartando del a sus profesores apostólicos (si esto fue de envidia, viendo que esta religión crecía tanto y se multiplicaba como las arenas del mar y que de todos los fieles sin contradicción se llevaba sus afectos, ellos lo saben: y aun nosotros, por lo que sucedió después y nos dice el caso siguiente, porque si fuera celo de Dios, no fueren de este Dios tan castigados). Para cuyo intento, como en esta ocasión se celebrase concilio, pareciéndoles la ocasión admirable para lograr sus designios y conseguir sus vengativos intentos, cometiendo todos a uno el caso y haciéndolo procurador de la causa, al concilio se partió con papeles hechos y memoriales dispuestos para presentarlos en el conforito, acusando la orden de San Francisco y proponiendo causas por qué se debía extinguir. Llegó el dicho acusante, que era un obispo a donde se celebraba el concilio. Recogiose en una posada, con

¹⁷⁶ Cornejo, *op. cit.*, págs. 558-560.

intento de presentar a la mañana sus papeles, gastando aquella noche desvelado, en que razones más eficaces propondría para lograr su fin pernicioso. Sucedió en esta misma noche que como el sacristán de la iglesia mayor y principal oyese a deshora ruido en ella, extrañando las voces que se oyen, por certificarle de lo que sería, a la iglesia descendió. Ahí en la capilla mayor una espaciosa ventana y en ella puesta una hermosa y bien dispuesta vidriera en la cual estaban con primor y arte pintados de vistosos colores a una parte el apóstol San Pablo y al otro el glorioso San Francisco, aquel con una espada en la mano, como suele pintarse, y el otro con una cruz en la suya, como a dibujarle acostumbraban. Aplicó el sacristán el oído hacia la capilla mayor que era a su parecer de donde las voces salían y vio como las dos figuras e imágenes de la vidriera, una con otra, estaban en alta voz conversando. Dijo San Pablo a San Francisco que como siendo tan padre de sus hijos permitía semejantes agravios e injurias tan a lo descubierto como aquel obispo les hacía queriendo oponerse a ellos y aun destruirlos por medio de sus memoriales y papeles. Respondióle San Francisco que no podía dejar de llevar con paciencia aquellos injuriosos oprobios y desacatos cometidos contra su orden, por que la cruz que tenía en su mano le estaba predicado sufrimientos en los agravios e injusticias y habiendo también él en vida enseñado a sus hijos a sufrir por Dios las injurias, no fuera bien que el lo contrario ejecutara. Tornóle a replicar San Pablo que bien se compadecía con el sufrir las injurias castigar lo malo, para que con el ejemplo del castigo otros temiesen y que si acaso lo dejaba por no ser la cruz instrumento acomodado para ejecutar el castigo, que tomase su espada y le diese la cruz que en su mano tenía. Con esto el sacristán suspenso y admirado, ignorando sobre que apelaba aquel coloquio, se recogió a su cuarto. Llegaron a la mañana los criados del obispo a despertarle y viendo que no respondía a sus voces, más cerca se llegaron, para reconocer la causa de estarse en la cama tanto tiempo; y vieron en ella degollado al obispo y la ropa en la sangre de su garganta salpicada y teñida. Entendióse luego el trágico suceso, convocose mucha gente, vino la justicia para averiguar el caso, empezó a hacer inquisición de aquella violenta muerte para castigar al homicida, llegó a noticia del sacristán lo que pasaba y juntando aquello con lo que le había pasado la noche antecedente, con todo cuanto había oído y visto hacer a las dos imágenes de la vidriera fueron a examinar la verdad y hallaron que habiendo siempre San Pablo mostrándose con su espada y San Francisco con su cruz, en la mano de Francisco se hallaba la espada y en la de Pablo la cruz y no solo eso, pero para más dar San Francisco a conocer que por virtud superior y mandato divino había degollado al obispo, la espada que antes limpia había estado en la mano de Pablo, ensangrentada toda se mostraba en la mano de Francisco. Supieron después por los criados y por los memoriales que le hallaron los intentos del obispo, como eran de oponerse a la orden de Francisco y deshonrar a sus religiosos y claramente reconocieron haber sido aquel castigo del cielo y que el obispo pretendiendo a una devota Bethulia perseguir, como otro Olofernes fue degollado de una mano mejor que la de Judith.¹⁷⁷

177 Soria, *op. cit.*, págs. 188-190.

Como puede apreciarse, el sentido de este pasaje en las biografías de Cornejo y Soria es prácticamente el mismo: presentar a San Francisco como un protector omnipresente de su orden y la religión. Si bien los detalles de la narración varían en una y otra, la intención en ambas fuentes es transmitir la fuerza y unidad de la congregación en contra de cualquier enemigo, incluso si éste forma parte de la propia Iglesia católica. En este sentido Marisela Valverde ha propuesto, para el caso del lienzo de la serie de Guadalupe denominado *Perseguidor de franciscanos*, que la escena tiene que ver con una representación de tipo político en torno a las relaciones —de desencuentro— entre el clero secular y el regular.¹⁷⁸ Y efectivamente, en el caso de la Nueva España son muchas las referencias que dan testimonio de los conflictos que existieron entre ambas instancias a lo largo de los siglos XVII y XVIII,¹⁷⁹ cuando los seculares intentaron hacer valer la autoridad de los obispos sobre cualquier otro miembro del clero, particularmente de los regulares que habían alcanzado gran prestigio y renombre a lo largo del proceso de evangelización. Su presencia en la serie de Guadalajara, luego entonces, resulta significativa, en virtud de que refuerza esta misma noción de antagonismo entre las dos instancias eclesiásticas.

Desde el punto de vista pictórico, el evento se desarrolla en el interior de una habitación en la que se encontraba descansando el obispo adverso a la orden franciscana. Dos jóvenes irrumpen en el aposento para presenciar el horrendo espectáculo de su degollación. A un lado de la cama, otro individuo recorre el cortinaje del pabellón para mostrarles el cuerpo sin vida que yace sobre el lecho boca abajo, desprovisto de la cabeza, los brazos colgados hacia adelante y todavía brotando la sangre de su cuello. Sobre el piso cuadrículado se localiza la cabeza desprendida, correspondiente a un hombre de mediana edad. En el extremo derecho, colocada sobre un pequeño buró de madera, la mitra del obispo nos confirma su jerarquía.

El primero de los jóvenes, lleva en su mano derecha una larga vela en posición horizontal con la llama hacia atrás y mira hacia arriba con expresión consternada. Viste una colorida camisa amarilla que lleva remangada por encima del codo y combina con un faldón rosado y vistosos botines en blanco y rojo. Su compañero, oculto detrás de él, lo sujeta de los hombros como queriendo evitar su desvanecimiento, llevando a su vez la mirada hacia el suelo en dirección de la cabeza. El personaje que descubre la escena, un poco mayor, porta una saya gris, manto rojo y botines blan-

178 Valverde, págs. 41, 156-157. Según la autora esta escena se basó totalmente en la crónica de la vida del santo escrita por Damián Cornejo. Por la cita de Héctor Schenone que anota más adelante, sabemos que esta notable obra fue ampliamente difundida en América.

179 Para el caso de Jalisco ver José Refugio de la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho*. Crisis y desestructuración de la provincia franciscana de Santiago de Xalisco (1749-1860), México, El Colegio de Michoacán y Universidad de Guadalajara, 2001.



Figura 38. *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* (3,90x3,18 mts.).
Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

cos. Su actitud corporal, de frente hacia los más jóvenes con el brazo derecho extendido y el otro que abre el pabellón, denota su afán por revelarles el lamentable suceso.

En el extremo izquierdo de la escena, un tanto al margen del acontecimiento principal, aparece de pie bajo el marco de la puerta de ingreso a la habitación otro personaje masculino. Se trata de un clérigo de cabello y barba negra vestido con una sotana de color oscuro, el cual sujeta un libro en su mano derecha y nos mira de frente con actitud aleccionadora. Extendiendo su brazo izquierdo hacia arriba señala con el dedo índice la parte superior del recinto, llamando nuestra atención hacia un pequeña ventana compuesta de dos arcos de medio punto en la cual se distinguen dos pequeñas figuras. En el vano izquierdo aparece la imagen de San Francisco empuñando una espada ensangrentada, a su derecha se encuentra San Pablo portando un libro. Al parecer las figuras de los santos son representaciones de esculturas.

La composición está bien equilibrada, los personajes y el mobiliario se distribuyen de forma armoniosa a lo largo del espacio pictórico. El manejo de la perspectiva, mediante la cuadrícula del piso, imprime profundidad a la escena, dotando

de realismo a la representación. La narración es clara y acertada, haciendo un uso preciso de los elementos más indispensables para la comunicación del mensaje que se desea transmitir, de manera que no sobra ni falta nada. El foco de interés se centra en el hecho mismo del obispo degollado, representado con todo detalle, así como en los personajes que lo descubren, ubicados en primer plano, más coloridos y luminosos que el resto de los elementos de la composición. La interacción entre éstos imprime a la escena gran emotividad y dinamismo, logrando constituirla en un verdadero drama. El clérigo ubicado a la izquierda, al cual se le asigna la función de presentador del evento, si bien pareciera un tanto ajeno al suceso, complementa oportunamente el contenido del pasaje al conformar un segundo momento narrativo de la misma escena. No solamente por su peso figurativo en la composición, sino en tanto que nos remite al sentido mismo de la temática, cuando señala las figuras de San Francisco y San Pablo de forma por demás esclarecedora.

En cuanto a la técnica pictórica,¹⁸⁰ el manejo de los materiales denota un adecuado conocimiento de la técnica del óleo, así como pericia y habilidad por parte del o los artífices. Sobre la base de preparación de color ocre-rojiza se aplican áreas de color a manera de fondo, buscando una tonalidad por zonas específicas. El pintor se ciñe a su bosquejo aplicando los planos de color dentro de las formas de la composición. Sobre éstos se lleva a cabo el modelado del volumen, dando forma a los elementos figurativos. Se usan líneas de contorno para separar los distintos elementos y definir la anatomía de los personajes. Las encarnaciones destacan como las áreas más trabajadas de la escena, dotando de realismo a la representación. Se nota preciosismo en el detalle a través de la aplicación de empastes. La secuencia que el artista utiliza parte del fondo para sobre éste elaborar las figuras, delinearlas y posteriormente aplicar los detalles.

La pintura se construye a partir de la aplicación del color por medio de pinceles de diferentes formas y grosores. Para las encarnaciones las sombras se delinean con tierras y posteriormente se aplican las luces empastadas en blanco y amarillo. Se dan diferentes colores para lograr diferentes tonos de piel, unas más pálidas y otras más morenas. El rostro del joven en primer plano, está trabajado con mayor detalle, en donde los diferentes tonos se funden para lograr una fina textura de la piel. La oreja y los ojos tienen mucho trabajo. El párpado más rosado, el iris, la luz de la pupila y la sombra de la ojera destacan por su minuciosidad. El labio superior va delineado y la punta de la nariz con la luz empastada. La pintura del cabello de los personajes en general se aplica en tonos café oscuro, empleando una pintura más diluida aprovechando la tonalidad ocre rojiza del fondo. La calidad de los paños se logra extendiendo la pintura con pinceladas largas, fundiendo luces y sombras para lograr el movimiento

¹⁸⁰ Ficha técnica LDOA, 2011. s/p.

y la textura de las telas. Las luces se dan empelando tonos claros más empastados, a excepción del personaje narrador cuya vestimenta es totalmente negra.

El pabellón sobre la cama en verde oscuro, se resuelve mediante una pintura espesa que se va extendiendo para lograr su aspecto de pesadez. La pincelada larga y extendida contribuye a formar la masa del cortinaje. Las luces en amarillos y tierras se dan sobre esta base, extendiendo una pintura más diluida y transparente. Los elementos decorativos se dan también con pintura amarilla y tierras aplicados más empastados y quizás cuando la base estaba más seca. Al contrario, el cuerpo decapitado vestido de blanco presenta una pintura delgada de la que sobresale el tono rojizo de la base de preparación. Las luces y las sombras se van fundiendo para lograr la textura de una tela más delgada.

El piso cuadrículado, con motivos que lo ornamentan y le dan una apariencia de riqueza y lujo, se trabaja por sectores. Los cuadros se rellenan con un tono base uniforme, intercalando el verde oscuro con el blanco, divididos por una cuadrícula roja. Los detalles de los ornamentos florales del piso se aplican con la pintura de la base más seca, delineando los detalles con tonos más claros, aplicados de manera muy diluida. Los ornamentos que se ubican en primer plano presentan mayor detalle que los de atrás, contribuyendo a dar un efecto de profundidad a la escena. Por su parte, el mueble de la derecha, sobre el cual se localiza la mitra del obispo y la puerta de madera en el extremo izquierdo, están trabajados en tonos café y amarillos. Primero se extiende una capa lisa de color oscuro y poco a poco se va matizando con luces más claras, hasta lograr la forma del mueble con sus distintos perfiles.

El último plano de la escena, el fondo de la habitación, está dado en tonalidades pardas a base de manchas que se van fundiendo. La pintura se aprecia más diluida y aplicada de manera irregular en grandes secciones. Apenas se observan algunos detalles de la arquitectura, insinuados mediante líneas de color oscuro muy sutiles, dando la sensación de profundidad a la representación. Sobre este fondo en la parte superior izquierda, las figuras de San Francisco y San Pablo, se resuelven mediante una pintura empastada pero con pocos detalles, lográndose una aparente lejanía. Otros detalles como la vela que porta el personaje de primer plano, la mitra sobre el mueble y la escultura al pie de la cama, se construyen también a partir de sombras diluidas y aplicando las luces más empastadas.

En suma, la representación pictórica que nos ocupa, dados los elementos presentes en la escena y la descripción del episodio en sí, parece más probable que su fuente de inspiración —a nivel de las fuentes impresas— haya sido el *Épílogo* de Soria que la *Chronica Seraphica* de Cornejo.¹⁸¹ En donde los jóvenes en primer

¹⁸¹ El artículo del investigador José Guadalupe Sánchez anteriormente referido señala a la crónica de Damián Cornejo como la fuente de inspiración de esta escena. Sin embargo, consideramos que la

plano y el individuo que recorre el pabellón a un lado del lecho, serían los criados del prelado, quienes acudieron a despertarlo en la mañana y ante su falta de respuesta ingresaron a la habitación para encontrarlo degollado en la cama donde se encontraba reposando. Esto es, el fatal acontecimiento habría ocurrido durante la noche apenas unas horas antes de que el obispo saliera rumbo al concilio en donde presentaría sus argumentos en contra de la hermandad religiosa. No sabemos, sin embargo, ya que ninguna de las fuentes lo aclara, el sitio o fecha en la que habría tenido lugar tal suceso. Tampoco el tipo de reunión en la que pretendía participar el prelado, ¿acaso uno de los capítulos provinciales de la orden? Así, más que un hecho histórico, resulta factible deducir una alegoría sobre la fortaleza y pervivencia de la orden a lo largo del tiempo o bien parte de la historia fundadora de la orden, si bien no necesariamente verídica, construida como discurso para su legitimación.

El personaje narrador que señala el nicho superior con las imágenes de San Francisco y San Pablo se ajusta adecuadamente a la historia, correspondiéndose con el sacristán de la iglesia mayor —esto es la catedral—, quién atestiguará la conversación entre los santos un día antes y posteriormente hiciera notar la espada ensangrentada en la mano de Francisco, como explicación milagrosa del acontecimiento. Llama la atención el hecho de que en nuestra escena San Pablo porte un libro en lugar de la cruz característica de San Francisco, tal y como se señala tanto en la crónica de Cornejo como en el epílogo de Soria. Pese a ello no resulta extraño que al *pooverello* se le represente portando un libro. Según Schenone, entre los distintos tipos de figuración del santo, uno de ellos, bastante difundido en Europa, basado en uno de sus supuestos retratos medievales, San Francisco se representa de perfil, con la doble cruz patriarcal en una mano y en la otra un libro,¹⁸² cuestión que por otro lado podría constituir un elemento más en favor de un origen peninsular del repertorio. La falta de precisión en cuanto a la identidad del libro sin embargo, nos permite proponer que su presencia en nuestro lienzo está relacionada con una alusión a la regla de la congregación, aprobada por el Papa Inocencio III en el año 1208 y confirmada una nueva redacción de ésta en 1223 por Honorio III,¹⁸³ en cuyo caso el acontecimiento narrado podría ubicarse a principios del siglo XIII. Por su parte, la vestimenta de los participantes y el mobiliario encajan cabalmente en las formas de representación del siglo XVII, coincidiendo así con la ubicación temporal que se ha hecho del ciclo pictórico en general.

representación plástica coincide de manera más precisa con el texto de Soria que con el de Cornejo. Sánchez, págs. 13-31.

¹⁸² Schenone, *op. cit.*, pág. 330. El autor comenta que esta manera de presentar a San Francisco aparece tanto en el primer lienzo de la serie de Lima como en una tabla del colombiano Vásquez y Ceballos.

¹⁸³ *Ibidem.*, pág. 328.



Figuras 39 y 40. A la izquierda *Judith y Holofernes* de Caravaggio y a la derecha la misma escena de Pedro Pablo Rubens. Reprografías.

Resulta por demás interesante el paralelismo que se hace al final de la narración de Soria con el degollamiento de Holofernes por Judith. Pasaje bíblico en el que ésta última le corta la cabeza al general del ejército asirio que pretendía someter a Betulia, su ciudad natal. Se trata de uno de los episodios de la biblia más representados en la historia del arte por artistas de la talla de Caravaggio, Boticcelli, Donatello, Giordano, Carracci y Goya entre muchos otros y que alcanzó su más alta expresión durante el barroco con su tendencia hacia los temas macabros. Representa la lucha de contrarios, el triunfo del débil sobre el fuerte o el enfrentamiento entre el bien y el mal.¹⁸⁴ Frente a esta vasta tradición pictórica, no podemos dejar de percibir que nuestra escena presenta similitudes importantes con este emblemático pasaje, tanto a nivel temático como compositivo. En donde el degollamiento es un acontecimiento ampliamente representado, en el cual los artistas exploran formas y expresiones diversas para crear toda una alegoría de la lucha entre los opuestos. A nivel simbólico, el terrible crimen siempre se justifica en favor de una causa más justa y elevada, misma que en nuestro caso se personifica en la figura de San Francisco, quien protegiendo a sus hermanos menores pone fin a los obstáculos que impedían su encomiable labor.

En el ámbito de la iconografía propiamente franciscana, esta temática se encuentra presente en diversos ciclos pictóricos dedicados a la vida del santo de Asís tanto en América como en España. En México es posible localizarla en la serie de veintiséis cuadros del claustro bajo del Colegio de Propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas, pintada por Ignacio Berbén hacia 1756. Asimismo en el repertorio

¹⁸⁴ Ignacio Martínez en <http://www.artecreha.com/iconograf%C3%ADa/judith-i-olophernes.html>.



Figura 41. *Perseguidor de Franciscanos*, Guadalupe, Zacatecas. Fotografía Adriana Cruz Lara.



Figura 42. Detalle de las figuras de San Pablo y San Francisco con las insignias intercambiadas en la misma obra. Fotografía Adriana Cruz Lara.

de cincuenta y tres lienzos del Convento Grande de San Francisco en Santiago de Chile, realizados por Basilio de Santa Cruz (1668), Bartolomé Cárdenas y Juan Zapaca Inga (1683), así como en una serie dieciochesca de Juan de Dios Fernández

en el claustro del Convento de La Rábida en Huelva, España. Héctor Schenone refiere esta misma representación en una obra del pintor de la escuela madrileña Francisco Camilo en el Museo Provincial de Segovia. No obstante, acota que se trata de un tema raramente tratado por los pintores españoles.¹⁸⁵

A diferencia de la escena *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* de Guadalajara, en las escenas de Guadalupe y Chile, llamadas *Perseguidor*

¹⁸⁵ Schenone, *op. cit.*, nota al pie pág. 396 y Valverde, *op. cit.*, pág. 157.

de *franciscanos* y *El obispo castigado* respectivamente, no se encuentran representados los criados del prelado, sino una serie de clérigos con sotana negra que acuden al recinto donde se lleva a cabo el suceso. En el caso del cuadro de La Rábida, resulta por demás interesante que sea directamente la figura de San Francisco quien descabeza al prelado tomándolo por el pelo. O en el caso de la pintura de Francisco Camilo que refiere Schenone, la escena principal se encuentre constituida por el diálogo e intercambio de insignias entre San Francisco y San Pablo, pasando la representación del degollamiento del obispo a un segundo plano.¹⁸⁶

Todas estas interpretaciones del pasaje en los ciclos franciscanos del siglo XVII y XVIII antes mencionados resultan por demás interesantes, tanto desde una perspectiva pictórica como iconográfica. En cada una de ellas se emprende un uso específico de los elementos procedentes del relato para ser resueltos plásticamente, dando lugar a escenas claramente diferenciables. No obstante, el degollamiento del obispo está lejos de ser un tema frecuente en las representaciones de la vida del santo de Asís. Su presencia en los repertorios franciscanos de finales del XVII y XVIII antes mencionados, si bien se enmarca en la tradición pos tridentina —como lo hemos venido señalando—, obedece también a una intención muy particular por destacar una faceta del santo más enérgica y contundente, en contraposición a su característica amabilidad y generosidad tan profusamente representada a lo largo de la historia. Base recordar el benevolente prototipo desarrollado a finales del siglo XVI por el Greco, quien lo representara como un asceta en arrebato místico permanente. En este orden de ideas, la presencia de esta escena en la colección tapatía cobra cabal sentido, no solamente en tanto que el ciclo confiere primordial importancia a la representación de los milagros obrados por el *pooverello* después de muerto, sino en tanto que contribuye a difundir una imagen de San Francisco que no duda en combatir con firmeza a sus adversarios.

11. San Francisco sana a un devoto suyo

Los milagros de sanación son abundantes en las diversas hagiografías franciscanas. La intersección del *pooverello* en favor de personas afectadas por todo tipo de padecimientos, enfermedades y accidentes constituye el tema central de una gran cantidad de relatos contenidos en los textos que hablan sobre su vida. Así tenemos la curación de personas ciegas, deformes, enfermas, agonizantes e incluso la resurrección de muertos, cualidades que lo equipararon con Jesucristo o, como lo expresó Schenone, lo convertirían en un nuevo crucificado.

Pese a ello, el pasaje específico que dio origen a la escena pictórica que nos

¹⁸⁶ *Idem*.

ocupa ha resultado sumamente complejo de ubicar, principalmente debido a la falta de coincidencia entre los elementos que se representan en la pintura y los detalles descritos en los textos. En el folleto que en el año 2009 publicara el Museo Regional de Guadalajara, denominado Los lienzos de Murillo, joyas históricas de la pintura, el investigador José Guadalupe Sánchez, identificó su procedencia de las Florecillas. En esta fuente, capítulo VI "De un excelente milagro de las llagas de San Francisco", se describe que en el reino de Castilla habitaba un hombre muy devoto de San Francisco que fue asaltado y gravemente herido por unos bandoleros mientras iba a la iglesia de los frailes menores para escuchar completas. Uno de los malhechores, más cruel que los otros, le clavó un cuchillo en el cuello, abandonándolo en el lugar y dándolo por muerto. Herido así de gravedad la gente del lugar lo llevó a su casa con sus parientes, entretanto las campanas llamaban a maitines en el templo franciscano. El herido imploraba a señas que le quitaran el arma de la garganta, pues ésta le impedía hablar, cuando de repente "alguien" que nadie vio se lo sacó. Afirmando después el devoto que San Francisco con sus santísimas llagas había puesto sus manos sobre sus heridas y que con el olor y suavidad de sus éstas lo había confortado y sanado.

Si bien la escena trata de un personaje que yace herido en el suelo y otro de pie a su lado parece empuñar un cuchillo, varios de los elementos representados en la pintura —como veremos más adelante— nos hacen pensar que la representación se adecua mejor al pasaje titulado "De un herido de muerte que sanó San Francisco con sus llagas", descrito en el capítulo XVIII del *Epílogo* de Soria tan profusamente citado en el presente documento. Según este texto, dos hombres estaban encarnizadamente enemistados, al punto de desearse la muerte. Ciertas personas mal intencionadas contribuyeron a encender aún más la ira y el furor entre ellos, provocando que se estuvieran buscando para matarse. Uno de ellos se hizo acompañar por cuatro valentones cuando atinó a pasar a un lado de ellos un hombre de buena y pacífica vida, devoto de San Francisco. Mal juzgando los malandrines que se trataba del enemigo que aguardaban embistieron al pobre infeliz, dejándolo con graves heridas, particularmente una en el pecho. Acudieron entonces los religiosos menores para asistir al devoto lesionado en su curación espiritual, pues remediar su cuerpo parecía imposible. Se encomendó el hombre como pudo a su padre San Francisco, mientras los frailes afectuosamente hacían oración. Durante uno de los ataques que por la agonía le sobrevino al herido se le apareció San Francisco, diciéndole que no temiese, que él sanaría sus mortales heridas, siendo de unas llagas la medicina de otras llagas. Y sucedió que pasándole el santo las llagas de sus manos por las heridas lo fue curando hasta devolverle por completo la salud.

La obra del Museo Regional de Guadalajara nos presenta en la parte inferior de la



Figura 43. *San Francisco sana a un devoto suyo* (3,50x3,10 mts.).
Fotografía Sergio Garibay.

composición, al centro, a un hombre adulto tendido sobre un piso de cuadrícula blanco y rojo en posición boca arriba, aparentemente herido de gravedad. Se encuentra recostado sobre un paño blanco, con las rodillas flexionadas y el pecho descubierto. En su mano derecha sostiene un cuchillo. Frente a él, desde el fondo de la escena, un fraile franciscano recorre un paño para descubrir una pintura de San Francisco, la cual le lanza desde la herida del costado un chorro de sangre que se dirige a la altura de su cuello. En la orilla izquierda del cuadro, a un lado del fraile que descubre la pintura, se encuentran otros dos religiosos que levantando sus manos, expresan gran sorpresa ante el hecho. El que se ubica en primer plano, más robusto, lleva el ceño fruncido y mira directo hacia nosotros haciéndonos partícipes del prodigio. En la orilla contraria, justo a un lado del herido, un hombre joven vestido con una saya amarilla que ciñe a su cintura con una banda roja y porta un paño azul sobre su hombro, parece dar un paso hacia atrás y, claramente afectado, levanta su mano derecha como queriendo protegerse del rayo de sangre que emana de la pintura. En la otra mano empuña un cuchillo. Detrás de él, en el extremo derecho de la obra, se aprecia otro grupo. Dos

hermanos menores, uno de frente que mira hacia nosotros tranquilamente y otro de espaldas con la capucha puesta que volteja y mira hacia el piso, más otro personaje de frente que mira hacia arriba y al mismo tiempo posa su mano sobre su corazón.

Si bien, no ha sido posible ubicar el pasaje específico que animó esta escena, los elementos representados nos hacen pensar que se trata de una riña entre el personaje vencido que aparece tendido en el piso y el vencedor que se ubica de pie a su lado eludiendo el rayo que sale de la herida del costado de una imagen de San Francisco representada en la pintura. El hecho de que ambos vayan armados con cuchillos así lo sugiere. Más llama especialmente la atención que sea una imagen del santo y no una de sus apariciones la que opera el tentativo milagro de sanación de las heridas del hombre que aparece derrotado. La presencia de los religiosos también resulta significativa, sobre todo tomando en cuenta que en el pasaje de las Florecillas no se menciona su presencia, sino la de los parientes del devoto herido.

En suma, la narración que encontramos en la serie de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara se apega a las fuentes que versan sobre la vida del santo, particularmente las contrareformistas como la de Damián Cornejo e Iván de Soria que hemos venido refiriendo. Más que una descripción de la vida de San Francisco, los pasajes que se incluyen enfatizan la relación mística entre Cristo y el santo de Asís, preocupándose además por transmitir los valores del ideal cristiano, como la obediencia, la fe, la caridad, el sacrificio, el temor a Dios y la promesa de la vida después de la muerte. Así lo confirma la abundancia de escenas que describen milagros y los eventos relacionados con la muerte y el tránsito del *poverello*. Pese a ser el tema central de las representaciones, la imagen de Francisco no es la protagonista principal, sino un elemento más que contribuye a la narración. Esta manera de representarlo no es fortuita, sino que tiene la intención de presentarlo como un mero instrumento de la voluntad divina, de aquí su actitud de introspectivo misticismo.

Desde el punto de vista plástico, los temas logran comunicarse de manera efectiva, mediante escenas estáticas claramente identificables que en ocasiones aluden a más de un momento. Los recursos didácticos no se escatiman, así se construyen los personajes narradores, quienes con toda solemnidad invitan al espectador a adentrarse en la escena o bien contribuyen a destacar algún elemento de importancia. El color y los efectos de claroscuro contribuyen a lograr los ambientes sobrenaturales que se requieren para la transmisión de un mensaje por demás trascendente, Jesús como el intermediario entre Dios y el hombre. Los tipos humanos son los elementos más sobresalientes, gracias a la calidad que se logra en su representación. Sus rostros llenos de expresión y verismo no solamente nos meten a la escena, sino que nos conmueven, cumpliendo cabalmente con el propósito aleccionador del ciclo en general. Algunos de ellos podrían ser incluso retratos. Pero también las posturas en las que se representan, algunas de ellas llenas de dramatismo. Las vestimentas también son elemen-

tos de gran calidad, especialmente aquellas que portan los personajes narradores, algunas de ellas de gran lujo.

Al final, podríamos decir, un digno ejemplo de los repertorios dedicados a la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas, realizados para los claustros de los conventos durante el siglo XVII, en el que el espíritu de la Contrarreforma cobra relevancia. (Ver anexo II).

3.4. Estudio material

El análisis de la tecnología empujada para la creación de obras de arte, en relación a los postulados de la historia del arte, desde hace ya varias décadas ha sido reconocido como un enfoque importante para la investigación artística, al ofrecer un mejor conocimiento de las obras y su contexto. En este proceso las preguntas que se han planteado tienen que ver con aspectos tales como, ¿Desde qué supuestos técnicos y artísticos los pintores han elegido y procesado los materiales de sus obras? ¿Qué efectos han buscado lograr para transmitir su mensaje? ¿Hasta qué punto el conocimiento de la dimensión material de las obras puede llevarnos a identificar autorías, tradiciones o escuelas artísticas? Por citar algunas.

El análisis de los materiales constitutivos y la técnica de manufactura de las pinturas que conforman la serie del Museo Regional de Guadalajara se planteó entonces como un objetivo fundamental de la presente investigación, en términos de identificar los recursos pictóricos usados por él o los artífices, la manera cómo fueron utilizados y qué resultados obtuvieron desde un punto de vista plástico. Al mismo tiempo aportar elementos para aclarar la problemática de autoría y procedencia prevaleciente, en concordancia con la información documental y estilística que hemos venido planteando. Para, al final, construir una interpretación más integral acerca de la identidad de nuestro repertorio —autoral, estilística, iconográfica e histórica—.

El Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM fue la instancia encargada de realizar el estudio material de tres de las pinturas de la serie, en colaboración con el Instituto de Física de la misma institución y el Instituto de Investigaciones Nucleares.¹⁸⁷ La primera temporada de campo en el Museo Regional de Guadalajara se llevó a cabo del 9 al 13 de noviembre de 2009, con el apoyo del Centro INAH Jalisco. En esta oportunidad fueron seleccionadas dos obras que se consideraron representativas del repertorio,

¹⁸⁷ El personal del LDOA participante en este estudio fue, la Mtra. Elsa Arroyo, responsable del mismo, Mtra. Sandra Zetina, fotógrafa Eumelia Hernández y la alumna de servicio social Mónica Zavala. Por parte del Instituto de Física, el Dr. José Luis Ruvalcaba y el Dr. Manuel Espinoza, del Instituto de Investigaciones Nucleares.

la primera, *La Estigmatización*, por ser una de las obras del ciclo más emblemáticas e históricamente valoradas y, *San Francisco resucita a un niño*, por su amplio colorido.¹⁸⁸ La segunda temporada se llevó a cabo del 17 al 21 de mayo de 2010. En esta ocasión el cuadro seleccionado fue *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, a fin de comparar los resultados de la temporada anterior.¹⁸⁹

La metodología empleada por el LDOA fue la siguiente:

1. Levantamiento de datos sobre la técnica de manufactura y elaboración de ficha técnica.
2. Técnicas de imagen:¹⁹⁰
 - a) Registro Fotográfico de alta resolución con cámara digital, respaldo *Phase One*;
 - b) Registro fotográfico digital con luz visible. Detalles y luz rasante. Edición digital de imágenes;
 - c) Registro con iluminación ultravioleta para observación de la fluorescencia de los barnices y pigmentos;
 - d) Reflectografía infrarroja para identificar dibujos preliminares, retoques y cambios de composición;
3. Técnicas no destructivas de caracterización material.
 - a) Análisis mediante equipo de fluorescencia de rayos X (SANDRA) para la caracterización elemental de los pigmentos;¹⁹¹
4. Técnicas de caracterización por microscopías.
 - a) Toma de muestras;
 - b) Procesamiento de muestras en laboratorio;
 - c) Estudio de microscopía óptica con luz visible y ultravioleta. Registro fotográfico;
 - d) Caracterización de pigmentos inorgánicos mediante microscopía electrónica de barrido con micro sonda de análisis químico elemental;¹⁹²
5. Historia técnica del arte. Interpretación de resultados.¹⁹³

¹⁸⁸ Los resultados de esta temporada se encuentran redactados en Elsa Arroyo, "Informe Técnico y estudio material de dos obras atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo: San Francisco resucita a un niño y la Estigmatización de San Francisco", LDOA, UNAM-IIE, julio de 2010, sin publicar. Ver anexo IV.

¹⁸⁹ Los resultados de esta temporada se encuentran descritos en Elsa Arroyo Informe de la obra del Museo Regional de Guadalajara, LDOA, UNAM-IIE, febrero 2013, sin publicar. Ver anexo V.

¹⁹⁰ Todas las tomas fotográficas fueron realizadas por la fotógrafa del LDOA Eumelia Hernández.

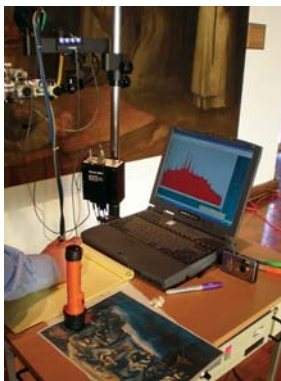
¹⁹¹ La fluorescencia de rayos X estuvo a cargo del Dr. José Luis Ruvalcaba del Instituto de Física de la UNAM y su equipo. Los resultados se presentan en el "Informe del Estudio por XRF de la serie de la Vida de San Francisco, Museo Regional de Guadalajara, Jalisco", Instituto de Física de la UNAM, 2010, sin publicar. Ver anexo III.

¹⁹² La microscopía electrónica de barrido fue realizada por el Dr. Manuel Espinoza del Instituto de Investigaciones Nucleares.

¹⁹³ Esta metodología de análisis para pintura de caballete ha sido desarrollada y aplicada a diversos



Figura 44. Elaboración de ficha técnica y registro fotográfico por parte del LDOA. Fotografía Adriana Cruz Lara.



Figuras 45 y 46. Aplicación del análisis con fluorescencia de rayos X para la caracterización de pigmentos por parte del Instituto de Física de la UNAM. Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Los resultados obtenidos por el LDOA aportaron datos fundamentales para entender los materiales constitutivos, la manera como fueron realizados los lienzos, así como el nivel de conocimiento y destreza por parte del o los artífices participantes en su elaboración. Asimismo, establecer una correspondencia técnica y material entre las obras analizadas y ciertas similitudes con Murillo y la tradición pictórica sevillana. Siguiendo la tecnología básica de la pintura al óleo, en tanto una superposición de estratos, fue posible identificar el tipo de soporte de los cuadros, la base de preparación sobre la cual se aplicó la pintura, así como los pigmentos y algunos agregados. En este orden se describen a continuación.

El soporte de las pinturas analizadas fue identificado como una tela de tafetán de lino, de tejido grueso y uniforme con un hilo de trama por uno de urdimbre y una densidad de 9 por 10 cms.¹⁹⁴ En cuanto al método de construcción, se verifica la unión mediante costuras de tres largas tiras de lienzo que da lugar a un formato de tendencia rectangular, práctica muy generalizada entre los pintores de la época —entre ellos Murillo—, para realizar piezas de grandes dimensiones.¹⁹⁵ En las obras *San Francisco rescueta a un niño* y *La estigmatización*, el ancho del tramo central —correspondiente a la sección mejor conservada—, mide en promedio 106 cms. y hasta 102 cms. en el lienzo *Santa Clara de despide de San Francisco*, medidas que según el LDOA podrían corresponder a las de las telas de hilo de lino o cáñamo conocidas como “brin de melinje” que se fabricaban en el siglo XVII.¹⁹⁶ A diferencia de las medidas de este mismo tramo en el resto de las pinturas, las cuales oscilan entre 109 y 113 cms., hecho que según el LDOA, para el caso de la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, podría obedecer a que fueron elaboradas con otro tipo de tela aún no caracterizada.¹⁹⁷

En el lienzo de *La estigmatización* se encontró que las costuras fueron recubiertas por delante usando delgadas tiras de papel con el fin de hacer menos evidente el desnivel que se genera por la unión entre los tramos de tela.¹⁹⁸ La investigadora Rocío Bruquetas, menciona el uso de este método de trabajo en su texto *Técnicas y mate-*

casos de estudio por el LDOA desde hace varios años. Tomado de Arroyo (2010), *op. cit.*, págs. 4 y 5.

194 La caracterización del soporte por parte del LDOA se basó en una radiografía tomada por la Dra. Josefina Bautista de la Dirección de Antropología Física del INAH en 2009, así como en las observaciones realizadas mediante luz rasante y reflectografía infrarroja. Arroyo (2010), págs. 7 y 8.

195 María del Valme Muñoz y Fuensanta de la Paz Calatrava, “Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica” en Benito Navarrete y Alfonso Pérez Sánchez (Dirección científica), *Catálogo de la Exposición, España, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura*, 2009, págs. 161 y 162.

196 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 8.

197 Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 35.

198 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 28.

riales de la pintura española en el siglo de oro¹⁹⁹ y también ha sido reportada en el caso de la pintura novohispana, dada la escasez y el alto costo de las telas. Su presencia en las demás obras de la colección, sin embargo, no ha sido posible de verificar.

La forma de construir el soporte, a partir de tiras de tela unidas entre sí, no solamente es apreciable en las obras analizadas, sino que claramente es palpable en todos los lienzos que conforman la serie. Uniformidad que bien puede acotarse como un dato en favor de su unidad tecnológica, además de los estilísticos e históricos que hemos venido señalando a lo largo del presente apartado. No debe olvidarse que hace apenas un par de años el investigador Arturo Camacho sugirió que precisamente *La estigmatización* podría haber pertenecido a otra serie, no obstante se incluyó al ciclo por ser un tema básico para la iconografía franciscana.²⁰⁰

Por su parte, la caracterización de la base de preparación de las pinturas bajo estudio arrojó datos de gran interés, no solamente en cuanto al conocimiento de los materiales que la constituyen, sino también en cuanto a las posibilidades de vincular a la serie con la tradición pictórica sevillana. En los cuadros *San Francisco resucita a un niño* y *La estigmatización* los resultados de los análisis con microscopía óptica y electrónica permitieron identificar que este estrato se encuentra conformado por una arcilla mezclada con rojo de plomo, partículas de tierras ocre y siena, así como cargas de carbonato calcio, todos ellos responsables de su tonalidad ocre-rojiza.²⁰¹ En el caso de *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* también se trata de una matriz de arcilla mezclada con carbonato de calcio, cuarzo, feldespato, piritita y diversos pigmentos tales como, rojo de plomo, tierra roja y negro de carbón, los cuales le otorgan una tonalidad parda.²⁰² El uso de la arcilla como material constitutivo de la base de preparación coincide totalmente con las técnicas recomendadas por los tratadistas del XVII, principalmente Pacheco y Palomino,²⁰³ así como con estudios científicos más recientes que precisamente han caracterizado tierras ocres y pardas en diversas obras de artistas sevillanos del siglo XVII.²⁰⁴ Para el caso específico de Murillo,

199 Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pág. 261.

200 Arturo Camacho, "Pinceles que pintaron milagros. Las escenas de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara" en *Los lienzos de Murillo de Murillo. Joyas históricas de la Pintura*, México, INAH, 2009, pág. 11.

201 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 10 y 11.

202 Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 37.

203 Francisco Pacheco, 1649], Madrid, Cátedra, 2001, pág. 481 y Antonio Palomino, , tomo II, libro V, capítulo III tomado de Arroyo,(2010), pág. 11.

204 Adelina Illán, Rafael Romero y Ana Sáenz, "Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700. Implicaciones en el campo de la restauración y de la historia del arte" en , Barcelona, MNAC-GEIC, 2005, sin página.

Muñoz y Calatrava reportan que el barro de Sevilla recomendado por Pacheco y Palomino, muy probablemente procedente de las tierras arcillosas y margas del Guadalquivir y sus afluentes, coincide en su composición con varias de las obras de este artista.²⁰⁵ Resulta interesante agregar la identificación de gastrópodos (caracoles) fósiles en la base de preparación de las obras *San Francisco resucita a un niño* y *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, organismos que se encuentran presentes en la tierra arcillosa desde su formación geológica. Este hecho permite confirmar que la procedencia del material constitutivo de la base de preparación en los tres cuadros es consistente.²⁰⁶

La forma de aplicación de la imprimatura de arcilla, a partir de capas subsecuentes, también resulta relevante. Para las obras estudiadas en el 2009 se determinó que el grosor de este estrato es de aproximadamente 240 micras y fue aplicado en tres capas sucesivas, diferenciables entre sí debido a la cantidad de aceite que fue agregado en cada caso.²⁰⁷ En la obra analizada en el 2011 la aplicación se llevó a cabo únicamente en dos campañas.²⁰⁸ En cualquier caso, esta manera de proceder claramente se apega a las recomendaciones descritas por Pacheco en el *Arte de la pintura*, quien expone el procedimiento en los siguientes términos:

La mejor emprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual y, después de bien seco el lienzo, la piedra pomiz le va quitando todas las asperezas y desigualdades y lo dispone para recibir la segunda mano, con lo cual queda más cubierto y parejo; acabando, después de seco, de alisarlo con la piedra para recibir la tercera; a la cual, si quieren pueden añadir al barro un poco de albayalde, para darle más cuerpo, o usar de sólo el barro; éstas tres manos se han de dar con cuchillo.²⁰⁹

En cuanto a la coloración ocre-rojiza-parda de este estrato, debe recordarse que la moda de las imprimaciones coloreadas mediante pigmentos se inició en Italia en el siglo XVI, difundiéndose ampliamente por Europa durante el XVII. En la escuela sevillana de esta época su utilización estaba generalizada y presentaba características muy homogéneas. Así se ha podido corroborar en trabajos sobre Zurbarán, Velázquez, Murillo y analíticamente en otros pintores sevillanos, en cuyas obras predominan las tonalidades ocres-paradas y marrón oscuro, en ocasiones con matices rojizos al estar

205 Muñoz, *op. cit.*, pág. 166.

206 Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 37.

207 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 10. Los tres estratos de la base de preparación fueron observados en las secciones trasversales con microscopía óptica ultravioleta.

208 Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 40.

209 Pacheco, *op. cit.*, pág. 481.



Figura 47. Corte estratigráfico procedente del cuadro *San Francisco resucita a un niño* en el que se aprecia una base de preparación aplicada a tres manos. Microscopía óptica con luz ultravioleta 20X. Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figuras 48 y 49. Detalles de la obra *San Francisco resucita a un niño*, donde puede apreciarse el tono ocre-rojizo de la base de preparación y su aprovechamiento en el tratamiento cromático del cabello de la mujer. Eumelia Hernández, 2010 DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

fundamentalmente compuestas por carbonato de calcio y tierras ferruginosas.²¹⁰ En Murillo destacan las de color rosado, muy frecuentes en sus inmaculadas, las ocrepardas, marrones-rojizas, pardas-rojizas, pardas-beige, grises y anaranjadas.²¹¹

Los fondos de color en las composiciones, es bien sabido, tienen una finalidad estética. En el caso de la obra de Murillo, Muñoz y Calatrava mencionan su uso intencionado para crear diversos efectos en la pintura sobrepuesta, particularmente concernientes al claro-oscuro.²¹² En los cuadros del Museo Regional de Guadalajara la base de preparación coloreada también participa del colorido del cuadro, muy evidente cuando el artista deja visibles algunos perfiles y contornos de las figuras. Tal es el caso de una de las mujeres que se asoma a la escena levantando una cortina en el lienzo *San Francisco resucita a un niño*. En donde el contorno de su cabeza, al no cubrirse de pintura, se aprovecha para delimitar el plano en el que se ubica el personaje. La textura y tonalidad de su cabello son asimismo logradas mediante ligeras pinceladas de pintura que dejan entrever el tono ocre-rojizo de la imprimatura.²¹³

En la arcilla de la capa de preparación de las tres obras estudiadas también fueron identificadas abundantes partículas de pirlita.²¹⁴ La presencia de este mineral también ha sido reportada en estudios analíticos de dos obras tempranas de Velázquez,²¹⁵ dos obras de Zurbarán, una de Murillo, una de Camprobín y dos más de Lucas Valdés,²¹⁶ todos ellos de alguna manera vinculados a la escuela sevillana. Hasta donde nos ha sido posible averiguar, la arcilla procedente del río Guadalquivir —como hemos visto mencionada por los tratadistas como la más común para las preparaciones— presenta altos contenidos de pirlita,²¹⁷ de aquí que bien pudiera nuestra base de arcilla proceder de este legendario río.

Otro importante material se encuentra presente en el último estrato de la imprimatura de las pinturas —más fina y enriquecida con aceite—, así como mezclado con los colores de la capa pictórica. Se trata del vidrio molido, de tipo sódico y potásico.²¹⁸ Este particular compuesto es mencionado y recomendado por los tratadistas como secativo del aceite de linaza, de aquí que su presencia en los lienzos podría

210 Muñoz, *op. cit.*, pág. 165 y 166.

211 *Ibidem*, pág. 167.

212 *Ibidem*, pág. 169.

213 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 14.

214 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 11 y Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 36.

215 Paul Ackroyd (et. al.), "Mazos's queen Mariana of Spain in Mourning", *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 26, UK, National Gallery, 2005, pág. 49 en Arroyo, *op. cit.*, pág. 13.

216 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 12.

217 Comunicación verbal Dr. Pablo Amador y Dr. José Luis Ruvalcaba.

218 Arroyo (2010), *op. cit.*, pág. 13 y Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 40.

estar relacionada con necesidad de acelerar los tiempos de secado de un conjunto tan extenso, más aun tratándose de un encargo hacia el nuevo mundo. Sin embargo su abundante presencia también tuvo que ver con la intención del o los artesines en mejorar el cuerpo y la aplicación de la pintura, especialmente de las lacas rojas, contribuyendo a aumentar su brillo, grosor y saturación de color. En cuyo caso, su uso no solamente habría obedecido a una consideración técnica, como es el hecho de ayudar a secar al aceite de linaza, sino a la posibilidad de lograr efectos cromáticos vinculados con la creatividad artística.²¹⁹

En lo concerniente a la capa pictórica, tenemos que las obras fueron hechas con pintura al óleo, esto es, mediante pigmentos minerales y lacas orgánicas mezclados con un aceite secante, probablemente de linaza por ser el más común. A diferencia de la caracterización del soporte y la base de preparación, el estudio no destructivo de los pigmentos pudo ser realizado en todos los cuadros que conforman la serie, mediante dos equipos de fluorescencia de rayos X SANDRA, empleando un tubo de rayos X de molibdeno (40 kV, 200 mA), con un haz de 1.5 mm de diámetro.²²⁰ Las características de gran formato de las obras permitieron el análisis de regiones puntuales y detalles relevantes de cada una de ellas, efectuándose diversas mediciones de un minuto de duración. En total se midieron 562 regiones en toda la colección, de aquí la posibilidad de establecer algunos patrones de composición de los pigmentos presentes en las capas pictóricas a partir de los elementos diagnósticos.²²¹ Los resultados obtenidos del análisis de XRF sugieren que los ocreos en su mayoría se pintaron con tierras (Fe), los rojos con cinabrio (Hg), los verdes con cobre (Cu), el blanco

219 Esta idea originalmente surgió de una reunión de trabajo que se llevó a cabo en el Museo Regional de Guadalajara en el año 2009, en la que participaron los investigadores Pablo Amador, José Luis Ruvalcaba, Patricia Díaz, Elsa Arroyo y Adriana Cruz Lara. Posteriormente, el LDOA la llevó al ámbito experimental y los resultados fueron publicados en Elsa Arroyo, Cruz Lara, Espinoza, Ruvalcaba, Zetina, Hernández y Taylor, "The influence of glass in the color of red lakes layers in oil painting. A case study in a pictorial series attributed to Murillo located in Guadalajara, México", MRS Proceedings (2012), 1374: 61-72 Copyright © Materials Research Society 2012, doi:10.1557/opl.2012.1378. Published online by Cambridge University Press: 16 August 2012. IMRC 2011. En este trabajo se exploró la influencia de los agregados de vidrio traslúcidos en las capas de pintura, a partir de un diseño experimental en el que se prepararon muestras actuales siguiendo la tecnología antigua sevillana. Para ello fueron seleccionadas tres tipos de lacas presumiblemente presentes en los lienzos, Palo de Brasil, Laca de Rubia y Grana Cochinilla, mezcladas con cuatro variedades de vidrio. Los resultados obtenidos mediante espectroscopia ultravioleta, microscopía óptica y fluorescente y microscopía electrónica de barrido, fueron comparados con las muestras originales tomadas de los lienzos, encontrándose que el vidrio en este caso no fue utilizado como secativo sino como un aditivo para incrementar el brillo, el cuerpo y la saturación de color de las capas rojas. Efecto directamente vinculado con la intención original del artista.

220 Ruvalcaba, *op.cit.*, s/p.

221 *Ibidem*.

con albayalde (Pb) y los negros también con tierras. Por su parte las observaciones por microscopía óptica y electrónica permitieron identificar además rojo de plomo, resinato de cobre y lacas orgánicas.²²² En el caso de los tonos azules destaca el uso extensivo y preferente del azul esmalte en todos los lienzos de la serie. Este compuesto de naturaleza vítrea fue caracterizado a partir de la presencia de cobalto, potasio y trazas de arsénico y níquel.²²³ Si bien todos estos colores son frecuentes en la pintura del siglo XVII, es interesante comentar que su presencia es consistente en todos los cuadros que conforman la serie. Por otro lado, cabe acotar que la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* fue en la única que logró identificarse la existencia de estaño, presente en los tonos amarillos brillantes de las joyas y en las decoraciones del piso. Resultado que sugiere el uso específico de un amarillo de plomo estaño.²²⁴

A continuación se muestra una tabla que esquematiza la paleta cromática con la que fue realizado el ciclo pictórico:

color del pigmento	identificación	composicion
Blanco	Blanco de plomo (albayalde)	Carbonato básico de plomo
Azul	Azul esmalte	Vidrio de silicato de potasio con óxido de cobalto, aluminio y arsénico
Verde	Resinato de cobre, mezcla resina de verdigris y óleo	Acetato básico de cobre
Amarillo	Ocre	Óxido de hierro hidratado
Amarillo	Amarillo de plomo-estaño tipo I	Oxido de plomo y estaño
Rojo	Bermellón	Sulfuro de mercurio
Rojo	Lacas orgánicas	Probablemente cochinilla, laca de rubia y laca de palo de Brasil
Rojo	Minio o rojo de plomo	Tetróxido de plomo

222 Arroyo (2010), *op.cit.*, pág. 22.

223 Ruvalcaba, *op.cit.*, s/p.

224 *Ibidem*.

Pardo	Tierra de sombra tostada	Óxido de hierro
Pardo	Tierra de siena tostada	Óxido de hierro
Pardo	Bitumen	Hydrocarburos aromáticos
Negro	Negro de humo	Carbón
Negro	Negro de vid	Carbón

Más es la manera como se aplica el color lo que resulta verdaderamente interesante en la serie del Museo Regional de Guadalajara y, al mismo tiempo, lo que nos ha permitido particularizar el estilo pictórico de Esteban Márquez de Velasco y su obrador en este ciclo en particular. Gracias a los estudios realizados por el LDOA —a partir de fotografías y luces especiales UV e IR—, así como a la observación *in situ* de las pinturas, ha sido posible emprender una reconstrucción general sobre el procedimiento seguido por los artifices. Así tenemos que partiendo de un diseño o traza precisa de la composición,²²⁵ se extiende una masa de pintura diluida sobre la base de preparación empleando pinceles y brochas gruesas. Sobre este tono de fondo se van sobreponiendo diversas capas de color —previamente mezcladas en la paleta— para dar forma a los distintos elementos compositivos y generando diversos efectos cromáticos. La superposición oscila entre tres y cinco capas en las zonas más empastadas y puede efectuarse con el fondo húmedo o seco.²²⁶ El tono de base en los personajes, los paños y el mobiliario casi siempre es el albayalde, pigmento blanco de gran capacidad secativa y alto poder cubriente, sobre el cual se aplican lacas o bien capas de pintura traslúcida muy rica en aglutinante con uno o hasta tres pigmentos en mezcla.²²⁷ Este sistema constructivo queda ejemplificado en la vestimenta del padre de familia en la obra *San Francisco resucita un niño*, cuyo aspecto final fue logado mediante la superposición de dos capas, la primera de tonalidad gris, elaborada con albayalde y negro de humo y, la segunda, más traslúcida a base de laca violeta y azul esmalte finamente molido. Las sombras más intensas en las mangas y en los pliegues fueron conseguidas por una mezcla de tierras, negro de humo, laca violeta y esmalte azul de partícula grande.²²⁸ También en el cojín rojo del taburete en esta misma obra, el cual fue realizado aplicando primero una mixtura de bermellón y albayalde para luego simular el efecto blancuzco que se genera al

²²⁵ *Ibidem*, pág. 19. Los reflectogramas infrarrojos obtenidos por el LDOA demuestran que el pintor se ajustó perfectamente al diseño original de la composición sin corrección alguna. Sin embargo, no fue posible verificar la existencia de un dibujo preparatorio propiamente.

²²⁶ *Ibidem*, pág. 33. En *La estigmatización* los detalles del paisaje fueron pintados cuando el tono de base estaba seco.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 17, 19 y 21.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 17.

desarreglar las fibras del terciopelo mediante la aplicación de gruesas pinceladas, casi empastadas, de color blanco mezclado con tierras y azul. La etapa final en la construcción de los cuadros tiene que ver con la elaboración de los detalles. Las luces altas se trabajan a toque de pincel con pintura muy espesa de color blanco o amarillo y para dividir los planos de composición los contornos de las figuras se delinean con pintura más oscura y diluida.²²⁹ En la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* fue posible verificar dos formas de trabajar los contornos, la primera, fue realizada con pinceladas gruesas y sueltas aplicadas en húmedo con pintura diluida y, la segunda, con líneas más finas, cortas y empleando una pintura espesa.²³⁰ En suma, no es a partir de colores sólidos que se matizan a través del modelado como se elaboran las pinturas, sino de complejas capas que por superposición van construyendo la textura y el tono buscado en cada uno de los elementos figurativos.²³¹

Las encarnaciones destacan como los elementos mejor resueltos en todos los lienzos de la serie. Los resultados obtenidos por el LDOA indican que para su realización se colocó una capa de pintura diluida aplicada con pinceles suaves —casi siempre conservando la huella de la herramienta—, para más tarde, todavía la capa fresca, modelar las luces y sombras que definen los rasgos de los distintos personajes. En el caso de la obra *San Francisco resucita a un niño*, el rostro de la madre del infante fue elaborado partiendo de un tono base sobre el cuales se suceden varias veladuras ricas en laca roja que le imprimen un tono rosado a sus mejillas²³² y que a su vez contribuye a enfatizar su expresión de dulzura. Las sombras con las que se matizan las encarnaciones denotan un alto nivel de creatividad por parte del artífice, al estar compuestas de varios colores y no solamente de tierras. En la obra *La estigmatización*, por ejemplo, la sombra de color verdosa de las manos de San Francisco fue elaborada usando albayalde, esmalte, bermellón y tierra ocre, cuya mezcla fue aplicada en forma de veladura.²³³ En *San Francisco resucita a un niño*, la cara del infante y las manos del padre de familia fueron entonadas con sombras rojizas y naranjas sobre una base azulada.²³⁴ La manera como se representan los ojos de los protagonistas en los cuadros de la serie resulta asimismo interesante, además de ser un rasgo más que le confiere unidad técnica a todo el conjunto.²³⁵

²²⁹ *Ibidem*, pág. 25.

²³⁰ Arroyo (2013), *op. cit.*, pág. 49.

²³¹ Arroyo, (2010), *op. cit.*, pág. 24

²³² *Ibidem*, pág. 22. Por la forma que presentan las partículas vistas al microscopio y su fluorescencia probablemente se trate de lacas de palo de Brasil y de rubia.

²³³ *Ibidem*, pág. 32.

²³⁴ *Ibidem*, pág. 21.

²³⁵ *Ibidem*, pág. 30.

Las pupilas se elaboraron empleando pinceles delgados cargados con mezclas de pintura negra aplicada en capas sucesivas pero sin batir el color, para al final dar un destello de luz con un toque de pintura blanca más empastada. Los párpados se trazaron mediante una pincelada cargada de pintura rosada aplicada de una sola vez.²³⁶ Esta semejanza tecnológica coincide con las apreciaciones estilísticas que fueron planteadas en el apartado anterior, cuando nos referimos a los personajes de ojos oscuros y sombreados como uno de los rasgos que vinculan a nuestro repertorio con Esteban Márquez de Velasco.

Por su parte, la selección de los materiales que imprimen color denota un amplio conocimiento por parte del artista sobre sus propiedades y los efectos que desea conseguir. Así, el grado de molienda del azul esmalte presente en la vestimenta del padre de familia en la obra *San Francisco resucita a un niño*, previamente comentada, fue seleccionado en función de la tonalidad específica que se quería obtener, en donde las zonas oscuras fueron trabajadas con esmalte de partícula gruesa y las claras con partícula fina.²³⁷ También destaca el uso de diversas lacas orgánicas aplicadas en veladuras en rostros y paños de esta misma obra.

En conclusión, los materiales constitutivos y la técnica de manufactura de las pinturas de las pinturas presentan semejanzas importantes con la tecnología sevillana del siglo XVII descrita en los tratados y estudios científicos recientes. Asimismo con la de Bartolomé Esteban Murillo, quien más allá de haber sido uno de los más importantes pintores de la época, desde el punto de vista técnico, no es más que un eslabón más de la vasta tradición pictórica que se gestara en su ciudad natal. Los soportes de tafetán, las bases de preparación de arcilla aplicadas en dos o tres capas subsecuentes en tonalidades ocre-rojizo-pardo, la presencia piritita y vidrio molido, así lo sugieren. Lamentablemente, la producción pictórica de Esteban Márquez no ha sido caracterizada desde el punto de vista tecnológico, de aquí la imposibilidad para correlacionarla con los cuadros analizados. En cualquier caso, el sistema constructivo empelado para realizar las pinturas, la selección de materiales y la manera como fue aplicado el color nos remiten a un pintor plenamente versado en su oficio, dotado de gran creatividad y talento que en adelante espera para ser estudiado con mayor profundidad.

Cabe acotar, sin embargo, que la cercanía tecnológica entre estas obras y la escuela sevillana del XVII no necesariamente conlleva, de manera aislada, a la identificación inequívoca y concluyente de nuestro repertorio respecto a su procedencia. No debe pasarse por alto el hecho que los recursos pictóricos usados

²³⁶ *Ibidem*, pág. 23.

²³⁷ *Ibidem*, pág. 17.

por los artistas en el siglo XVII eran hasta cierto punto limitados y su uso diversificado en todos los reinos de la monarquía española, incluida la Nueva España, a donde se trasladaron casi íntegramente.²³⁸ Esto es, los artistas españoles y novohispanos en esta época —en tanto no se demuestre lo contrario—, están básicamente pintando con los mismos materiales y técnicas. De ahí la dificultad para distinguirlos desde una perspectiva exclusivamente tecnológica. Si bien desde finales del siglo XX los estudios científicos de la pintura de caballete han proliferado y las aportaciones son por demás loables, todavía resultan insuficientes para generar verdaderas bases de datos que permitan la caracterización técnica de los distintos artistas, mucho menos establecer tradiciones pictóricas definidas.²³⁹ Lejos estamos de una historia tecnológica de la pintura hispanoamericana. Sirvan pues estas afirmaciones para matizar nuestra aseveración.

4. El convento de San Francisco de Guadalajara en la Nueva Galicia

Si bien hemos avanzado en proponer al pintor Esteban Márquez de Velasco como el autor de la serie de once lienzos del Museo Regional de Guadalajara desde el punto de vista histórico, formal, iconográfico y tecnológico, desafortunadamente no hemos logrado documentar la manera como este conjunto pictórico arribó al convento de San Francisco de Guadalajara, tentativamente a finales del siglo XVII. Algunos hechos relativos a la historia de este cenobio, sin embargo, nos han permitido esbozar la coyuntura histórica que pudo dar lugar al encargo y traslado de los cuadros a este fundamental centro espiritual de la Nueva Galicia. Pasemos pues a revisarlos.

²³⁸ José María Sánchez y María Dolores Quiñones, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI" en número 95, México, UNAM, 2009. Según este artículo pese a la abundancia de colores que ya usaban los indios antes de la llegada de los españoles, una gran variedad de pigmentos fueron remitidos de Sevilla hacia América. Probablemente ello se deba al desconocimiento de los pintores españoles respecto a la elaboración y el tratamiento de los materiales autóctonos o simplemente a la predilección por los materiales artísticos que ya conocían y que podían dar a sus obras una impronta metropolitana. pág. 51.

²³⁹ En México desde 1986 el químico Javier Vázquez adscrito a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) se ha encargado del análisis científico de una gran cantidad de obras novohispanas como parte de su trabajo docente. Más recientemente el Dr. José Luis Ruvalcaba del Instituto de Física y el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA), ambos dependientes de la UNAM. En España destacan los trabajos del laboratorio del Museo del Prado y el Instituto del Patrimonio Histórico Español, entre otros.

4.1. Historia

La descripción más completa sobre la historia del convento de San Francisco de Guadalajara es el trabajo realizado en 1959 por fray Ángel Ochoa, denominado *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*.²⁴⁰ Basado en fuentes publicadas y documentos de archivo, este fraile franciscano emprendió una acuciosa recopilación de noticias y datos sobre la formación y desarrollo del que fuera el más importante convento neo gallego durante el periodo virreinal, ofreciéndonos una reconstrucción de su historia de gran utilidad para fines de la presente investigación.²⁴¹ Así refiere que su primera fundación tuvo lugar en el poblado de Tetlán, muy cerca de la actual Tonalá, gracias a los esfuerzos de uno de los más famosos benefactores franciscanos de la región, fray Antonio de Segovia, en 1531. Precisamente un año después de que el conquistador Nuño Beltrán de Guzmán hubiera obtenido una gran victoria sobre los indios de esta localidad.²⁴²

En 1540, durante la guerra del Mixtón,²⁴³ la villa española conocida con el nombre de Guadalajara —en ese entonces ubicada en Tlacoatlán—, fue atacada y casi destruida por la confederación indígena que se había organizado en contra de los conquistadores españoles.²⁴⁴ Las autoridades entonces decidieron reconstruirla en el valle

²⁴⁰ Ángel Ochoa, *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*, Guadalajara, Librería Font, S. A., 1959.

²⁴¹ El relato más temprano sobre la historia de este convento fue descrito por el cronista franciscano fray Antonio Tello en los libros II y IV de su célebre *Crónica miscelánea de la santa provincia de Santiago de Xalisco*, terminada en 1653. Fray Antonio Tello, *Libro segundo de la crónica miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la santa provincia de Xalisco en el Nuevo Reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo Mundo*, México, Juan López, Porrúa, 1997 y Fray Antonio Tello, *Crónica miscelánea de la santa provincia de Xalisco*, Libro IV, Guadalajara, Editorial Font, 1945. Abrevando de esta fuente otros muchos autores han referido esta historia, entre las obras más importantes destacan la de Matías de la Mota Padilla escrita en 1742, *Conquista del Reino de la Nueva Galicia en la América Septentrional*, Vol. III, Guadalajara, Universidad de Guadalajara e Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (IJAH), 1973 y la de fray Luis del Refugio de Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, Tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942.

²⁴² Ochoa, *op.cit.*, pág. 24.

²⁴³ Para mayor información sobre este conflicto ver Carlos María de Bustamante, *Suplemento a la historia de la conquista de Hernán Cortés escrita por Chimalpain ó sea: Memoria sobre la guerra del Mixtón en el estado de Xalisco, cuya capital es Guadalajara* (1827), Introducción Miguel León Portilla, México, El Colegio de Jalisco, 1999.

²⁴⁴ Ochoa, *op.cit.*, pág. 36. De acuerdo con Tello el primer nombre de esta villa fue Espíritu Santo, fue fundada en 1531 por Juan de Oñate y se ubicaba en el camino entre Nochistlán y Juchipila, hoy Zacatecas. Entre 1533 y 1534, ya bajo el nombre de Guadalajara —llamada así en honor a la ciudad natal del Capitán General Nuño Beltrán de Guzmán— se mudó varias veces, primero a Tlacoatlán, luego a Tonalán y luego de regreso a Tlacoatlán por órdenes de Nuño de Guzmán, hasta que finalmente en 1543,

de Atemajac, Jalisco. La nueva ciudad de Guadalajara fue oficialmente fundada en el año 1542, trasladándose también el convento de Tetlán con la anuencia del padre Segovia quien fungía como su guardián.²⁴⁵ El lugar elegido para el establecimiento del cenobio fue el barrio de Analco, en el sitio que hoy se encuentra el templo de San Sebastián de Analco, esto es, al oriente del río San Juan de Dios, frente al barrio de Mexicaltzingo. El edificio, es de esperarse, al principio fue muy sencillo, hecho de adobe y zacate.²⁴⁶ Apenas había transcurrido un año cuando en 1543, con el pretexto de estar más cerca del agua, el convento fue nuevamente trasladado al lado poniente del río, en el actual cruce de la calle Héroes y la calzada Independencia. No obstante, con el tiempo el lugar resultó ser insalubre debido a su cercanía con una zona pantanosa, efectuándose once años después, en 1554, su cuarto y último movimiento²⁴⁷ al sitio donde hoy todavía se conserva la que fuera la iglesia principal del recinto en el centro histórico de la ciudad de Guadalajara.

En el libro IV de la *Crónica miscelánea de la santa provincia de Santiago de Xalisco*, fray Antonio Tello nos aporta la descripción más temprana del templo de San Francisco, alrededor del cual poco a poco se iría conformando el convento. A la letra dice:

La iglesia es de tres naves, de arquería cubierta de madera artesonada y lacería y es la más adornada de la ciudad. Tiene diez altares y capillas muy bien aderezadas y doradas con retablos muy buenos de pintura²⁴⁸ y ensamblaje, y el altar mayor tiene un retablo muy grande de muy linda pintura con imágenes de santos, de bulto de escultoria, y toda la capilla dorada, y el arco toral de alto a bajo hasta las gradas.²⁴⁹

Esta primera noticia claramente indica un templo de tres naves, mismo que —como veremos más adelante—, años más tarde se transformaría en una sola. Si bien por la época y las condiciones es factible presuponer una construcción sencilla, acaso de adobe y piedra, la narración anterior hace pensar en un espacio interior más que decoroso, engalanado con todo tipo de ornamentos y obras de arte.

pasada la gran guerra del Mixtón, fue trasladada al lugar donde hoy se encuentra en el valle de Atemajac. Ver Tello, *Crónica miscelánea*, libro IV, *op.cit.*, págs. 5 y 6. Como se verá la fecha del traslado de la ciudad de Guadalajara al valle de Atemajac en distinta en Ochoa (1542) y en Tello (1543).

²⁴⁵ Ochoa, *op.cit.*, pág. 36.

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 39.

²⁴⁷ *Ibidem*, págs. 41 y 42.

²⁴⁸ De acuerdo con algunos autores las pinturas fueron hechas por un artista indígena llamado Don Rafael. Ver Daniel Muñoz Gómez, *Guadalajara colonial*. Sus edificios, sus hombres, su zona metropolitana, Guadalajara, Editorial no especificada, 1983, pág. 45 y Leopoldo Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Jalisco en el Arte, México, Offset Diana S.A., 1960, pág. 9.

²⁴⁹ Tello (1945), *op.cit.*, pág. 9.

Seguendo con Tello, la puerta principal de este recinto estaba orientada hacia los barrios de Mexicaltzingo y Analco —es decir al sur—, quedando la ciudad a espaldas, hasta que por petición de Diego de Colio y de otros conquistadores y vecinos, se cerró dicha puerta para abrir una nueva orientada hacia el norte de cara a la ciudad. Todo esto se hizo en tiempos del primer guardián fray Antonio de Segovia.²⁵⁰

El convento fue creciendo paulatinamente conforme crecía la ciudad y al mismo tiempo aumentaba el número de religiosos, tanto los que llegaban de Europa como los criollos. De ahí salían los frailes para administrar los sacramentos a los pueblos cercanos. Desde el principio contó con noviciado, donde los monjes recibían instrucción en artes, gramática y teología.²⁵¹ Basado en el libro II de la crónica de Tello, Ochoa nos informa que hacia 1580, siendo guardián del convento fray Juan López, se dio un gran impulso a la obra del convento, construyéndose la mayor parte de este, el claustro y todos los pilares de la iglesia.²⁵² En 1607 la importancia de la Nueva Galicia la llevó a constituirse en provincia aparte a la de San Pedro y San Pablo de Michoacán, a la cual había pertenecido junto con la provincia de Avalos. Tomando el nombre de su santo patrono se constituyó en la Provincia de Santiago de Xalisco. El primer capítulo de la nueva demarcación se llevó a cabo precisamente en el convento de San Francisco de Guadalajara, el cual desde entonces se convertiría en el principal.²⁵³ Si bien no todos los capítulos provinciales se efectuaron en este lugar, el convento también funcionó como residencia del padre provincial.²⁵⁴ De acuerdo con George Kubler, el edificio fue consagrado en 1611.²⁵⁵

A mediados del siglo XVIII el convento alcanzaría su máximo esplendor, transformándose en un imponente complejo arquitectónico y uno de los más importantes centros espirituales de la región. Basada en la extensa descripción del conjunto emprendida por fray Luis del Refugio de Palacio,²⁵⁶ Verónica Hernández refiere que el convento era de cantera en su totalidad, circundado por una barda perimetral de arcos invertidos con acceso en los cuatro puntos cardinales. La iglesia principal o templo de San Francisco de Asís y la residencia conventual de los frailes se ubicaban en la sección sureste, destacándose un amplio claustro de dos pisos que incluía refectorio, enfermería, noviciado, celdas, biblioteca y huerto.²⁵⁷ Seis capillas

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 7.

²⁵¹ Ochoa, *op. cit.*, pág. 45.

²⁵² *Ibidem*, pág. 52.

²⁵³ Ochoa precisa que el convento grande o principal hasta entonces había sido el de Jalisco, el cual estaba cerca de Compostela, la antigua capital de la Nueva Galicia.

²⁵⁴ *Ibidem*, pág. 63-66.

²⁵⁵ Humberto Noria Cano y Jesús Hernández Padilla, *Las fundaciones franciscanas y su legado en la zona conurbada de Guadalajara*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 604.

²⁵⁶ Palacio, *op. cit.*, págs. 87-136.

²⁵⁷ Se presume que tuvo una cruz atrial de piedra labrada, la cual probablemente haya sido la que



Figura 50. Planta del antiguo convento de San Francisco en la ciudad de Guadalajara. Elaborada por el Arq. Jesús Hernández Padilla.²⁵⁸

se distribuían a lo largo del extenso atrio. La del Santo Sepulcro estaba al cuidado de los residentes de los barrios de Analco y Mexicaltzingo y se encontraba inserta en el convento, en el costado oriental del templo de San Francisco. Sobre ésta, en la planta alta, la capilla del noviciado, exclusiva de los religiosos. Al norte estaba la

actualmente se encuentra en el atrio del templo de San Sebastián de Analco.

²⁵⁸ Humberto Noria Cano y Jesús Hernández Padilla, *Las fundaciones franciscanas y su legado en la zona conurbada de Guadalajara*, México, Consejo de Coordinación Municipal de Guadalajara, Cámara de Comercio y CENHIS Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio Cultural, Ediciones y Exposiciones Mexicanas S.A. de C.V., 2012.



Figura 51. Animación del antiguo convento de San Francisco de Guadalajara antes de su destrucción en 1860. Elaborada por el Arq. Jesús Hernández Padilla.²⁵⁹

capilla de San Antonio de Padua a cargo de los multaoos y frente a ella en el extremo noroeste la de la Tercera Orden o San Roque, atendida por los vecinos españoles. En el ángulo suroeste, como aún puede apreciarse, la capilla de Nuestra Señora de Aránzazu. Finalmente la del Santo Cenáculo encomendada a los cordíferos, unida a la iglesia principal por el muro oriente y la del Calvario a un lado. Empotradas en los muros exteriores de las capillas se localizaban una serie de ermitas para la celebración del Via Crucis. Como en todos los conventos franciscanos, el atrio se utilizó para el adoctrinamiento y enseñanza de los indígenas y también se utilizó como cementerio.²⁶⁰ Lamentablemente este impresionante monumento fue casi totalmente destruido durante la Reforma, conservándose únicamente la iglesia de San Francisco de Asís y la capilla de Aránzazu.

La vida social de los habitantes de la ciudad se vio en gran medida determinada por el funcionamiento del convento. Aquí se organizó la evangelización de las provincias del norte y se administraron los asuntos de la propia orden franciscana. Entre las puertas del cenobio y la cercana catedral se establecería la ruta de peregrinaciones devotas de mayor relevancia durante la época.²⁶¹

²⁵⁹ Noria Cano y Hernández, *op. cit.*, pág. 57.

²⁶⁰ Verónica Hernández, "Los retablos de la capilla de Aranzazu de Guadalajara" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 88, México, UNAM, 2006, pág. 74.

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 73.

4.2. Remodelaciones

Nuevamente es fray Ángel Ochoa quien nos aporta información crucial para ubicar la coyuntura histórica que pudo haber dado lugar a la manufactura de nuestro repertorio, en el contexto de los acontecimientos del convento de San Francisco de Guadalajara a finales del siglo XVII.

Corría el mes de abril del año 1668 cuando la comunidad franciscana de la Nueva Galicia se reunía en el convento de San Francisco de Guadalajara para celebrar capítulo provincial. Además de elegir al provincial y guardián del cenobio, la congregación asistente a la reunión planteó la necesidad de reconstruir la iglesia grande, la cual al parecer presentaba serios desperfectos. El templo, según se recordará, para entonces era una construcción de tres naves y se pretendía convertirla en una sola. Asimismo se propuso derribar la torre que se encontraba sumamente deteriorada y ponía en riesgo a la iglesia misma. No se sabe que labores específicas se realizaron en ese momento. Ochoa solamente advierte que los trabajos se llevaron a cabo hasta más tarde, cuando la torre fue efectivamente derribada y reconstruida, siendo concluida, según consta en un letrero que se le colocó en la parte superior, en el año de 1694. La documentación localizada por el franciscano también refiere la construcción de una capilla mayor —o más precisamente del altar mayor—, cuando en el capítulo provincial de 1684 le fuera concedida autoridad al entonces provincial fray Miguel de Aledo para tal efecto. Posteriormente el padre Joseph Arcarasso también trabajaría intensamente en la reconstrucción y mejoras del convento, llegando éstas a su fin en el año de 1692, siendo provincial fray Antonio de Avellaneda. Esta inmensa obra de remodelación emprendida entre los gobiernos de Aledo y Avellaneda corresponde a la que conociera y describiera Mota Padilla en 1742.²⁶²

El encargo de obras de arte para decorar los espacios recientemente creados o bien remodelados de iglesias y conventos —ya lo hemos anotado—, fue una práctica común durante la época virreinal.²⁶³ La coincidencia entre las fechas en que se remozara el convento de San Francisco de Guadalajara (1668-1694) y cuando Fernando Ramírez de Arellano encargara a Esteban Márquez de Velasco pintar una serie de doce lienzos de la vida de San Francisco en 1694, nos hace suponer que este ciclo pictórico fue expresamente encargado por la comunidad franciscana de Guadalajara para adornar los espacios recientemente renovados de su convento. Si bien los

²⁶² Ochoa, *op. cit.*, págs. 73 a la 78.

²⁶³ Baste recordar que el encargo de la serie de la vida de San Francisco a Cristóbal de Villalpando en 1691, muy probablemente estuvo vinculada con la remodelación del convento franciscano de la Antigua Guatemala a raíz de los daños que sufriera a causa de los sismos de 1689. Juana Gutiérrez (et. al.), *Cristóbal de Villalpando. Catálogo 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, UNAM-IIE, 1997, pág. 258.

autores no mencionan una remodelación del claustro en particular, las mejoras en la iglesia y la torre bien pudieron haber incluido a este espacio monástico. O bien, aún y cuando éste no hubiera sido objeto de ninguna modificación, la remodelación general del convento bien ameritaría el encargo de una serie para decorar su claustro. Así, la coyuntura histórica para encargar y trasladar la serie de Sevilla a la Nueva Galicia bien pudo ser la rehabilitación del convento de San Francisco de Guadalajara. La carencia de documentación relativa al encargo mismo por parte de los franciscanos de la Nueva Galicia, así como de la llegada del conjunto a la Nueva España y su traslado a la ciudad de Guadalajara, desafortunadamente, no nos permiten confirmar los detalles de esta gestión. Esto es, todavía desconocemos, ¿Qué personaje del contexto neo gallego o vinculado con éste encargó el repertorio? ¿Fue parte de una donación, un obsequio o propiamente un encargo financiado por la misma comunidad local? ¿Cuáles fueron los vínculos entre la Nueva Galicia y Sevilla? ¿Por qué un encargo a un obrador sevillano cuando los talleres novohispanos se encuentran plenamente desarrollados y en plena actividad pictórica?

En lo tocante al costo de la serie, si bien este aspecto no esclarece la manera cómo el repertorio arribó al convento de Guadalajara, por otro lado resulta de gran utilidad para dimensionar la importancia del encargo. De acuerdo con el contrato suscrito entre Esteban Márquez y Fernando Ramírez, el precio de la colección se fijó en 20,000 reales, esto es, su manufactura no solamente fue formalizada a través de un instrumento legal, sino que además se pagó mucho dinero por ella. El investigador Duncan Kinkead recopiló en el archivo de protocolos de Sevilla los precios de algunas pinturas expresamente destinadas al mercado americano.²⁶⁴ Aún y cuando esta información está lejos de mostrar en su totalidad la realidad económica pre-alecible en el mercado artístico entre Sevilla y América, los datos puntuales que nos ofrece han resultado útiles para al menos darnos una idea sobre el valor económico de nuestro repertorio en su contexto de producción. El prolífico pintor Juan de Luzón en 1658 afirmaba haber embarcado a Tierra Firme 181 pinturas valuadas en 48 reales cada una y otras, de mayor tamaño, a 160 reales. En 1664 el pintor de imaginería Juan de Fajardo, con el fin de ser comerciados en Tierra Firme, vendió al maestro del mismo oficio, Alfonso Pérez, 200 lienzos de pintura de 2.25 varas a 42 reales cada uno. Durante este mismo año, otro artista sevillano, Juan Gómez de Arroyo, se comprometió a realizar 130 pinturas con medidas de 2 varas a un precio total de 2,600 reales, esto es a un precio de 20 reales por obra. Luis Carlos Muñoz acordó pintar 108 lienzos de 2.33X1.33 varas a 40 reales la pieza en 1665. En un lapso

²⁶⁴ Duncan Kinkead, "Artistic trade between Seville and New World in the mid-seventeenth century" *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, número 25, Venezuela, noviembre 1983, pág. 87.

de ocho meses del año 1665, Juan de Carrasco, se obligó a pintar un lote de 168 cuadros de 2.33X1.33 varas cada uno, fijando un precio de 6,720 reales, es decir, a 40 reales la pieza. Finalmente, el gran maestro Francisco de Zurbarán —quien embarcó diversos lotes de pintura a Perú—, en 1659 intentaba cobrar una deuda de 6,000 reales por un lote de veinte pinturas de aproximadamente 2 varas, en cuyo caso cada obra habría valido 300 reales.²⁶⁵

En el caso novohispano, el ejemplo más accesible y al mismo tiempo más pertinente para nuestro estudio, se encuentra en la serie de cuarenta y nueve cuadros que los franciscanos de la Antigua Guatemala encargaron el 20 de septiembre de 1691 al pintor mexicano Cristóbal de Villalpando.²⁶⁶ Tomando en cuenta las medidas de cada uno de los catorce lienzos que se conservan de este vasto repertorio, en promedio 3X2.5 mts., cada obra habría medido aproximadamente 3.5X3 varas. Según el contrato, la colección fue valuada en 2,960 pesos.²⁶⁷ Considerando que cada peso equivalía a 8 reales el repertorio entonces tuvo un costo de 23,680 reales. Si bien activo en el siglo XVIII, también resulta interesante traer a colación el precio de algunas de las obras del pintor José de Ibarra (1685-1756). Así tenemos que cada una de las piezas que pintó para colocarse alrededor del coro de la catedral de Puebla en 1732 tuvo un costo de 80 pesos, esto es 640 reales, y por el retrato completo de Rubio y Salinas, le pagaron 60 pesos que equivalen a 480 reales.²⁶⁸

Esta breve mirada al mercado artístico hispanoamericano, aún y cuando nos ofrece un panorama muy parcial en cuanto al verdadero valor económico de las pinturas producidas a lo largo del siglo XVII—considerando las diferencias en cuanto a fechas, medidas y calidad de los pintores—, nos permite sin embargo afirmar que la serie del museo Regional de Guadalajara fue un encargo muy bien cotizado. Mientras el grueso de los pintores sevillanos que están pintando para el mercado americano están pidiendo entre 40 y 43 reales por obra, Luzón se encuentra reclamando hasta 160 por piezas de mayor tamaño y Zurbarán 300 por cada pintura del lote que estaba reclamando en 1659, Esteban Márquez de Velasco cobró casi 1,700 reales por cada una de las piezas de la serie.²⁶⁹ Este hecho no solamente nos lleva a pensar que el obrador de Márquez gozaba de gran popularidad y prestigio, sino además que la comunidad franciscana de la Nueva Galicia que encargó el ciclo era bastante poderosa, tanto económicamente como

²⁶⁵ *Ibidem*, págs. 74-80.

²⁶⁶ Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 258.

²⁶⁷ *Ibidem*, pág. 262.

²⁶⁸ Paula Mues, comunicación personal.

²⁶⁹ Este valor fue calculado dividiendo los 20,000 reales entre las doce piezas que aparecen en el contrato.

en cuanto a las relaciones que tenía establecidas con la ciudad de Sevilla. El repertorio de Guatemala de Villalpando, si bien en precio parecería muy cercano al de Guadalajara —23,680 reales—, no debe olvidarse que estuvo conformado por casi el triple de escenas y de menor tamaño. En cualquier caso, su elevado costo también apuntaría a la calidad y fama de este pintor en la Nueva España. Y, relativo a José de Ibarra, puede apreciarse que lo que se pagó por su obra —en el caso de Puebla 640 reales y en el del retrato 480 reales— no fue ni la mitad de lo que los franciscanos de Guadalajara pagaron por cada uno de los lienzos elaborados por Márquez.

4.3. Ubicación y función de la serie al interior del claustro procesional

Si recordamos la descripción que Matías de la Mota Padilla realizara del convento de San Francisco de Guadalajara en 1742, la serie de lienzos murales dedicados a la vida y portentos del santo de Asís precisamente se ubicaba en el claustro procesional.²⁷⁰ Localización que, a su vez, hace sentido con la función de adoctrinamiento que se asignaba a este tipo de repertorios pictóricos que narran la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas en los claustros de los conventos, según lo hemos venido comentando a lo largo de este apartado. En cuyo caso los residentes de la ciudad de Guadalajara habrían tenido la ocasión de acceder fácilmente al recinto de clausura, estratégicamente ubicado a un lado de la portería, para apreciar las pinturas de la serie y recibir sus enseñanzas.

Muy probablemente basado en alguna crónica antigua fray Luis del Refugio de Palacio especificó la forma de este espacio en los siguientes términos:

Notable era el claustro, no muy espacioso ni muy estrecho, de dos pisos y cinco arcos por lienzo; descansando en pilares cuadrados casi de una sola pieza, piedra dura, ligeros; y como eran dos arquerías superpuestas, hacían un patio hermoso.²⁷¹

De acuerdo con la reconstrucción de este cenobio, elaborada por la arquitecta Angélica de Jesús González Muñoz, las medidas aproximadas del claustro eran de quince metros por lado.²⁷² El Arq. Jesús Hernández Padilla, —a propósito de su proyecto de recuperación de la zona del antiguo convento de San Francisco—, por su parte, ha

²⁷⁰ Mota, *op. cit.*, pág. 426.

²⁷¹ Palacio, *op. cit.*, pág. 103.

²⁷² Angélica de Jesús González Muñoz, *Reconstrucción virtual del convento de San Francisco de Guadalajara*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Arquitectura, México, Centro de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Universidad de Guadalajara, 2011. Anexo de planos s/p.

estimado dieciséis metros.²⁷³ Tomando en cuenta que cada lienzo tiene como máximo cuatro metros de ancho, su distribución alrededor del recinto resulta factible. Más si nos preguntamos cómo podría haber sido su arreglo específico, una planta realizada por este último arquitecto²⁷⁴ permite sugerir que los muros norte, sur y oriente podrían albergar tres cuadros cada uno. Los dos restantes encontrarían acomodo en el poniente, tomando en cuenta que parte del espacio de este muro correspondería a la escalera para acceder al claustro alto. En cuyo caso, los once lienzos que conforman nuestro ciclo encontrarían un ordenamiento natural. A este respecto, vale la pena acotar que la información aportada por fray Luis en cuanto a que la colección originalmente estuvo compuesta por catorce lienzos, no resulta del todo viable. Las medidas del claustro y el acomodo que hemos sugerido dificultarían enormemente acomodar más de once pinturas. De aquí que cabe proponer que las tres piezas excedentes de las que habla el franciscano no necesariamente fueron parte de la serie y bien podrían haber estado ubicadas en cualquier otra parte del cenobio.

5. Producción y comercialización artística durante el barroco sevillano

Los estudios que desde hace décadas han abordado el tema de las relaciones entre España y el Nuevo Mundo a lo largo del periodo virreinal son incontables. La importancia comercial y económica de la ciudad de Sevilla, en tanto el único puerto autorizado por la corona española para comerciar con las provincias americanas por casi dos siglos, ha quedado manifiesta en múltiples publicaciones, así como el impacto cultural que derivado de este intercambio se produjo en ambos extremos.

Sevilla fue la base del sistema atlántico español.²⁷⁵ Dos veces al año, en marzo y septiembre, las embarcaciones salían de la ciudad hacia los dos puertos americanos designados por la monarquía hispana, Veracruz en México y Portobello o Nombre de Dios en Tierra Firme, Panamá. La llamada Armada o Escuadra de Nueva España, como su nombre lo indica, fue la flota destinada para arribar al virreinato novohispano. Saliendo por el Guadalquivir emprendía el viaje hacia Cádiz o Sanlúcar de Barrameda, dirigiéndose posteriormente en convoy hacia Canarias y seguir hasta isla Dominicana donde se abastecía para, finalmente, enfilar hacia Veracruz. La ruta de retorno era variable, agrupándose las flotas en la Habana.²⁷⁶

²⁷³ Comunicación personal Arq. Jesús Hernández Padilla. Ver también Guillermo de la Torre y Rizo y Salvador Reynoso Reynoso (coordinadores), *Catálogo del patrimonio cultural de Jalisco. Época colonial. Arquitectura*, tomo I, San Francisco y Aranzazu, México, Escuela de Arquitectura y Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1973.

²⁷⁴ Noria y Hernández, *op. cit.*, pág. 51.

²⁷⁵ Quiles, *op. cit.*, pág. 4.

²⁷⁶ *Ibidem*, pág. 33.

Las mercancías de los galeones eran vaciadas en las bodegas del puerto de Veracruz, celebrándose una feria que podía durar hasta un mes en la que se intercambiaban artículos europeos y americanos, incluidas las mercancías artísticas destinadas a las principales ciudades de Nueva España. De ahí partían las cuadrillas de arrieros que llevaban tierra adentro los productos. Debido a la insalubridad del enclave costero, Xalapa se convirtió en el punto de distribución, organizándose desde 1720 la feria anual de las flotas.²⁷⁷

Esta condición privilegiada de Sevilla como el centro de operaciones mercantiles de la corona española determinó en gran medida su organización social, económica y administrativa. El comercio con América implicó la creación de un sistema de relaciones en el que se conjugaron los ámbitos político, mercantil, administrativo, religioso y artístico. Diversas instituciones públicas y privadas,²⁷⁸ a través de una intrincada red humana en la que participaron funcionarios públicos, comerciantes, navegantes, aventureros, religiosos y artistas, estructuraron un aparato comercial que posibilitó un amplio intercambio entre España y sus colonias. En este proceso diversas áreas de la economía de la ciudad se vieron beneficiadas, entre estas, la producción de objetos suntuarios, devocionales y artísticos.

La manufactura de obras de arte por parte de los talleres sevillanos ocupó un papel preponderante en la vida socioeconómica de la ciudad, en vista del suministro de este tipo de bienes a los virreinos americanos con motivo de la empresa evangelizadora. Según el investigador Fernando Quiles, durante los primeros años de la colonización, Sevilla fue el principal centro artístico que atendió la necesidad americana, proveyendo esculturas y pinturas a las iglesias levantadas en el siglo XVI.²⁷⁹ En la calle de Feria, entre las collaciones de San Juan de Palma y *Omnium Santctorum*, se localizaban muchos de los talleres de pintura que proveían a los cargadores de Indias. Debido al volumen de solicitudes, el ritmo de producción de estos centros fue casi frenético.²⁸⁰ Este tipo de manufactura, conocida por los que se dedicaban a ella como "pintores de feria" se caracterizó por su bajo perfil artístico, de dibujo apresurado y pincelada larga y enérgica, destinada a una clientela de gran envergadura pero poco exigente. Su temática fue básicamente religiosa, así como su carácter anónimo.²⁸¹ Investigaciones recientes refieren la existencia de otras importantes comunidades artísticas en los barrios de la Magdalena, el Salvador y, sobre todo, santa María

²⁷⁷ *Ibidem*, págs. 33 y 34.

²⁷⁸ Destacan el Consulado, la Casa de Contratación y la Lonja.

²⁷⁹ Quiles, *op. cit.*, pág. 14.

²⁸⁰ *Ibidem*, pág. 30.

²⁸¹ *Ibidem*, pág. 29.

la Mayor, este último especializado en la producción de pintura.²⁸² A mediados del siglo XVII, en vista del desarrollo de los talleres americanos, el volumen de este tipo de encargos decrecería exponencialmente. Un cierto auge alcanzaría empero el envío de grandes remesas de esculturas de devoción y pinturas estandarizadas hacia los mercados costeros. Producción que estuvo a la vera de los vendedores quienes la iban exhibiendo de feria en feria.²⁸³

No obstante, no debe olvidarse que simultáneamente a estos centros de producción masiva o casi industrial, varios de los obradores de los grandes maestros de la pintura en también se encuentran trabajando para el mercado americano. Baste recordar los siete embarques de lotes completos de pinturas por parte de Francisco de Zurbarán al virreinato del Perú entre los años 1663 y 1659, la serie de la vida de San Ignacio de Loyola en el templo de San Pedro de Lima atribuido a Juan de Valdés Leal y los veintinueve obres pintados adheridos a un bargueño en una colección particular limeña muy probablemente pintados por Bartolomé Esteban Murillo hacia 1657.²⁸⁴ En cuyo caso la producción artística de esta época denota una gran cantidad de matices que —como en el caso de nuestra serie—, dejan entrever la complejidad y amplitud de este comercio trasatlántico.

6. El ciclo pictórico de 1694 a 1860

Si como nos hemos propuesto en esta investigación —estudiar a la serie de San Francisco y su historia de vida—, la información hasta aquí recabada nos permite emprender una reconstrucción acerca de su significado y función a lo largo de los primeros ciento sesenta años de su existencia.

La serie de escenas de la vida de San Francisco de Asís tuvo su origen en el deseo de la comunidad franciscana de la Nueva Galicia por dotar a su convento de Guadalajara de un digno y magnífico ciclo de escenas de la vida de su santo fundador. Se ha propuesto que, haciendo uso de sus vínculos y contactos, las autoridades de la orden encargaron al obrador del pintor Esteban Márquez de Velasco la realización del conjunto en febrero de 1694, a propósito de una importante remodelación del cenobio que tuvo lugar entre 1668 y 1692.

De acuerdo con los resultados obtenidos, el estilo y la tecnología de la serie claramente remiten a los métodos y fórmulas de la escuela sevillana de finales

²⁸² *Ibidem*, pág. 30.

²⁸³ *Ibidem*, pág. 130.

²⁸⁴ Jorge Bernaldes Ballesteros, "La pintura en Lima durante el virreinato" en Luis Neri Galindo (editor), *Pintura en el virreinato del Perú*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Libro de Arte del Centenario, Lima, Banco de Crédito de Perú, 2002. págs. 77, 88 y 90.

del siglo XVII y, más concretamente de Esteban Márquez. La manera de pintar de este artífice deja entrever, no solamente su capacidad técnica y estilo propio, sino también que la colección de Guadalajara corresponde a una obra de taller en la que también logra percibirse la participación de sus ayudantes. El hecho de ser un seguidor del estilo de Bartolomé Esteban Murillo muy probablemente influyó para que con el paso del tiempo la fama del gran maestro sevillano prevaleciera sobre su nombre. Así lo sugeriría Leopoldo Orendáin en su trabajo sobre *Los pretendidos Murillos del Museo del Estado* en 1949.²⁸⁵

La serie ya terminada fue embarcada en el puerto de Sevilla —según el contrato en dos lotes y momentos distintos del año 1694— para alcanzar las costas de Veracruz y de ahí ser trasladada por tierra hacia el convento de San Francisco de Guadalajara. Esto es, tal y como lo propusiera el historiador franciscano fray Luis de Refugio de Palacio en 1942, cuando a propósito de la procedencia del repertorio abrió la posibilidad de que los lienzos hubieran ingresado a la Nueva España "enrolladitos por Veracruz".²⁸⁶ Como todos los ciclos de santos fundadores del periodo barroco, la colección estuvo destinada a decorar las paredes del claustro, sirviendo de ejemplo y modelo a una sociedad multicultural que se articulaba alrededor del cenobio neo gallego. Indígenas de los barrios de Analco y Mexicaltizingo, mulatos, vascos y españoles de diversas procedencias, se convirtieron entonces en los receptores privilegiados del mensaje del santo de Asís, cuyo virtuosismo y milagros simbolizaban el ideal de la vida cristiana. Al mismo tiempo, la belleza del conjunto también fue disfrutada y admirada, así lo expresaría Don Matías de la Mota Padilla en 1742, cuando con gran asombro y reconocimiento describiera su existencia en el claustro procesional del convento de Guadalajara.²⁸⁷

Más de ciento sesenta años permaneció el repertorio en esta casa, cuando en 1860 a la luz de las leyes de desamortización de los bienes del clero, viera abruptamente interrumpida su larga trayectoria como objeto de devoción. A partir de este momento la serie sería objeto de múltiples transformaciones materiales e inmateriales, producto de importantes cambios en la manera de concebirla y valorarla. Pasemos a revisarla.

²⁸⁵ Leopoldo Orendáin, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font, 1949. pág. 17.

²⁸⁶ Palacio, *op.cit.*, pág. 189.

²⁸⁷ Mota, *op.cit.*, pág. 426. La descripción completa quedó asentada en el capítulo I del presente texto.

CAPÍTULO III

HACIA UNA NUEVA VALORACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA (1860-1918)

1. Exclaustración y traslados

El año de 1860 marcó un cambio fundamental en cuanto a la concepción de la serie de San Francisco, al decaer su función devocional en aras del surgimiento de una nueva identificación como objeto histórico-artístico. Como se recordará, los lienzos fueron retirados del convento de San Francisco durante la Reforma y deambularon por diversos sitios de la ciudad de Guadalajara hasta 1918, cuando pasaron a formar parte del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas —hoy Museo Regional de Guadalajara—. Largos periodos de abandono y almacenamiento, intercalados con precarios intentos de exhibición así como la puesta en práctica de los primeros tratamientos para su restauración, dan cuenta del viraje operado a nivel de su valoración.

El contexto socio político de esta transformación fueron, por un lado, la guerra de tres años entre liberales y conservadores (1858-1860) que culminó con la intervención francesa (1862-1864) y el Segundo Imperio (1864-1867) y, por el otro, las leyes de Reforma expedidas en 1859 por el presidente de México Benito Juárez, mediante las cuales dispuso la nacionalización de los bienes del clero y la supresión de las órdenes religiosas. Como resultado de estos eventos, una gran cantidad de objetos de la liturgia católica procedentes de los conventos fueron removidos de sus lugares de origen y trasladados a diversos recintos, ya fuera para ser sujetos de una nueva administración desde el Estado o como parte del expolio y desorden provocados por los vaivenes de las confrontaciones armadas. En este ambiente de confusión y disputa, el tránsito de muchas piezas estuvo lejos de obedecer a un programa planificado, ordenado y legal, dando como resultado la destrucción, el extravío, el robo o el franco abandono de muchas de ellas.

Durante la guerra de tres años la ciudad de Guadalajara fue escenario de cruentos combates entre liberales y conservadores que a su vez provocaron graves daños



Figuras 1 y 2. Pintura de Francisco de Paula Mendoza que ilustra el ataque de Guadalajara el 19 de octubre de 1860. Museo Regional de Guadalajara (MRG).

en muchos de los recintos religiosos que venían fungiendo como bases de fortificación. Entre los edificios más afectados destacan los conventos de Santa María de Gracia, San Diego, Jesús María, Capuchinas, San Felipe, San Francisco, Santa Mónica, el Carmen y Santo Domingo. De acuerdo con Manuel Cambre, el día veintisiete del mes de octubre de 1860, durante el sitio de la Plaza de Guadalajara, veintidós piezas de artillería hicieron fuego contra el convento de San Francisco, ocho sobre Santo Domingo y ocho más contra el Carmen, arrojando una horrorosa tempestad de balas y granadas, produciendo el pánico y la muerte en el interior de la plaza y la ruina de dichas construcciones.¹

Respecto al convento de San Francisco en particular, fray Ángel Ochoa nos informa que desde febrero de 1857 el edificio ya había sido ocupado por el general liberal Don Miguel Cruz Aedo y que para el año siguiente había sido usado como fortín por parte de los conservadores.² De tal suerte que hacia 1861 las capillas de la Tercera Orden (San Roque), San Antonio y el cerco de piedra que circundaba todo el convento habían sido derribados, únicamente quedando en pie, pero asiladas, la iglesia grande y la capilla de Aranzazú.³ La huerta, el convento y el cementerio con sus capillas también desaparecieron, así como la biblioteca y muchas de las obras que servían para el culto o bien adornaban las distintas partes del recinto. Durante este mismo año la recientemente formada Biblioteca Pública del Estado de Jalisco

1 Manuel Cambre, *La guerra de tres años*, Biblioteca de Autores Jaliscienses, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1949, págs. 407-447. Ver también, José María Vigil, "La Reforma", en Vicente Riva Palacio (coordinador), *México a través de los siglos*, (1884) tomo V, octava edición, México, Editorial Cumbre, 1971.

2 Ángel Ochoa, *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*, Guadalajara, Librería Font, 1959, pág. 150.

3 *Ibidem*, p., pág. 146.

dio cabida a lo que quedó del acervo documental franciscano, el cual había sido casi totalmente arrasado cuando una gran cantidad de volúmenes fueron utilizados como trincheras y posteriormente arrojados a la presa del Agua Azul. Por su parte, algunas de las pinturas del cementerio fueron a parar a los corredores del atrio de San Sebastián de Analco y los cuadros del coro fueron vendidos a diversos habitantes de la ciudad.⁴ Los escombros del gran atrio no fueron retirados sino hasta 1865, por disposición del ayuntamiento, colocándose en su lugar un jardín que después se dividió en dos partes para poner una estatua del gobernador Ramón Corona.⁵ Con los años, una parte del convento fue vendido a un español que lo fraccionó para construir viviendas.⁶



Figura 3. Iglesia principal de San Francisco y capilla de Aranzazú, Guadalajara, Jalisco, hacia 1880. Únicos edificios que se conservaron después de la destrucción del convento durante la guerra de Reforma. Archivo fotográfico MRG.

La exlastración en el estado de Jalisco es un hecho histórico que ha recibido poca atención por parte de los investigadores, particularmente en lo concerniente al movimiento de obras religiosas. ¿Cuáles fueron las piezas que salieron y de qué

4 *Ibidem*., pág. 145-147.

5 Esta escultura fue realizada por J.J. Contreras y actualmente se encuentra en la calzada Independencia y Corona. Comunicación personal Dr. Arturo Camacho.

6 Ochoa, *op. cit.*, pág. 146 y 147.

conventos? ¿A qué sitios llegaron y bajo qué mecanismos? ¿Permanecieron ahí o posteriormente fueron trasladadas a otros lugares? ¿En qué condiciones se encontraban? ¿Bajo qué esquema se administraron? Todas estas son preguntas para las cuales todavía no tenemos respuestas claras, empero que resulta vital esclarecer no solamente para entender las particularidades e implicaciones del proceso de reforma en el ámbito local, sino de manera más precisa, identificar los criterios y mecanismos bajo los cuales se conformaron lo que podríamos considerar las primeras colecciones de obra virreinal en el estado.

Entre los establecimientos eclesiásticos más importantes suprimidos en Guadalajara se encontraban los conventos de Santo Domingo, la Merced, San Francisco y San Agustín. En el decreto del 29 de abril de 1861, suscrito por el gobernador del estado Pedro Ogazón (1821-1890), se mencionan también El Carmen, el Seminario Conciliar de San José, la Universidad, los Hospitales de Belén y San Juan de Dios, así como los Colegios de San Diego y Santa Clara.⁷ Un conjunto de manuscritos redactados hacia 1861 confirman la extinción de los cuatro primeros, al mismo tiempo que documentan un intento por parte del gobierno eclesiástico por trasladar bajo inventario a los conventos de monjas, las obras que previamente habían sido recogidas de dichos recintos por parte de las autoridades.⁸ No se sabe si esta iniciativa, al parecer autorizada por el propio gobernador y gestionada por el representante del episcopado Dionisio Rodríguez (1810-1877),⁹ realmente se llevó a cabo, tampoco ha sido posible localizar los inventarios a los que se hace alusión. No obstante, su interés radica en que abre la posibilidad de identificar una gran cantidad de piezas —vasos sagrados, paramentos e imágenes— que fueron removidas de dichos cenobios y al mismo tiempo intentar establecer su paradero y condición.

Por disposición del Supremo Gobierno de la Unión, los bienes pertenecientes a las corporaciones eclesiásticas desaparecidas fueron cedidos a diversos establecimientos de educación y beneficencia pública, "para que quedando esos bienes dedicados a su objeto, se administren bajo inspección y cuidado de la autoridad

7 *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del Estado de Jalisco*, tomo I, México, Congreso de Estado de Jalisco, 1982, pág. 62.

8 Archivo Histórico de Jalisco (en adelante AHJ). Ramo Gobernación, clasificación 6-4 (1860-1861). Serie Iglesia, número de inventario 6796, fojas 9, número de caja G-3.

9 Destacado personaje de la Guadalajara decimonónica de sólida formación religiosa y de profesión abogado. En 1845 heredó de su padre una imprenta considerada una de las más antiguas de la ciudad, a través de la cual se dedicó a difundir la cultura. Fue miembro fundador de la Escuela de Artes y Oficios y participó en diversas obras dedicadas a la instrucción y a la beneficencia pública. Ramón Mata Torres, *Personajes ilustres de Jalisco*, Guadalajara, Editorial Hera, 1981, pág. 219 y Villaseñor, *op. cit.*, tomo I, pág. 68. La publicación de algunos textos de carácter religioso en su imprenta se mencionan en Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pág. 100.



Figuras 4 y 5. A la izquierda el antiguo edificio del Seminario Conciliar de San José que funcionara como sede del Liceo de Varones entre 1861 y 1914. Hoy Museo Regional de Guadalajara. Archivo fotográfico MRG. A la derecha. Fachada del Hospicio Cabañas. Reprografías.

civil del [cada] estado".¹⁰ En Jalisco los sitios a los que se destinaron los acervos religiosos fueron principalmente el Liceo de Varones y el Hospicio Cabañas, ambos dependientes de la Dirección de Instrucción Pública y Beneficencia. En el capítulo historiográfico del presente documento fue comentado cómo de hecho en el primero se formó una galería con las pinturas que habían pertenecido a los conventos antes de la Reforma.¹¹ El inventario suscrito en 1917 por Ixca Fariás, asimismo referido, documenta por su parte la existencia y resguardo de otras pinturas en el segundo.¹²

Las razones prácticas para la elección de dichos espacios probablemente obedecieron a sus enormes dimensiones y a su relativo buen estado de conservación, cualidades que los hicieron ver como lugares óptimos para el resguardo de una gran cantidad de obras, muchas de ellas de gran formato. El hecho de que tales repositorios hayan sido instituciones educativas de carácter civil, por otro lado, puede vincularse con una manera distinta de concebir a los objetos religiosos y la consiguiente asignación de una nueva función. Muchas de las piezas que albergaron los conventos pasaron de ser objetos de culto a objetos de estudio, en donde su primer uso asociado a la liturgia católica se trastocó para siempre. Ello en el contexto de un proceso de secularización social y patrimonialización del pasado de México ocurrido a escala nacional, que paradójicamente permitió la destrucción y, al mismo tiempo,

10 *Colección de los decretos, circulares y órdenes*, *op. cit.*, pág. 61.

11 Arturo Camacho, *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, Colección de Artes y de Letras, México, El Colegio de Jalisco y FONCA, 1997, pág. 120.

12 Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara (en adelante AHMRG-INAH). P/1917-03. Integración de Colecciones. Caja 4, carpeta 1.



Figura 6. Imagen actual de la Antigua Academia de San Carlos de México. Reprografía.

promovió la conservación del "arte" religioso y la historia antigua de México.¹³ En el ámbito de la pintura virreinal debe recordarse que la Academia de San Carlos desde 1855 había conformado una importante colección, en gran parte, procedente de los monasterios suprimidos en la ciudad de México,¹⁴ a partir de la cual Don Bernardo Couto (1803-1862) entre 1860 y 1861 escribiera su famoso *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*.¹⁵ Como se verá en adelante, la publicación de este texto en 1872 constituyó un verdadero hito en cuanto al estudio y valoración de la pintura novohispana, al lograr identificar una antigua escuela mexicana de pintura.¹⁶

En este contexto de cambio y renovación política y social profunda, la serie de San Francisco bajo estudio, al igual que muchos otros acervos eclesiásticos,

¹³ Por supuesto que este proceso no fue exclusivo de México, para referirnos a un caso ilustrativo basta citar el trabajo de Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the image before de Era of Art*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994 (1990), relativo a la Reforma Protestante, donde describe cómo muchos objetos de culto religioso sobrevivieron porque se convirtieron en obras de "arte", formándose diversas colecciones.

¹⁴ Juana Gutiérrez Haces, *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*, Edición a cargo de Gustavo Curiel, México, UNAM-IIE, 2011. pág. 88.

¹⁵ Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio a cargo de Juana Gutiérrez Haces, México CONACULTA, 1995.

¹⁶ *Ibidem*, pág., 101. Para mayor información ver estudio introductorio.

fue objeto de diversos movimientos y traslados, producto del proceso de nacionalización de los bienes de la iglesia y la exlastración de las órdenes religiosas. La descripción de fray Luis del Refugio de Palacio, anotada en el primer capítulo —aún y cuando no aporta fechas precisas—, constituye la base de referencia más completa en cuanto a la reconstrucción de la historia de vida del repertorio durante esta época. Así, cabe recordar que los lienzos, junto con otras importantes reliquias —esculturas, ornamentos y un cristal de la purísima—, fueron retirados del convento de San Francisco de Guadalajara por el canónigo Juan José Caserta ante el rumor de que los liberales iban a tirar la iglesia. Luego entonces las pinturas fueron llevadas a la capilla de Loreto en el antiguo templo de la Compañía de Jesús donde —según fray Luis— tres de las catorce telas del ciclo pictórico se perdieron. Una vez restituida al culto la iglesia de San Francisco todo ello fue devuelto al convento y las once pinturas restantes fueron colocadas en la capilla del Santo Cenáculo adjunta a la iglesia principal. Más estando en este lugar cautelosamente resguardada por los frailes, su presencia fue delatada al gobierno, a raíz de lo cual fueron nuevamente trasladadas, esta vez al Liceo de Varones.¹⁷

Pese a la falta de precisión cronológica por parte de fray Luis, ciertos datos localizados en la bibliografía y diversos documentos de archivo, nos han permitido emprender una reconstrucción en torno a los momentos en que tuvieron lugar dichas traslaciones. De aquí resulta factible proponer que la serie fue retirada del claustro del convento hacia 1860, fecha en la que según lo hemos asentado con anterioridad, el convento fuera objeto de un intenso fuego de artillería que lo dañara severamente.¹⁸ Esta información a la vez hace sentido con la narración del mismo fray Luis, quien anota que las pinturas fueron sacadas del claustro al enterarse Caserta que se iba a derribar el cenobio.¹⁹ En cuanto a la fecha en que regresaron a San Francisco para ser colocadas en la capilla del Santo Cenáculo cabe establecer el 14 de abril de 1862, cuando efectivamente se dispuso de manera oficial el restablecimiento del culto católico en el templo.²⁰ En cuyo caso habrían estado almacenadas —en muy malas condiciones— durante tres años consecutivos en la capilla de Loreto antes de retornar al convento. En el capítulo historiográfico antecedente ha quedado asentado que la serie fue enviada al Liceo de Varones en 1869, en el contexto de la reapertura de la institución educativa, cuando el

¹⁷ Fray Luis del Refugio de Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942. pág. 180.

¹⁸ Cumbre, *op.cit.*, págs. 407-447.

¹⁹ Palacio, *op.cit.*, pág. 180.

²⁰ Ochoa, *op.cit.*, pág. 162.

gobernador Emeterio Robles Gil la hizo recoger del antiguo convento donde se encontraba en estado de abandono.²¹ Tal aseveración no solamente nos permite precisar el momento en el que las pinturas se incorporaron a la institución educativa, sino establecer que por siete años se resguardaron en la capilla del Santo Cenáculo, habiendo transcurrido diez años en total desde su salida del claustro del convento franciscano.

Por la manera como se expresa de Palacio queda sin embargo la impresión de que los dos primeros movimientos del conjunto —a las capillas de Loreto y Santo Cenáculo— se llevaron a cabo a escondidas por el clero, como una medida emergente para protegerlo de un posible traslado, extravío o destrucción, empero sin el consentimiento expreso de las autoridades civiles. El hecho de que las pinturas fueran elegidas para conservarse junto con otros meritorios objetos confirma, por otro lado, el alto valor y estima que les eran conferidos, no sólo por parte de la comunidad franciscana, sino también de otros eclesiásticos y civiles —como el canónigo de filiación liberal Juan José Caserta, responsable del primer traslado— y el comerciante José Félix Argaz, involucrado en el segundo—. Otro dato interesante es que a fray Luis le conste que los cuadros no tenían marco y que fueron extraídos de su lugar de origen sólo con bastidor.²² Su afirmación llama sin embargo la atención en virtud de que —según lo hemos establecido— la serie fue sacada del convento hacia 1859 y él nació en 1868.²³ ¿Cómo entonces podría haberle conestado su remoción?

Luego de este extenso y tortuoso recorrido que — pese a todo pretendía su conservación—, pasemos pues a analizar la nueva función que la serie de San Francisco cumplió en su nuevo entorno.

2. El Liceo de Varones

El tema de la educación fue uno de los tantos frentes de batalla entre los liberales y los conservadores durante prácticamente los dos primeros tercios del siglo XIX. El trabajo monográfico de Cristina Sánchez del Real, centrado en el estudio del Liceo de Varones, nos informa que en el estado de Jalisco los primeros crearon el Instituto de Estado abocado a la educación superior y el Liceo de Jalisco para

²¹ Ramiro Villaseñor y Villaseñor, *Las calles históricas de Guadalajara*, Colección Historia, Serie Documentos e Investigación número 20, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1987, pág. 340.

²² Palacio, *op.cit.*, pág. 179.

²³ Ángel Ochoa (O.F.M), *Fray Luis del Refugio de Palacio y Basave (1868-1941)*, San Luis Potosí, Imprenta Guerrero 23-A, México, 1950, pág. 13.

la educación preparatoria a mediados de 1834.²⁴ Tales instituciones fueron la contrapropuesta de los liberales a la enseñanza conservadora que desde la época colonial venía impartiendo el clero en la Universidad de Guadalajara y el Colegio de San Juan Bautista respectivamente.²⁵

La creación oficial del Liceo de Jalisco, posteriormente también denominado Liceo del Estado o Liceo de Varones, fue establecida en el decreto emitido por el Congreso Constitucional el 30 de abril de 1834, como parte del Plan General de Estudios para enseñanza primaria, media y superior, en cuyo artículo 15 se esbozó sucintamente su objeto:

El Liceo de Jalisco será una casa de educación preparatoria, que proporcionará a los jóvenes aquellos estudios sin los que no podrán ser admitidos en las respectivas secciones del Instituto [de Estado] conforme lo disponga el reglamento.²⁶

El plan fue elaborado por la corriente política liberal prevalecte en el país, a partir de las ideas pedagógicas y los debates alrededor de los preceptos educativos de Valentín Gómez Farías (1781-1858) y José María Luis Mora (1794-1850).²⁷ Según estos planteamientos la educación debía ser democrática y popular, sin privilegios de ninguna clase y estar enfocada hacia la prosperidad del pueblo. Para ello era necesaria su separación del clero y su consiguiente control por parte del Estado, encargado de su planificación y homogenización en todos los establecimientos y niveles educativos. Destaca su carácter libre, aunque no precisamente laico todavía, así como su enfoque público, gratuito y uniforme.²⁸ Estos primeros artífices del liberalismo mexicano vieron a la instrucción como un verdadero agente de transformación social que llevaría al país a constituirse y posicionarse como una nación moderna.²⁹

²⁴ Cristina Sánchez del Real, *Ensayo histórico del Liceo de varones (1861-1910)*, Colección Temática Jalisciense número 8, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984, pág. 53.

²⁵ Sobre las instituciones de educación superior en Jalisco ver Angélica Peregrina, *Ni Universidad, ni Instituto: educación superior y política en Guadalajara (1867-1925)*, México, Universidad de Guadalajara y El Colegio de Jalisco, 2006.

²⁶ Sánchez del Real, *op.cit.*, pág. 33.

²⁷ <http://www.mexicodesconocido.com.mx/jose-maria-luis-mora.html>, José María Luis Mora fue uno de los más grandes ideólogos del liberalismo mexicano. Inspirado en Francia y Estados Unidos, proponía para México el sistema republicano. Esta forma de gobierno implicaba la participación activa del pueblo, la cual sólo se podía lograr a través de la educación. Así el centro de su propuesta educativa estaba basada en el estudio de las ciencias sociales y la economía política, ambas indispensables para preparar a la juventud para ocupar puestos públicos. Sánchez del Real, *op.cit.*, pág. 37. Ver también Charles A. Hale, *Mexican liberalism in the age of Mora (1821-1853)*, New Haven, Yale University Press, 1968.

²⁸ Sánchez del Real, *op.cit.*, págs. 33-34.

²⁹ Para mayor información sobre el desarrollo del liberalismo en el México decimonónico ver Jaime Olveda, (coordinador), *Desamortización y laicismo. La enrucijada de la Reforma*, México, El Colegio de Jalisco, 2010.

Pese al empeño de los liberales por instrumentar y diversificar su propuesta educativa en el estado, la inestabilidad política de este periodo fue la causa del funcionamiento irregular de muchas instituciones, tales como el Instituto de Estado y el propio Liceo de Jalisco, las cuales fueron objeto de constantes aperturas y cierres, dependiendo de la filiación de las autoridades en turno.³⁰ Sucesivamente uno y otro bando echaban atrás las iniciativas emprendidas por el contrario para restablecer las suyas propias, en una clara lucha por el poder y el control de la educación.

El 8 de octubre de 1847 se dictó un nuevo Plan General de Enseñanza Pública, en el cual se ratificaron las disposiciones respecto a la instrucción impartida en el Liceo y se estableció el Liceo de Niñas.³¹ Este último hecho, más allá de su relevancia como parte del proyecto político liberal que concedió importancia a la educación de las mujeres, fue la razón para que la primera institución se denominara en adelante como Liceo de Hombres o de Varones, con la evidente finalidad de distinguirla de su contraparte dedicada al adiestramiento femenino.

No obstante los esfuerzos legislativos, el Liceo de Varones no empezó a funcionar sino hasta 1851, debido fundamentalmente a problemas presupuestales. Ello aunado a las constantes guerras en las que su edificio sede, el antiguo Colegio de San Juan Bautista, fuera utilizado como cuartel en repetidas ocasiones, con el consiguiente deterioro de sus instalaciones.³² Al respecto un documento del Archivo Histórico de Jalisco nos pone en conocimiento de que durante la guerra de tres años el Liceo y el Instituto se vieron obligados a suspender actividades. El 6 de abril de 1858, el director Ignacio Fuentes envió una carta al Secretario de Gobierno informándole que la Junta Directiva, tan luego la tropa había desocupado el edificio trató de recuperarlo y abrir nuevamente las cátedras, no obstante, el edificio fue nuevamente ocupado por el ejército. Solicitaba se informara de tal situación al gobernador.³³

Tan pronto como se reinstaló el partido liberal en Guadalajara la enseñanza intentó reorganizarse una vez más, nombrándose una comisión para elaborar un proyecto de ley que regulara la educación pública. Así se creó la Dirección de Instrucción Pública, para impulsar y uniformar la enseñanza en todos los niveles educativos.³⁴ El Plan de Enseñanza emitido por el gobernador del estado Pedro Ogazón, el 24 de julio de 1861, estableció que la enseñanza pública costada por

30 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 54.

31 *Ibidem*, págs. 34-35.

32 Patricia Núñez, *La enseñanza media en Jalisco (siglo XIX)*, México, SEP y El Colegio de Jalisco, 1994, pág. 29.

33 AHJ. Ramo Instrucción Pública, Educación Secundaria, caja 1 (1858-1860). IP-5-1858.

34 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 38.

el estado, se dividiera en primaria, secundaria y profesional. La primera correspondería a las escuelas de primeras letras, la secundaria a los Liceos y la profesional al Instituto. La unidad de la enseñanza fue confiada a la Junta Directiva de Instrucción Pública del Estado.³⁵ Por su parte, el Liceo de Varones fue oficialmente reinstalado el 10 de enero de 1861 siendo nombrado rector interino Andrés Teherán (1825-1894) a efecto de encargarse de su reorganización.³⁶ En vista del deterioro que había sufrido el edificio del antiguo Colegio de San Juan Bautista a causa de las guerras, el Colegio Seminario Conciliar de San José fue elegido como la nueva sede del Liceo. De acuerdo con las Leyes de Reforma y por disposición expresa del presidente Benito Juárez, el edificio y sus fondos fueron cedidos al Gobierno del Estado el 2 de marzo de 1861.³⁷ El Colegio Seminario Conciliar había sido extinguido de acuerdo al decreto de abril de 1861.³⁸

Para ingresar al Liceo de Varones era necesario acreditar mediante examen o certificación los conocimientos de primer orden. El plan de estudios estaba conformado por diversas materias tales como gramática, literatura, geografía, religión, historia, lógica, filosofía, matemáticas, física, química, estadística, economía política, dibujo, idiomas y deportes, entre otras. Pese a su amplitud y lo novedoso de su planteamiento, no todas las asignaturas fueron impartidas, debido a que la institución apenas se encontraba regularizándose. De acuerdo con el informe de la junta directiva de ese mismo año, la concurrencia de alumnos fue bastante grande, considerándose un síntoma positivo en tanto que reflejaba cambios en los hábitos de la sociedad. Por primera vez en un establecimiento público se incorporaron asignaturas de educación física, iniciativa emanada de una visión que procuraba el desarrollo integral del ser humano.³⁹

A escasos dos años de una relativa tranquilidad, después de la guerra de tres años, la intervención francesa vino nuevamente a ser causa del desorden en la ciudad de Guadalajara, a raíz de lo cual el sostenimiento de las instituciones educativas se hizo imposible. A mediados del año 62 el Gobierno del Estado suspendió los pagos a los profesores del Liceo, quienes pese a todo, continuaron desempeñando sus funciones hasta concluir el año escolar.⁴⁰ El 23 de mayo de 1863, obligado por las circunstancias, el gobernador Pedro Ogazón decretó que por necesidades propias de la guerra extranjera la enseñanza en el Instituto y en el Liceo debía ser suspendida a fin de dedicar sus fondos para cubrir los gastos

35 *Ibidem*, pág. 39.

36 Núñez, *op. cit.*, pág. 33.

37 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 41.

38 *Ibidem*, pág. 57.

39 *Ibidem*, págs. 39-41.

40 *Ibidem*, pág. 41.

para el sostenimiento del ejército. Aprovechando la confusión, el edificio del antiguo seminario fue entonces arbitrariamente re ocupado por el clero, sin haber precedido orden superior alguna y por ende violando los derechos del Estado.⁴¹

Más los problemas de estas instituciones educativas no se limitaron a la falta de presupuesto y la situación de guerra en el estado. Ambos tuvieron que luchar ferozmente contra la ideología de los conservadores que consideraba que solamente en las instituciones clericales la población podía recibir una verdadera instrucción.⁴²

Después de la caída del segundo imperio, con el triunfo de los liberales sobre las tropas intervencionistas, el gobernador del Estado Emeterio Robles Gil, procedió nuevamente a reorganizar la institución, recuperando para ello el edificio que anteriormente había sido destinado para tal fin y que había sido ilegalmente tomado por el Seminario. La reapertura del Liceo de Varones fue anunciada para el 18 de octubre de 1868, para lo cual fueron citadas todas las corporaciones civiles y militares. Durante la ceremonia se destacó su importancia como el agente que vendría a llenar el vacío que había prevalecido en el estado en el ámbito de la instrucción secundaria y preparatoria.⁴³ En un nuevo ambiente de paz, la institución finalmente pudo funcionar a cabalidad, de acuerdo con su objetivo de ofrecer una educación para todos y en concordancia con los principios del progreso y el patriotismo. Las clases iniciaron el 3 de noviembre de 1868 bajo la rectoría de Juan I. Matute.⁴⁴

El Liceo inició sus actividades con un reglamento provisional y un número limitado de alumnos, la mayor parte eran residentes de la ciudad, el resto procedían de distintos lugares del estado y se encontraban inscritos bajo el esquema de internado. La asistencia a la institución, sin embargo, estuvo abierta a todas aquellas personas que quisieran asistir a alguna cátedra sin necesidad de matricularse, siendo el único requisito avisar al profesor.⁴⁵ La cátedra de pintura fue creada en 1868, reflejo de la visión social que reconocía al arte como un verdadero vehículo de transformación social y progreso material.⁴⁶ En 1870 el currículo continuó afinándose y nueve años después, en 1879 se adquirieron diversos instrumentos para las asignaturas científicas, estableciéndose el observatorio astronómico e integrándose la cátedra de astronomía.⁴⁷ Para 1883, el plan de estudios del Liceo dio un paso definitivo en cuanto a la formalización de la

41 *Ibidem*, pág. 60.

42 Nuñez, *op. cit.*, pág. 37.

43 Sánchez del Real, *op. cit.*, págs. 63-64.

44 Nuñez, *op. cit.*, pág. 40.

45 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 44.

46 Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, *op. cit.*, págs. 108 y 122.

47 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 42.

preparación artística de los estudiantes: a la creación de la cátedra de pintura le siguieron las de escultura y grabado y las materias de dibujo se subdividieron en lineal y natural.⁴⁸ También se agregó la galería de cuadros antiguos. Dichas circunstancias, como ha sido mencionado, conllevarían la creación de una verdadera Academia de Bellas Artes al interior de la institución mejor conocida como la Academia del Liceo.⁴⁹ No obstante, diez años más tarde, en 1894, la cátedra de pintura fue suspendida del programa de estudios, hecho que provocó una ola de protestas y la promesa —no cumplida— del gobernador Luis C. Curiel (1846-1930) de fundar una Academia de Bellas Artes. No sería sino hasta el año de 1897, por iniciativa del músico y pintor brasileño Félix Bernardelli (1862-1908), que se creó una academia de arte a la manera de las de París y Roma.⁵⁰

Sumándose a la iniciativa del gobierno federal para la homogeneización de la instrucción pública, con base en el decreto del 17 de noviembre de 1901 expedido por el Gobierno del Estado, el Liceo de Varones ajustó sus planes y programas de estudio a los de la Escuela Nacional Preparatoria en la capital de la república, como parte del impulso de los liberales por cohesionar la educación pública en todo el país y que posteriormente serviría de base para la construcción y difusión del discurso unitario sobre la identidad nacional. El nuevo plan se extendía a seis años en lugar de cinco como había sido hasta entonces.⁵¹

Hacia 1903, la institución cambió nuevamente de nombre regresando a su anterior denominación como Liceo del Estado. La Escuela Normal que había estado anexa y con la que había compartido instalaciones e incluso algunas materias durante varios años fue trasladada a otro sitio de la ciudad, con lo cual el Liceo pudo recuperar su objetivo fundamental de fungir como una institución exclusivamente preparatoria.⁵² En 1914, el gobernador Manuel M. Diéguez (1874-1924) descartó definitivamente el concepto de liceo, decretando la creación de la Preparatoria de Jalisco y ordenando su traslado al antiguo Colegio Jesuita donde hoy todavía se encuentra bajo la administración de la Universidad de Guadalajara.⁵³

2.1. La galería de cuadros antiguos

Hablar sobre la colección de pinturas del Liceo de Varones se hace necesario en virtud de que la serie de San Francisco que nos ocupa fue parte fundamental de

48 *Ibidem*, pág. 43.

49 Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, *op. cit.*, pág. 130.

50 *Ibidem*, págs. 153-154.

51 Sánchez del Real, *op. cit.*, pág. 67.

52 *Ibidem*, pág. 69.

53 *Ibidem*, pág. 71.

este importante repertorio desde 1869. Como veremos más adelante, la formación de la que posteriormente sería conocida como la galería de cuadros antiguos del Liceo de Varones se debió, por un lado, a la voluntad expresa de las autoridades y, por el otro, a la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes,⁵⁴ quienes de manera conjunta emprendieron diversos esfuerzos para lograr su agrupamiento, conservación y exhibición. Este fue el contexto histórico en el cual el ciclo pictórico franciscano adquirió una nueva función social.

Todo parece indicar que la formación de la galería de pintura del Liceo del estado se remonta a los primeros años de la Reforma, siendo producto del movimiento y reorganización de los acervos conventuales que tuvo lugar durante esta época. Como fue comentado, esta institución educativa fue uno de los recintos privilegiados para el resguardo de las obras procedentes de los monasterios extinguidos. De acuerdo con Arturo Camacho, el gobernador Pedro Ogazón decretó en 1861 la creación de una pinacoteca con los cuadros recogidos de los conventos recién clausurados, los cuales fueron posteriormente instalados en la capilla del antiguo seminario, ya para entonces Liceo de Varones, como ejemplo para los alumnos de la cátedra de pintura que impartía Jacobo Gálvez (1821-1882).⁵⁵ No sabemos si este proyecto de creación de una pinacoteca realmente llegó a ponerse en práctica, tampoco sobre las obras que pudieron haber conformado esta primera colección. En todo caso lo que vale la pena destacar de la iniciativa es que denota una nueva actitud hacia las pinturas religiosas del periodo virreinal, cuya conservación se encuentra vinculada al reconocimiento de sus cualidades artísticas, al punto de servir como ejemplo para los estudiantes de pintura.

Según hemos asentado en la historiografía, unos años más tarde, en 1869 el gobernador del estado de Jalisco Emeterio Robles Gil, en su informe relativo a las acciones emprendidas por su administración en el ámbito de instrucción pública —entre las cuales llevó a cabo la reapertura del Liceo de Varones—, nos aporta

⁵⁴ La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes fue una agrupación de pintores, escultores, literatos, músicos y poetas, que funcionó en la Guadalajara decimonónica entre 1857 y 1870. Su creación se debe al interés de éstos artistas por apoyar, promover y difundir la creación artística en el estado, concebida como un agente de progreso social. Entre sus principales acciones se encuentra la organización de cinco exposiciones bienales (1857-1865) en las que mostraron sus trabajos y los de sus alumnos. Destaca su interés en promover la conservación del arte de la antigüedad. Para mayor información ver los trabajos del investigador Arturo Camacho que hemos venido citando, *Album del tiempo perdido, Los papeles del artista*, su tesis doctoral *Maneras de calificar un cuadro. La crítica de arte en Jalisco en el siglo XIX* y Arturo Camacho (editor), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, México, El Colegio de Jalisco, 1998.

⁵⁵ Nota al pie en Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, op. cit., pág. 26.

información crucial para seguir reconstruyendo la manera cómo se conformó este valioso repertorio y su nuevo papel en la sociedad. Y así lo asentó:

El 10 de noviembre [de 1868] se dirigieron los siguientes oficios: Uno al presidente de la Sociedad de Bellas Artes para que entregara al rector del liceo 29 pinturas pertenecientes al Estado, que dicha sociedad tuvo patrióticamente bajo su cuidado durante la época del imperio; otro al ciudadano doctor Jesús Castillo para que entregara también al rector del liceo treinta y ocho pinturas y cuatro pequeñas estatuas, que con orden del llamado prefecto político había recogido en 25 de abril de 1824 [1864]⁵⁶ del ciudadano presidente de la Sociedad de Bellas Artes; otro al presbítero D. Rafael Villaseñor para que hiciera igual entrega de las pinturas pertenecientes al ex convento del Carmen, que se sabía estaban en su poder y que pertenecían al Estado, con arreglo al decreto 6 de diciembre de 1858. En virtud de esos oficios, la mayor parte de las pinturas se recogieron y hoy se encuentran en el liceo para servir de modelos en la escuela del ramo.⁵⁷

Si bien la información que nos arroja esta nota tampoco especifica la identidad particular de las pinturas aludidas ni,—salvo en el caso de aquellas que pertenecían al convento del Carmen—, los establecimiento de los cuales procedían, nos da la pauta para entender que la formación de lo que más adelante sería conocido como la galería de cuadros antiguos del Liceo de Varones, obedeció a una serie de disposiciones oficiales que expresamente ordenaron el traslado de una gran cantidad de obras religiosas a una nueva sede específicamente designada para albergarlas. La compilación y reorganización de tales piezas al interior de un recinto dedicado a la educación pública refleja una visión, si no propiamente laica, al menos no predominantemente religiosa, lo cual constituye un hecho importante para constatar el cambio operado a nivel de su valoración. Los últimos renglones escritos por el funcionario son más que elocuentes en cuanto a la confirmación de la función didáctica asignada a las obras, producto de una nueva concepción que priorizó sus cualidades artísticas e históricas por encima de sus aspectos devocionales. Si bien parecería que Robles Gil omitió mencionar en su informe el traslado de la serie de San Francisco a la preparatoria, la razón es que para entonces todavía no lo había ordenado. Hay que recordar, que según Villaseñor, el ciclo fue recogido del antiguo convento de San Francisco en 1869, esto es quizás solamente unos meses más tarde que el resto de las pinturas.⁵⁸

⁵⁶ Como se verá en adelante se trata de un error tipográfico.

⁵⁷ Aida Urzua y Gilberto Hernández, *Jalisco testimonio de sus gobernantes 1826-1879*, Colección Historia, Serie Documentos e Investigación, tomo I, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1987, pág. 407.

⁵⁸ Villaseñor, op. cit., pág. 340.

En cuanto al número de obras en poder del presidente de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes⁵⁹ vale la pena acotar que Villaseñor— lo fijó en diecisiete, en contraposición a Robles Gil quién —según lo acabos de transcribir— estableció la cifra probablemente más acertada de veintinueve. Tal diferencia si bien por el momento no parece esencial, bien vale la pena tomarla en consideración para un análisis más profundo en cuanto la especificación de las pinturas que integraron la colección durante estos años. Más importante resulta aclarar la discrepancia en las fechas en que el Doctor Jesús Castillo recogiera de la misma asociación las treinta y ocho pinturas, hecho que según Villaseñor se llevó a cabo el 25 de abril de 1864, mientras que según la información aportada por Robles Gil tuvo lugar el mismo día pero de 1824. Tomando en consideración la coincidencia en el día y el hecho de que la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes se fundara hasta 1857, no es difícil pensar que tal discrepancia obedece más a un error tipográfico que a una falta de precisión por parte del gobernador, siendo la fecha correcta el año de 1864.

También basado en el informe de Robles Gil, Camacho nos aporta otros interesantes datos sobre el particular:

Durante la intervención francesa, por encargo del gobernador republicano Arteaga, la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes fue la responsable de custodiar sesenta y siete pinturas que pertenecían al estado; a pesar de esa disposición, el 25 de abril de 1864 el prefecto político encargó al Dr. Jesús Castillo la formación de un museo, motivo por el que solicitó a la Sociedad la entrega de treinta y ocho pinturas y cuatro estatuas que volvieron al Liceo durante el gobierno de Emeterio Robles Gil en noviembre de 1868.⁶⁰

La cifra de sesenta y siete obedece a la totalidad de pinturas custodiadas por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes hasta 1864 —antes de que Castillo recogiera las treinta y ocho—, quedando solamente veintinueve en poder de la asociación. Como hemos anotado, por disposición oficial, ambos lotes volverían a reunirse a finales de 1868 para ser remitidos al Liceo de Varones. El hecho de que Castillo recogiera las obras con la encomienda de crear un museo resultó no solamente novedoso sino interesante, ya que de confirmarse esta noticia podría tratarse de la primera iniciativa por compilar y mostrar las obras pictóricas del pasado virreinal en el estado de Jalisco. Proyecto que además, dada la época en la que fue dispuesto, tenía que haber tenido como antecedente el plan de museos emprendido por el imperio de Maximiliano. El investigador José de Jesús Olmedo nos informa que el 26 de diciembre de 1865 el Director de la Biblioteca Pública, Carlos Pavión, propuso al Prefecto Político

⁵⁹ Para esa época quizás Espiridión Carreón.

⁶⁰ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., págs. 104-105.

del Departamento de Jalisco la formación de un Museo de Historia Natural, otro de Antigüedades y un Gabinete de Mineralogía anexos a la Biblioteca Pública —la cual, por cierto, se localizaba en el mismo edificio del Liceo de Varones—. La propuesta de Pavión no fue aceptada por el Ministro de Fomento, quién “no encontró razón para crear tales establecimientos en Guadalajara, cuando en la Corte se tiene contemplado formarlos a gran escala, contribuyendo al efecto todos los Departamentos del Imperio”.⁶¹ Queda así por confirmar si las pinturas que Castillo recogiera en 1864 con el fin de crear un museo tuvieron algo que ver con esta iniciativa. Asimismo, establecer físicamente el sitio donde este personaje resguardara las pinturas entre 1864 que las recogiera y 1868 que se ordenara su regreso al Liceo. En cualquier caso lo destacable es que las sesenta y siete pinturas trasladadas al Liceo —si bien todavía lejos de una puesta propiamente museográfica—, tuvieron la función de servir de modelo para los estudiantes de pintura y, de alguna manera, mostrarse a todas aquellas personas interesadas en verlas. No hay que olvidar que unos años más tarde Felipe Santiago Gutiérrez y Eduardo Gibbon, en 1876 y 1893 respectivamente, tuvieron la oportunidad de apreciarlas en la capilla del Liceo de Varones.

Por su parte, la mención de que las obras fueron “patrióticamente” custodiadas por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes durante la época del imperio (1864-1867) y regresaron a la preparatoria en noviembre de 1868, durante el gobierno de Emeterio Robles Gil, implicaría que efectivamente la colección físicamente ya se encontraba en la institución antes de 1864. En vista de la ocupación extranjera, es por lo tanto factible proponer que los miembros de la Sociedad se hubieran visto en la necesidad de trasladarla a otra sede —aún no esclarecida—, hasta su eventual regreso al Liceo.⁶² El hecho de que fuera la agrupación de artistas la responsable de resguardar las pinturas resulta asimismo significativo, en virtud de que confirma la propuesta de Camacho en cuanto a destacar el activo papel social que desempeñaron los artistas jaliscienses durante esta época.⁶³ En su afán de apoyar la creación artística y difundir el arte en general, los miembros de la asociación —en su mayoría de filiación liberal— extendieron su ámbito de acción incluso hacia la conservación de las obras del pasado. Según Camacho, por influencia y recomendación del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, fueron estos artistas los principales impulsores para la formación de una pinacoteca,⁶⁴ misma que en un primer momento se consideró ubicar en el convento de

⁶¹ José de Jesús Olmedo, *Museo del Estado. Bosquejo Histórico*, Colección Educación y Cultura, México, Ediciones de la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno de Jalisco y Dirección Técnica Editorial, 1990. págs. 16 y 17.

⁶² No hay que olvidar que para esas fechas el Liceo de Varones había sido reocupado por el Seminario con la anuencia de los conservadores.

⁶³ Camacho, *Los papeles del artista*, op. cit., pág. 10.

⁶⁴ *Ibidem*. pág. 41.

La Merced.⁶⁵ De aquí que no es extraño que hayan sido precisamente ellos los encargados de custodiar las pinturas. Quedan por investigar las razones para el cambio de sede del convento de La Merced al Liceo de Varones.

En lo concerniente a las pinturas del convento del Carmen, vale la pena destacar su traslado al Liceo de Varones como un acontecimiento de gran relevancia para la integración de la galería, dado de que no solamente se trató de las obras pertenecientes al monasterio sino, al parecer, de uno de los más importantes acervos de pintura virreinal existentes en el estado: la pinacoteca del padre carmelita citado en el primer capítulo de nombre Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera. La colección fue reunida por este eminente filólogo durante el primer tercio del siglo XIX en el cenobio tapatio del cual estuvo encargado en calidad de prior entre 1834 y 1851.⁶⁶ Según Camacho, para su conformación, Nájera encargó a Europa y a la ciudad de México varias pinturas de tema religioso, entre las que sobresalen las de Luca Giordano.⁶⁷ Como se verá a continuación, son varias las menciones que refieren la existencia de pinturas del carmelita en la galería de cuadros antiguos del Liceo de Varones —precisamente las de Giordano—, de aquí que nos hemos permitido asumir que su pinacoteca, o al menos parte de ésta, se integró al acervo reunido en el Liceo del estado durante esta época.⁶⁸

Agustín Fernández Villa, quien por cierto fuera su discípulo, describió en los siguientes términos la colección reunida por el padre Nájera:

El convento del Carmen sólo habitado por dos religiosos, no podía cumplir con los fines de su instituto y su célebre prelado, eco fiel de las inspiraciones de la iglesia, que tiende a dirigir al mundo por la vía del verdadero progreso, acopió dentro de sus paredes cuanto tesoros puede apetecer la inteligencia y lo convirtió en precioso arsenal de las letras y bellas artes, abiertas sus puertas a toda la juventud y a toda persona afecta a la ilustración. Una biblioteca particular del prelado que contenía más de ocho mil volúmenes de lo más selecto en todos los ramos del saber humano y en la mayor parte de los idiomas conocidos, a que no era extraño su digno dueño; una galería de cuadros originales y copias de maestros célebres, nacionales y extranjeros; pinturas al fresco e inscripciones en multitud de dialectos indígenas cubriendo los muros de los ambulatorios; estatuas, colecciones numismáticas, fósiles, un museo de antigüedades aztecas, etc., etc.⁶⁹

Al lado de la vasta biblioteca que formó en el convento del Carmen,⁷⁰ su pinacote-

65 Camacho, *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, op. cit., pág. 10.

66 Camacho, *Los papeles del artista*, op. cit., pág. 64.

67 Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., pág. 75.

68 Estas obras todavía hoy se conservan en el actual Museo Regional de Guadalajara.

69 Agustín Fernández Villa, *Escuela de pintura en México*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1990, págs. 46 y 47.

70 Esta biblioteca fue un círculo de estudios que congregó a jóvenes e intelectuales de diversas tendencias y que suplió la falta de conocimientos de educación superior. Camacho, *Los Papeles del Artista*, op. cit., pág. 64.

teca fue una de las herramientas fundamentales empleadas por este sabio para la formación de varios artistas e intelectuales locales, algunos de los cuales se convertirían posteriormente en importantes estudiosos del arte, como fue precisamente el caso de Agustín Fernández Villa. Al respecto Camacho nos recuerda como el mismo Villa reconocía haber adquirido el gusto por la pintura de su "involudable y sabio maestro el Padre Nájera, prior del Carmen de esta ciudad, oyendo sobre el particular sus acertados juicios y contemplando la hermosa galería de cuadros que entapizaban las paredes de su convento".⁷¹ La falta de inventarios que precisen las obras que conformaban esta colección, sin embargo, nos impide por el momento emprender ningún tipo de consideración en torno a sus características, quedando para una investigación posterior su plena identificación y análisis.⁷²

La escueta mención en el informe del rector del Liceo de Varones, Prisciliano Castro, de agosto de 1869 —a la que nos hemos referido con anterioridad—, nos pone en conocimiento de los esfuerzos emprendidos por la institución por ordenar, jerarquizar y preservar las pinturas, cuando este funcionario daba a conocer a la Junta Directiva la organización de una galería con obras originales de Murillo, Lucas Jordán [sic] y autores de la escuela mexicana, así como haber conseguido un presupuesto del gobierno para restaurarlas.⁷³ Si bien el rector no habla específicamente de la serie de San Francisco, nos hemos permitido asumir que las obras de Murillo a las que hace alusión son efectivamente los lienzos bajo estudio. Ello, en virtud del hecho de que ni entonces ni ahora, ninguna otra obra en la institución ha sido atribuida al sevillano. Asimismo que las de Luca Giordano corresponden a las que el padre Nájera conservaba en su pinacoteca.

Hacia 1882, Agustín Fernández Villa emprendió una sucinta descripción de las pinturas de la galería del Liceo, quizás no completa pero que al menos ofrece un panorama general de las obras ahí resguardadas en ese entonces. Y así las enumera:

Once cuadros murales de la vida de San Francisco Asís [...] de Esteban Murillo [...]; tres cuadros de la vida de la Virgen, ejecutados por Lucas Jordán (de los escasos restos de la galería del P. Nájera); Un apostolado, escuela mexicana, autor desconocido (de la misma procedencia de las anteriores); San Juan Evangelista, id.; tres cuadros, pasajes

71 Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., pág. 141.

72 En 1864 se publicó un folleto titulado *Los recuerdos del Carmen*, escrito por un sobrino del canónigo Ignacio Mateo Guerra. Se trata de un registro descriptivo y general de las pinturas, esculturas y espacios del destruido convento del Carmen durante la guerra de los Tres Años que adolece de precisión respecto de nombrar autores de las pinturas y esculturas enumeradas y se limita a una descripción lacónica de las mismas. Aclaración en Camacho, *Los papeles del Artista*, op. cit., pág. 100.

73 Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., pág. 131. El informe se cita a pie de página como publicado en el periódico *El País*, Guadalajara, t. IX, núm. 425, 9 de septiembre de 1869.

de la Vida de Santo Domingo de Guzmán, por Ibarra; San Pablo escribiendo, id.; San Agustín y Santo Tomás, tamaño natural, por Alzibar; San Gerónimo, por Villalpando; Un Calvario, autor desconocido; La Familia de la Virgen, id.; seis cuadros vida de la Virgen, id.; tres cuadros de la historia Romana, escuela mexicana; El Salvador servido por los Angeles, autor desconocido; San Bernardo, escuela mexicana; diez láminas de bronce, escenas de la pasión por Henriquez.⁷⁴

En 1893, Eduardo Gibbon, además de la serie de San Francisco de Murillo ampliamente descrita en su obra —según quedó anotado en el apartado historiográfico—, refirió haber podido apreciar otras pinturas existentes en lo que llamó la capilla oratorio y áreas anexas del Liceo de Varones. Estas eran:

Una colección de unos treinta y ocho cuadros. De todos estos lienzos sólo hay tres que son profanos, unos que representan pasajes de la historia romana y que se dice son de escuela mexicana antigua. Los treinta y cinco restantes son de escuela sagrada y representan asuntos demasiado trillados, como son los apóstoles, la vida de la Virgen, la magdalena, el calvario, san Pablo escribiendo, etc..., pero hay de entre éstos unos que tienen bastante mérito y son de buen origen, como son los tres que pintados por Lucas Jordán representan escenas de la vida de la madre de Dios. Encontrarse aquí con una obra de Giordano es una sorpresa tan agradable como haberse encontrado con esos lienzos de Murillo. Del pintor mexicano Ibarra, aquí hay tres cuadros sobre la vida de Santo Domingo de Guzmán y un San Pablo escribiendo. De los pintores Henriquez y Villalpando hay aquí muestra de sus obras. Del primero una Magdalena y diez cuadros pequeños en lámina de bronce, con diversos asuntos relativos a la pasión de Cristo. Del segundo un San Gerónimo.⁷⁵

La descripción del viajero de ascendencia inglesa, constituye así la relación más acabada de la colección de cuadros de escuela antigua existente en el Liceo del estado a finales del siglo XIX. La mención en cuanto a número de obras, temáticas, autores y materiales, es un testimonio invaluable en cuanto al conocimiento de este acervo que ya desde entonces se consideraba de gran valor. Asimismo, es posible constatar la noción de que la pinacoteca del Liceo estaba integrada tanto por obras mexicanas, como por piezas de procedencia europea, como eran precisamente los lienzos atribuidos a Murillo y las obras de Luca Giordano. Útil también resulta la referencia de que la galería estuvo físicamente ubicada en la capilla del establecimiento y áreas anexas.

Las referencias hasta aquí descritas —como lo hemos venido comentando— no

⁷⁴ Villa, *op. cit.*, págs. 54-55.

⁷⁵ Eduardo A. Gibbon, *Guadalajara (La Florencia Mexicana). Vacancias y Recuerdos*, México, Presidencia Municipal de Guadalajara (1992-1995), 1992, págs. 119-121.

nos aportan información suficiente para establecer la identidad, el número y la procedencia de las obras que conformaron esta primera colección pictórica del Liceo de Varones. Mucho menos para intentar una explicación mayor en torno a su significado e implicaciones en el contexto de la formación de las colecciones de pintura virreinal ocurrida en este siglo en México. Más sin embargo, nos permiten afirmar que su integración, al igual que en otros lugares del país, fue producto de la desamortización y la consiguiente incorporación de las obras religiosas a los programas educativos, en donde el arte jugó un papel crucial como agente de progreso y modernización. La formación de una colección con obras de los viejos pintores considerados nacionales, no debe olvidarse, había tenido verificativo casi dos décadas antes en la Academia de San Carlos de México, cuando Don Bernardo Couto junto con la Junta Directiva, hacia 1855, había promovido la recopilación y organización de algunos de los mejores cuadros de los conventos de la capital de la república para formar dentro de la institución las galerías de pintura de la antigua escuela mexicana.⁷⁶ Dada la relevancia de este hecho, la formación de la galería en el Liceo, si bien tuvo sus propias particularidades, no puede desprenderse de este importante antecedente que sentó las bases para la conservación y difusión de las obras del pasado virreinal en el país. Destaca también el hecho de que tanto el bando liberal —en el caso del Liceo de Varones— como el conservador —en el de la Academia de San Carlos— promovieran la formación de estas galerías de cuadros antiguos basados, prácticamente, en los mismos principios de conservación de la memoria y la formación de los artistas.

2.2. La cátedra de pintura

La cátedra de pintura fue impartida en el Liceo de Varones de 1868 a 1894, es decir durante veinticinco años, manteniendo una estrecha relación con la galería de cuadros antiguos ahí resguardada. Según Camacho, la asignatura funcionó como una verdadera academia de estudios elementales en la que se formaron muchos de los artistas locales que años más tarde trascenderían en Guadalajara y la ciudad de México.⁷⁷ La cátedra "llegó a ser muy reconocida dentro y fuera de Jalisco, principalmente por la colección de unas treinta pinturas de la escuela mexicana antigua y algunas de procedencia europea",⁷⁸ cuya función fue "servir como modelos para que los alumnos avanzados las copiaran como trabajo principal".⁷⁹ Por el momento desconocemos cuales fueron las obras preferidas por maestros y alumnos para lle-

⁷⁶ Gutiérrez en Couto, *op. cit.*, pág. 88.

⁷⁷ Camacho, *Album del tiempo perdido*, *op. cit.*, pág. 162.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 159.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 161.

var a cabo tales labores, cuanto más si los lienzos de San Francisco sirvieron para tal fin. No obstante, más allá de su eficacia o no como técnica didáctica, la noción de copiar las pinturas antiguas como método para enseñar a pintar nos remite una vez más hacia la verificación de la transformación ocurrida en la manera de concebir a las obras del pasado virreinal. En un ambiente de intensos cambios sociales las pinturas pasaron de ser objeto de culto a objetos de valor histórico-artístico, no sólo adaptándose sino saciando las necesidades de los nuevos tiempos. Con ello no queremos decir que durante la época colonial no se hayan reconocido tales cualidades, sino únicamente que salir al del espacio religioso las obras adquirieron una nueva función, en donde sus características estilísticas, compositivas y formales estuvieron por encima de su identidad como imagen religiosa y su función catequética.

La cátedra de pintura del Liceo estuvo a cargo de dos de los más relevantes pintores de la época, Felipe Castro de 1862 a 1894⁸⁰ y Pablo Valdez quién fuera nombrado en 1868.⁸¹ El primero, nacido en la ciudad de México en 1832, estudió en Guadalajara en el Colegio de San Juan Bautista y en el taller de su padre el pintor José Antonio Castro (?-1852). Entre 1850 y 1852 asistió a la Academia de San Carlos en la ciudad de México, siendo discípulo del pintor catalán Pelegrín Clavé (1811-1880). Fue miembro fundador de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y presidente de la misma entre 1857 y 1861. Muy apreciado por sus contemporáneos, Castro es considerado como uno de los maestros de la pintura jalisciense.⁸² Su primer trabajo importante lo realizó para el templo de Capuchinas, tres grandes lienzos de pintura religiosa —según Camacho—, pintados a la manera de la antigua escuela mexicana.⁸³ Trabajó profusamente el género del retrato, destacándose los de personajes ilustres, tales como Miguel Hidalgo, Prisciliano Sánchez, Pedro Loza, Angulo y Juárez.⁸⁴ También el del padre Juan Crisóstomo Nájera que se conserva en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco y, probablemente, el de Ignacio Comonfort del Museo Regional de Guadalajara. Realizó otras obras de temática religiosa en la Catedral de Guadalajara y el templo de Santa Teresa, también decoró las pechinas y el arco del Teatro Degollado.⁸⁵ Durante su estancia en la ciudad de México participó en la decoración de la cúpula del templo de La Profesa.⁸⁶ Si bien hasta el momento no se ha realizado una monografía completa sobre su obra, el estilo que se advierte en algu-

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 123.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 128.

⁸² *Ibidem*, pág. 123.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ <http://www.museocjv.com/felipecastrubiografia.htm>

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., pág. 123.



Figura 7. Autorretrato del pintor Felipe Castro. Reprografía.

nas de las pinturas de Felipe Castro sugieren la posibilidad de cierta influencia murillista.⁸⁷ Los tonos "apastelados", el uso de la luz y la manera de representar los tipos humanos dan cuenta de ello. No obstante, esta y otras cuestiones relativas a este insigne artista local deberán ser objeto de una investigación mayor.

Por su parte, Valdez, se formó precisamente en el taller de Felipe Castro y posteriormente en la Academia de San Carlos también al lado de Pelegrín Clavé, siendo acreedor a diversos reconocimientos y medallas. Se desempeñó como profesor fundador de las cátedras de pintura, escultura y grabado en el Liceo de Varones. También se dedicó a la manufactura de imaginería religiosa, tanto en lienzo como en talla en madera, y realizó diversos retratos para la galería de obispos del arzobispado y el ayuntamiento. Su obra más importante fue la decoración de la cúpula de la nueva iglesia del Carmen de 1879, con el tema de *Los evangelistas y los santos carmelitas*. Siguiendo a Camacho en su obra de caballete se aprecia un marcado

⁸⁷ Comunicación verbal Mtro. Fausto Ramirez Rojas.

estilo neoclásico, muy diferente del de Felipe Castro.⁸⁸

En lo concerniente a sus métodos de enseñanza en la cátedra de pintura del Liceo, poco se sabe. Dada la época en que desarrollaron su actividad y su utilización en las escuelas locales y la Academia de San Carlos es posible presuponer la utilización de la copia, tanto del natural como de obras antiguas, como parte del método de enseñanza.⁸⁹ La existencia de la galería de cuadros antiguos en el Liceo, como parte integrante de la cátedra de pintura, luego entonces hace total sentido. Lamentablemente, la opinión y apreciación que Castro y Valdés pudieron haber tenido de tales obras y más específicamente de la serie de San Francisco, se desconoce por completo, quedando pendiente localizar las fuentes que permitan establecerlo con mayor claridad y precisión.

El tema de la formación de los estudiantes a partir de la copia de cuadros del pasado no fue, sin embargo, exclusivo de los profesores de la preparatoria de Jalisco, años atrás Don Bernardo Couto recomendó esta misma práctica en su *Diálogo*, en el cual destacaría la importancia de las obras de la antigua escuela mexicana de pintura como modelos de aprendizaje. En boca del poeta José Joaquín Pesado así lo expresaría:

Sea enhorabuena. Veo que está adelantado el pensamiento de juntar aquí una colección de obras de los maestros nacionales de más nombre, para que su memoria florezca y nuestros jóvenes alumnos tengan más modelos que estudiar. Mala vergüenza era para la Academia que no se encontrase en ella recuerdo alguno de la antigua escuela mexicana en la que, por cierto, no faltaron hombres de mérito. Ahora lo que importa es que esta colección que empieza a reparar esa falta no sólo se conserve, sino que se enriquezca cada día con nuevas adquisiciones.⁹⁰

Así, no sólo se reconoce un valor educativo a las obras del pasado, sino también se apela a la necesidad de su conservación, desde una visión de continuidad histórica que corona con el ideal nacionalista de haber alcanzado una escuela mexicana de pintura claramente diferenciada como se verá a continuación.

3. La serie en el ámbito de la pintura virreinal

La formación de la galería de cuadros antiguos y la puesta en marcha de la cátedra de pintura en el Liceo de Varones, hace necesario ahondar en la valoración que durante esta época se estaba haciendo en torno a la producción pictórica del periodo

⁸⁸ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op.cit., págs. 129 y 130.

⁸⁹ La clase principal era la de composición de obras originales.

⁹⁰ Couto, op.cit., pág. 34.

virreinal, no solamente en la medida que permite entender la conformación de este importante acervo, sino en tanto que constituye la base ideológica desde la cual fue interpretado nuestro ciclo pictórico.

La investigadora Juana Gutiérrez Haces (1948-2007), en el marco de su estudio sobre el pintor Miguel Cabrera,⁹¹ nos ofrece una interesante historiografía en torno a la valoración que el siglo de la independencia emprendiera de la producción artística del periodo virreinal. Esta apreciación, evidentemente, no fue homogénea, pero a efecto de contextualizar nuestro objeto de estudio, pudiera describirse a grandes rasgos en dos grandes momentos. El primero, iniciando la centuria, en un entorno en el que — pese al sentimiento anti hispanista derivado de la reciente independencia de México y la ideología de corte liberal en ascenso—, los artistas novohispanos fueron vistos como grandes maestros del arte de la pintura. Las obras producidas por los más destacados, fueron equiparadas con las de los grandes maestros europeos como Miguel Ángel y Tiziano, empero reconociendo en sus obras valores propiamente nacionales. El sistema de enseñanza en la Academia de San Carlos fue severamente cuestionado por considerarse que lejos de guiar a los artistas había limitado su genio creativo. Entre los principales autores que con diversos matices difundieron tales ideas se encuentran el italiano Giacomo Constantino Beltrami, Tadeo Ortiz, la condesa Calderón de la Barca, Rafael Rafael, Manuel Orozco y Berra y Manuel Payno. Mención especial requiere el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de Bernardo Couto, que hemos venido citando, en virtud de que a él se debe el fundamento sobre el cual se esgrimió la existencia de una antigua escuela mexicana de pintura, lograda a partir de la ubicación espacio temporal de pintores y obras, la sistematización de datos y la comparación de la producción artística de una amplia nómina de pintores de todo el periodo virreinal. Por primera vez se propone una división de la pintura mexicana por generaciones de artistas y se establecen las diferencias fundamentales entre la pintura del siglo XVII y XVIII. Clasificación que por cierto sería tomada como base referencial por el propio Pelegrín Calvé en 1864, para redefinir a la primera como "Rafaelesca" y "Murillesca" a la segunda.⁹² Para Justino Fernández la valoración realizada por Couto respecto de la pintura virreinal fue motivada por un sentimiento nacionalista, de talante histórico y fines educativos, consistente con la noción de progreso decimonónica.⁹³

Según Gutiérrez, para 1874 el anticlericalismo en la crónica artística había lle-

⁹¹ Gutiérrez, op.cit. Este trabajo fue el primer capítulo de la tesis doctoral inconclusa de esta investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, editado después de su muerte por su colega el Dr. Gustavo Curiel.

⁹² *Ibidem*, págs. 69 a 109.

⁹³ Justino Fernández, "El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España" en *Estética del arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 1990. pág. 236.

gado a su más alto nivel, dando inicio el segundo periodo, caracterizado por una percepción de cierta decadencia de la producción pictórica de los artistas novohispanos, particularmente de Cabrera y su generación dieciochesca.⁹⁴ En esta época detractores y defensores del arte virreinal disputaban en la prensa nacional, aunque al mismo tiempo es palpable el surgimiento de un espíritu que pretendía ser más imparcial. Tal fue el caso de Eduardo Gibbon, quien pese a la mala opinión que tuvo de algunos pintores novohispanos como Correa y Cabrera, por otro lado representa un nuevo tipo de crítico que intentó desprenderse de las consideraciones religiosas o patrioterias entonces prevalecientes. En palabra de Justino Fernández, un posromántico que estuvo abierto a todas las formas posibles de arte en tanto este fuera de calidad, al punto de ser el primero en revalorar el estilo "churrigueresco".⁹⁵ El pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, formado en la escuela de Clavé, podría considerarse como un defensor de la pintura virreinal, empero más que por un pleno reconocimiento de la calidad de la misma, por la importancia que confirió a la difusión del arte a través de la creación de museos públicos. Ignacio Manuel Altamirano, si bien destacó el valor documental de la pintura, conociendo a las iglesias como monumentos nacionales, fue sin embargo el mismo que acuñara el término de "colonial", interpretando la pintura novohispana como subordinada a la española. De aquí que la primera quedara reducida a una mera y regular extensión de la segunda, negándosele todo sentido de originalidad. El monumental texto, *México a través de los siglos*, coordinado por Vicente Riva Palacio, dedicó todo un apartado a la historia del periodo virreinal redactada por el mismo, en el cual logra traslucirse un cierto conservadurismo tendiente a desacreditar los estilos barroco y churrigueresco. Asimismo Manuel Rivera Cambas, quien además continuara repitiendo los ataques que desde hacía tiempo se venían esgrimiendo en contra de la Academia de San Carlos, acusada de haber sido una institución limitativa de la creatividad natural de los mexicanos. Finalmente, Manuel G. Revilla, el más importante de esta etapa por ser el primer historiador del arte profesional, gran observador y crítico agudo.⁹⁶ Fue el primero en reconocer el componente indígena del arte virreinal, argumento en favor de su originalidad. A él se debe la división que todavía hoy prevalece en torno al estudio de los pintores del XVII, en detrimento de los del

94 Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 109.

95 Fernández, *op. cit.*, pág. 236.

96 Para mayor información sobre las aportaciones de este historiador del arte ver Angélica Velázquez, "Las biografías de Manuel G. Revilla y los estudios del arte académico del siglo XIX" en Rita Eder (coordinadora) *El Arte en México: autores, temas, problemas*, Biblioteca Mexicana, Serie Arte, México, CONACULTA, FCE y Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 2001 y de la misma autora "Los estudios sobre arte en México en el siglo XIX" en Hugo Arciniega y Arturo Pascual (coordinadores), *Una memoria de 75 años (1935-2010)*. México, UNAM-IIE, 2010.

XVIII, a quienes consideró decadentes.⁹⁷

Más allá de la calidad artística que estos autores decimonónicos —tanto del primero como del segundo periodo— pudieran reconocer en la producción novohispana, lo cierto es que la conservación de las obras fue una cuestión que preocupó a muchos de ellos. En cuyo caso cabe volver a insistir en señalar el surgimiento de una nueva valoración de los objetos religiosos en tanto testimonios de una historia nacional que intentaba construir una nueva identidad nacional que unificara a los diversos grupos sociales en el país.

En lo concerniente al ámbito de Jalisco, el libro de Arturo Camacho *Los papeles del artista*, que hemos venido citando, constituye el trabajo más acabado que analiza la participación de los artistas en la construcción de la vida cultural de la ciudad de Guadalajara a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Lo hemos tomado como base para intentar explicar la manera como se interpretaba el arte del pasado virreinal, presentado a nivel local por las obras resguardadas en la capilla del Liceo de Varones, entre las cuales se encontraba el repertorio bajo investigación. Así, nos encontramos frente a un escenario de secularización cultural en el cual la producción artística relegó a segundo término las temáticas religiosas para interesarse en la vida cotidiana, el paisaje y las representaciones de la historia patria que más adelante darían lugar a la construcción del llamado "arte nacional".⁹⁸ En este proceso, destaca el papel de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, la cual, como hemos anotado previamente, organizó diversas actividades culturales, entre las más importantes las exposiciones bienales, incidiendo de manera activa en el entorno social, al concebir el arte como un factor de transformación y progreso.⁹⁹ Asimismo, la presencia en la ciudad precisamente de Felipe Santiago Gutiérrez, quien a raíz de su vasta experiencia como expositor y asistente a escuelas, talleres y asociaciones artísticas de San Francisco, Madrid, Barcelona, Roma, Nueva York y México,¹⁰⁰ compartió con los artistas jaliscienses novedosas ideas acerca de la función del arte y el rol de los artistas. Para Gutiérrez era necesario acercar al hombre común a la experiencia artística como parte de la vida cotidiana, proporcionarle imágenes de identidad y hacer ver el arte como un objeto de contemplación, relato y testimonio. Con esta finalidad —así lo señalamos anteriormente— había que promover la fundación de museos, organizar exposiciones e impartir conferencias, "para educar a la población en el gusto por las bellas artes".¹⁰¹ En este contexto, encuentra cabal sentido la organización de la Pinacoteca del Liceo por parte de los artistas de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes.¹⁰² Aunque todavía lejos de una concepción museográfica moderna, es factible presuponer

97 Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 109 a 133.

98 Camacho, *Los papeles del artista. op. cit.*, pág. 75, 96 y 138.

99 *Ibidem*, pág. 26.

100 *Ibidem*, pág. 39.

101 *Ibidem*, pág. 36.

102 *Ibidem*.

que la planeación de esta muestra tuvo la finalidad de reunir en una sola colección las muestras del arte novohispano representativas de la historia local, estatal y regional.

Sobre los estudios centrados en el arte virreinal, no deben olvidarse las obras *Escuela Mexicana de pintura* del Agustín Fernández Villa antes señalado¹⁰³ y *Las Bellas Artes en Jalisco* de Ventura Reyes Zavala.¹⁰⁴ El primero retomó la idea de la escuela mexicana de pintura como heredera de la española, particularmente de la sevillana, el segundo realizaría en cambio una exhaustiva compilación de biografías y análisis de las obras más relevantes. Asimismo, los ensayos de Eduardo Gibbon de 1893, *Guadalajara (la Florencia Mexicana). Vasancias y recuerdos*,¹⁰⁵ citado a lo largo de este trabajo y la crítica pictórica de Felipe Santiago Gutiérrez también previamente aludida.¹⁰⁶ En Lagos de Moreno el sacerdote Agustín Rivera y Sanromán publicaría con fines pedagógicos una serie de descripciones de obras de arte en las principales capitales europeas,¹⁰⁷ siendo el primero en identificar a la imagen como una fuente de información de los sucesos históricos.¹⁰⁸

En este ambiente en el que la pintura virreinal se debate entre ser española o mexicana, intentando distinguir sus propios límites y méritos y, al mismo tiempo, surge un sentido de pertenencia y responsabilidad que deriva en su conservación en tanto testimonio de la historia nacional, cabe la pregunta ¿Cómo fue concebido un repertorio de escenas de la vida de San Francisco de Asís atribuido a uno de los más célebres artistas sevillanos del XVII? Con la información recabada hasta el momento, podemos afirmar que si bien el ciclo pictórico no cuadraba del todo con la tendencia generalizada que intentaba definir y reivindicar lo auténticamente mexicano por encima de lo español durante la segunda mitad del siglo XIX, su atribución a

¹⁰³ Fernández Villa, *op. cit.*

¹⁰⁴ Ventura Reyes Zavala, *Las Bellas Artes en Jalisco*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, México, 1989.

¹⁰⁵ Gibbon, *op. cit.*

¹⁰⁶ Felipe Santiago Gutiérrez, *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las antiguas y modernas*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1895.

¹⁰⁷ Agustín Rivera, *Visita a Londres hecha en el mes de agosto de 1867*, París, Imprenta Hispanoamericana de A. E. Rochette, 1867; *Cartas sobre Roma visitada en la primera vera de 1867, dirigidas por el mismo de Lagos a Guadalajara en 1870 y 1871 a su condiscipulo y amigo D. Hilarion Romero Gil y publicadas por el autor para servir de ilustración a su compendio de historia de Roma*, San Juan de los Lagos, Tipografía de Ruperto Martín, 1871; *Descripción de un cuadro de veinte edificios*, San Juan de los Lagos, Tipografía de José Martín y Hermosillo, 1883; *Bodas de oro*, Guadalajara, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897; *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio y de su alcoba*, Lagos de Moreno, Imprenta de Ausencio López Arce e hijo, 1898 y *Mi estilo*, Lagos de Moreno, Imprenta de López Arce, 1905. Citados en Camacho, *Los papeles del artista*, *op. cit.* pág. 166.

¹⁰⁸ Camacho, *Los papeles del artista*, *op. cit.* pág. 155.

Bartolomé Esteban Murillo no fue ningún impedimento para ser uno de los repertorios más apreciados de la colección del Liceo —las constantes referencias a él así lo confirman—. Así, lejos de ser menospreciado por su tentativo origen, la fama universal del pintor sevillano se impuso sobre cualquier otro valor que hubiera podido asignársele. Y es que Murillo para entonces era un pintor de gran reconocimiento en Europa y América, cuya fortuna —según lo anotamos en el capítulo historiográfico— venía desde finales del siglo XVII y alcanzó su mayor auge a mediados del XIX. Por mucho que en México prevaleciera un ambiente de anti hispanismo palpable en los sectores más liberales, Murillo es un artista de tal calidad y prestigio que una obra atribuida a su pincel sólo podía ser motivo de aprecio.

En el ámbito local su fama fue asimismo significativa. Al respecto baste citar que en las exposiciones bienales organizadas por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en la sección "Copia de la Estampa", se verificó una marcada preferencia por piezas de Rafael, Guido Reni, Van Dyck, Rubens y Murillo.¹⁰⁹ En el catálogo de las cinco exposiciones bienales organizadas por esta asociación entre 1857 y 1865 es posible confirmar el gusto de los participantes por el artífice sevillano, al encontrarse diversas copias de sus obras.¹¹⁰ Entre los temas favoritos se encuentran *El Mendigo*, *La Asunción*, *La Virgen de Belén* y *La Sagrada Familia*. Asimismo, la tesis expuesta por el estudioso tapatio Agustín Fernández Villa, quien en las páginas de su texto dedicadas a la formación de la escuela mexicana de pintura enfatizara continuamente a Murillo como parte de este proceso. Según él, la escuela sevillana de pintura, coronada por Murillo, irradió hasta el Nuevo Mundo, "descubriendo para sus pobladores los primeros rasgos de la belleza y sentimiento en el arte".¹¹¹ Y continúa:

La escuela mexicana se formó bajo tales auspicios y si jamás tendremos la pretensión de equipararla con tan ilustre madre, no por esto dejaremos de enorgullecernos al verla ostentar preciosas dotes que revelan su encumbrado origen, y al descubrir en su análisis cualidades que le son propias.¹¹²

Las referencias a Murillo en los críticos decimonónicos que escribieron sobre pintura virreinal son abundantes y casi siempre positivas en la evaluación de su estilo y recursos pictóricos. Si bien no es el único artista, ni mucho menos, al que se le atribuye haber influido en la producción pictórica novohispana, constantemente la mayor o menor calidad de esta pintura fue medida con referencia a sus obras.

En este contexto de valoración positiva hacia la figura de Murillo a nivel nacional

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 57.

¹¹⁰ Arturo Camacho, *Catálogo de las exposiciones de la sociedad de Bellas Artes*, *op. cit.*

¹¹¹ Villa, *op. cit.*, págs. 15-17.

¹¹² *Ibidem*, págs. 16 y 17.

e internacional, no sorprende que el ciclo pictórico franciscano atribuido a su pincel haya sido tan estimado, tanto por los primeros frailes que lo custodiaron en el antiguo convento de San Francisco de Guadalajara, como por los artistas del Liceo de Varones y la sociedad en general. Fue casi con orgullo que autores como Felipe Santiago Gutiérrez, Agustín Fernández Villa y el mismo Eduardo Gibbon refrieron que la serie en Guadalajara era obra del sevillano o bien había emanado de su taller. Y es desde esta visión que el repertorio tapatío es preservado, probablemente copiado y, como veremos en el siguiente apartado, restaurado y parcialmente exhibido, siempre por delante la alusión a su insigne autor.

Las últimas décadas del siglo XIX en México vieron cristalizar el concepto de patrimonio cultural en una gran cantidad de objetos considerados valiosos por sus cualidades artísticas o bien por su carga histórica. En Guadalajara —nos informa Camacho— se emprendieron los primeros registros de aquellos inmuebles que fueron destruidos durante la Reforma.¹¹³ Destaca sobre todo el trabajo del sacerdote Agustín de la Rosa quien documentó muchos de estos hechos con la finalidad de que no fuera olvidado el enorme menoscabo que habían sufrido los acervos de la Iglesia católica.¹¹⁴ Asimismo empezaron a aparecer una serie de manifestaciones en la prensa ante cambios o modificaciones emprendida durante la época sobre edificios históricos, como por ejemplo la catedral o bien de denuncias sobre el estado de algunas obras, como fuera el caso de la propia galería de cuadros del Liceo sobre la que ahondaremos más adelante.¹¹⁵ En el caso de la serie de San Francisco, desde las primeras noticias que refieren su existencia, es factible percibir que fue considerada como una obra única, de gran valor y estima. El debate en torno a su autoría y los misterios de su procedencia no opacaron en lo absoluto el gran aprecio del que fuera objeto, mucho menos su apropiación por parte de los habitantes de la ciudad en un claro proceso de patrimonialización. Los múltiples esfuerzos emprendidos a lo largo de varias décadas para conservarla asimismo lo constatan y al mismo tiempo destacan el interés que ha privado por transmitirla a las generaciones futuras.

4. Primera restauración

La referencia más temprana que indirectamente alude a una posible intervención de la serie de San Francisco es el informe del rector del Liceo de Varones Prisciliano Castro de agosto de 1869 previamente citado, en el cual el funcionario afirma

¹¹³ Camacho, *Los papeles del artista*. op.cit., pág. 154.

¹¹⁴ Agustín de la Rosa, "Templos destruidos, reparados o edificadas de nuevo en Guadalajara", *La Religión y la Sociedad*, Sección de Historia Contemporánea, Guadalajara, 7 y 15 de junio de 1873.

¹¹⁵ Camacho, *Los papeles del artista*. op.cit., pág. 99 y 150-152.

haber conseguido un presupuesto para la restauración de la galería de pinturas, integrada con obras de Murillo, Lucas Jordán [sic] y autores de la escuela mexicana.¹¹⁶ Pese a que nada se especifica en cuanto al repertorio de San Francisco, la oportuna localización de un expediente en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara integrado por diversos comunicados entre el rector del Liceo de Varones y diversos funcionarios del gobierno del estado de Jalisco, ha resultado invaluable para documentar, lo que podría considerarse la primera restauración de la serie en el siglo XIX.

A mediados del mes de mayo de 1869, el rector del Liceo de Varones, inició una serie de gestiones para restaurar las pinturas existentes en la institución, las cuales habían ingresado —según lo hemos anotado con anterioridad— en noviembre de 1868 y, el ciclo pictórico de San Francisco, en un momento no especificado del año 1869. En el primer documento, fechado el 12 de mayo de 1869, el Director de Instrucción Pública le comunica al rector del Liceo que "no ha sido posible localizar en el archivo de la secretaría ningún informe sobre la reparación de los cuadros que existían en la Sociedad de Bellas Artes y han pasado al Liceo".¹¹⁷ Tal parece que el director de la institución educativa suponía que las pinturas que custodiaba la Sociedad habían sido objeto de algún tipo de reparación, siendo esta la razón para solicitar información al respecto. En el siguiente documento, fechado el 16 de junio del mismo año, el Director de Rentas del Estado, sin embargo, hacia constar mediante recibo que el 1 de julio —suponemos del año anterior— otorgó en efectivo a Espiridión Carreón —entonces presidente de la mencionada asociación de artistas—, cien pesos para reparar unos cuadros pertenecientes al Liceo. El escrito concluye con la solicitud de que "se sirva informar al gobierno sobre las reparaciones que se hayan hecho por el C. Espiridión Carreón en los cuadros".¹¹⁸ Y fin de la cuestión. No sabemos si las pinturas fueron restauradas por el presidente de la Sociedad de Bellas Artes, mucho menos cuales de ellas podrían haber sido intervenidas o qué tratamientos les fueron aplicados. Destaca, sin embargo, el hecho de que de haberse llevado a cabo tal restauración, ésta habría ocurrido antes de su ingreso al Liceo de Varones, cuando todavía las custodiaba la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. Siendo probablemente los mismos pintores de la asociación los encargados de realizarla.

Una anotación marginal en el documento anterior, probablemente escrita por el rector del Liceo, indica que la verificación de las susodichas reparaciones les fue encomendada, nada menos y nada más que a los pintores Pablo Valdés y Felipe

¹¹⁶ Camacho, *Album del tiempo perdido*. op.cit., pág. 131.

¹¹⁷ Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (en adelante AHUdG). Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, documento127.

¹¹⁸ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, Documento 128.

Castro. No sabemos si Castro y Valdés efectivamente llevaron a cabo tal revisión. El expediente solamente contiene un documento fechado el 17 de junio, en el que Felipe Castro informa a su superior sobre el estado de conservación que guarda la serie de San Francisco. Y así lo expresó:

El que suscribe, pasando a evacuar el informe que se ha servido usted pedirle sobre el estado que guardan los cuadros que pertenecieron al ex convento de San Francisco y que hoy se conservan en el liceo de varones de esta ciudad, tiene el sentimiento de decirle que su estado es deplorable y solo en uno de ellos se nota que intentaron emprender un aseo por medio del alcohol, aunque de una manera tan incompleta que de ello no se hizo mérito al formar el presupuesto de restauración que se nos pidió.¹¹⁹

Probablemente, la sólida trayectoria de Castro y el hecho de ser el profesor de pintura en la institución en ese momento, hayan sido las principales razones para encargarle la dictaminación de las obras.¹²⁰ La percepción de este pintor en cuanto al avanzado deterioro que presentaban los lienzos resulta por demás elocuente. Destaca también la mención de un intento de limpieza previo. Al final de la cita nos deja entrever que también realizó un presupuesto para la restauración de la serie, el cual lamentablemente no ha sido posible localizar.

Empero no sólo los lienzos de San Francisco presentaban daños. En el mismo documento Felipe Castro hace mención sobre la condición de otras dos obras existentes en la galería del Liceo.

Por lo que respecta a dos de dichos cuadros que representan uno a San Francisco (de escuela española) y otro a la Magdalena (de Enriquez) y que pertenecieron al ex convento del Carmen están totalmente destruidos, siendo de advertir que en la colección que nos ocupa eran las mejor conservados al pasar del poder del que suscribe que como Presidente de la Sociedad de Bellas Artes los tenía en depósito y que al separarse de esta sociedad en fines de 867 los entregó al C. Espiridión Carreón por haberle este sucedido en el cargo citado. Con lo expuesto creo he dicho una verdad que no tengo porque ocultar.¹²¹

Esta mención permite constatar una vez más que varias de las obras de la pinacoteca del padre Nájera pasaron al Liceo de Varones, en este caso un San Francisco y

119 AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, documento 129.

120 Debe recordarse que la figura del restaurador como un especialista independiente aparece en México hasta mediados del siglo XX, a raíz de la creación del Centro de Restauración "Paul Coremans" en el ex convento de Churubusco en 1967. Antes de ese momento los tratamientos de restauración, sobre todo en la pintura de caballete, eran efectuados por los propios pintores.

121 AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, documento 129.

una Magdalena. Interesante resulta su afirmación de que cuando, en su calidad de presidente de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, entre 1857 y 1867, tuvo a su cargo la custodia de estas pinturas estaban en buenas condiciones y a dos años de distancia éstas presentaban graves daños.

El siguiente documento da fe de las gestiones que efectivamente emprendiera el rector del Liceo para conseguir los fondos necesarios para restaurar las pinturas resguardadas en el Liceo. En este entendido, el día 16 de Julio de 1869 el Secretario de Instrucción Pública, se dirigió al Rector del Liceo de Varones, con estas palabras:

Pasado el corriente mes se extenderá a favor de usted y a cargo de la Dirección General de Rentas, la orden correspondiente por la suma de trescientos veinte pesos que importa el presupuesto que acompañó a su oficio del 21 de mayo último respecto a la compostura de los cuadros que de la Academia de Bellas Artes pasaron a ese liceo, no haciéndose al presente en razón de la gran escasez de las rentas de estado. Le digo a usted en contestación a su referido oficio.¹²²

Fue entonces a partir del 21 de mayo que el rector solicitaría fondos al gobierno del estado para la restauración de las pinturas. Al referirse específicamente a los cuadros procedentes de la Academia de Bellas Artes, creemos que el documento podría estar aludiendo a la institución que años atrás había formado parte del Instituto de Estado y que efectivamente tuvo tal denominación, la cual después de un muy irregular funcionamiento fue finalmente cerrada en 1851.¹²³ Esta posibilidad al mismo tiempo nos permite inferir que éste podría haber sido el lugar donde físicamente la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes tuviera en depósito las veintinueve pinturas que se le confiaran entre 1864 y 1868. Este sitio no había sido posible de determinar.

Por otro lado, vale la pena hacer notar que el dictamen y el presupuesto de Felipe Castro para restaurar la serie de San Francisco, fue elaborado hasta el 17 de junio, esto es, dos meses más tarde de que el rector del Liceo emprendiera las gestiones para solicitar los fondos necesarios para intervenir todas las pinturas que habían ingresado al Liceo. Dado que en su informe de agosto el funcionario aseguró haber conseguido el susodicho presupuesto para restaurar las obras de Murillo, Giordano y los cuadros de la antigua Escuela Mexicana de pintura,¹²⁴ nos hemos permitido asumir que el ciclo pictórico franciscano estaba considerado en el monto de trescientos veinte pesos autorizado. No sabemos si la restauración de la serie y las otras pinturas de la colección efectivamente procedió. Otros documentos existentes en

122 AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, documento 130.

123 Camacho, *Album del tiempo perdido*, op. cit., pág. 76.

124 Debe recordarse que estamos asumiendo que las obras de Murillo a las que se refiere el funcionario son los lienzos de la vida de San Francisco de Asís bajo estudio.

el expediente dan cuenta de que, todavía en noviembre, el presupuesto solicitado no había sido otorgado.¹²⁵ En cualquier caso, la eventual restauración de la serie se habría llevado a cabo como parte de un proyecto de intervención más amplio en el cual estaban incluidas todas las obras que habían ingresado al Liceo y formarían parte de la galería, a saber las que había custodiado la Sociedad de Bellas Artes, las del convento del Carmen, probablemente también las treinta y ocho que poseía el Dr. Jesús Castillo y por supuesto, el ciclo pictórico de San Francisco atribuido a Murillo.

Desde el punto de vista del estado de conservación del repertorio, resulta pertinente traer a colación el apéndice que fray Luis del Refugio de Palacio le dedicara en su obra. Cómo se recordará, el franciscano afirmó que tres de los lienzos de conjunto se perdieron durante su estancia en la capilla de Loreto a causa de una gotera que pudrió sus telas.¹²⁶ Si bien esta pérdida no ha podido ser confirmada, tales condiciones de almacenamiento no pueden menos que considerarse totalmente adversas desde el punto de vista de la preservación de las pinturas. De tal suerte que no es descabellado asumir que pese a que no se destruyeron completamente, el resto de los cuadros pudo haber sufrido algún tipo de daño, dado que se localizaban en el mismo recinto. Esta mención del fraile cuadra a la perfección con la descripción de Felipe Castro que acabamos de transcribir, en la que se refiere el estado de conservación de los lienzos como "deplorable". Desde esta perspectiva, es factible proponer que cuando la serie ingresó al Liceo de Varones ya se encontraba sumamente deteriorada, muy probablemente debido a las malas condiciones en que estuvo almacenada en las capillas de Loreto y Santo Cenáculo, entre 1860 que saliera del claustro del convento de San Francisco y 1869, cuando ingresara a la institución.

En conclusión, si bien no podemos afirmar sin lugar a dudas que la serie de San Francisco fue restaurada en este momento, la documentación localizada en cuanto al diagnóstico de su estado de conservación y los fondos conseguidos por el rector nos permite asumir que muy probablemente así fue. En este sentido, bien vale la pena recordar que en su texto sobre *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Leopoldo Orendáin refirió que a finales del siglo XIX fue precisamente el pintor Felipe Castro el encargado de hacerles algunas reparaciones.¹²⁷ ¿Sería esta la ocasión? Y si así fue, ¿En que consistió la intervención? ¿Cuál era el nivel de conocimiento de la época en cuanto a técnicas, materiales y criterios de restau-

¹²⁵ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 63-A, Liceo de Varones, expediente 5956, documentos 131, 132 y 133.

¹²⁶ Palacio, *op. cit.*, pág. 180.

¹²⁷ Leopoldo Orendáin, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font, 1949, pág. 9.

ración? Nada sabemos por el momento. Como se verá en el siguiente capítulo, las restauraciones históricas fueron eliminadas sin mayor documentación durante la restauración de la serie en 1975, en el contexto del proyecto de Reestructuración del Museo Regional de Guadalajara, emprendido por el INAH.

La apreciación que Gibbon hiciera de la colección pictórica del Liceo y particularmente del repertorio bajo estudio veinticuatro años más tarde, en 1893, nos permite proponer que, o bien las pinturas no fueron restauradas en 1869 debido a la falta de dinero, o bien que las condiciones posteriores de almacenaje de las mismas hayan sido tan malas que la restauración hubiera acabado por deteriorarse. La inspección que el viajero de origen inglés realizara en la capilla oratorio del Liceo de Varones apunta hacia esta última hipótesis, cuando dice:

No tardamos mucho en comenzar a ver los afamados lienzos [de Murillo] que entre el polvo de la desolación, las telarañas del tiempo y los efectos de ambas cosas en estas grandes telas, ocultaban muchas de sus bellezas y mérito singular.¹²⁸

Y más adelante sigue:

La altura a la que se encuentran colocados estos lienzos, en el abandonado altar mayor, y en los muros de la capilla, hace muy difícil su inspección, pues la mayor parte tienen mucho borrado u oculto por el polvo y las telarañas.¹²⁹

Los deterioros que aprecia Gibbon en los lienzos se refieren básicamente a un efecto de oscurecimiento de su superficie debido al polvo y las telarañas. Si bien lo lamenta por no poder apreciar correctamente las escenas representadas, no parecen corresponder con el deplorable estado descrito por Felipe Castro, quien parecería estar aludiendo a un daño mucho mayor de las pinturas. Situación que apuntaría a que la serie sí fue restaurada en 1869, empero que las malas condiciones prevalecientes en la capilla hayan sido la causa de que veinticuatro años después los lienzos volvieran a dañarse y se encontraran sumamente sucios. Tampoco Felipe Santiago Gutiérrez, cuando tuvo la oportunidad de ver el repertorio en la capilla del Liceo en 1876, hizo ningún comentario que pudiera aludir a un estado de conservación lamentable del mismo, sino al contrario, según su testimonio quedó impactado por su belleza. Asimismo, el hecho de que las pinturas estuvieran colocados sobre los muros, el altar mayor de la capilla y un salón adjunto, es decir, bajo un cierto criterio de exhibición, nos lleva asimismo a inclinarnos por esta idea de haber sido

¹²⁸ Gibbon, *op. cit.*, pág. 112.

¹²⁹ *Idem.*

restaurados con anterioridad, pues ¿Qué sentido habría tenido presentar obras en un deplorable estado?. Interrogante que por otro lado nos lleva a reflexionar en torno al cabal cumplimiento de la nueva función que la había sido asignada a la serie como fuente de aprendizaje. Dada la altura a la que estaban colocados los lienzos y la capa de suciedad prevaleciente en su superficie ¿Cómo podrían haber servido como modelo para que los estudiantes las copiaran? Quizás un caso más en el que el discurso que se construye no se cumple en la realidad o bien ocurre de una manera diferente. Parecería entonces que más que usar las pinturas como un verdadero prototipo de formación artística, los alumnos del Liceo tuviera el privilegio de estudiar en un ambiente rodeado de arte antiguo.

En cualquier caso, el hecho es que hacia 1893 el estado de conservación de la serie continuaba siendo precario. Si bien las alteraciones y deterioros específicos de cada lienzo no están claros, ni tampoco su nivel de gravedad, las descripciones de los distintos autores son por demás elocuentes en cuanto a la existencia de una problemática de conservación, pauta inequívoca para dar cabida a posibles intervenciones. Y quizás de alguna manera así fue. Unas páginas más adelante, el visitante de *La Florencia Mexicana* vuelve a comentar sobre las condiciones de abandono y hacinamiento en las que se encontraban el resto de los cuadros de la galería del Liceo aclarando, sin embargo, en forma de nota al pie que "después de haber escrito lo anterior se ha cambiado del todo el pequeño oratorio".¹³⁰ Aseveración que si bien no nos define exactamente en que consistieron los cambios realizados, nos permite al menos presuponer que éstos se hicieron en función de mejorar las condiciones adversas que prevalecían para la adecuada conservación de las obras. Paradójicamente apenas un año después, en 1894, bajo una ola de protestas la cátedra de pintura era suspendida del plan de estudios de la preparatoria.¹³¹

Si tales mejoras se llevaron a cabo, éstas no tuvieron el éxito esperado. El artículo "Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma" publicado en mayo de 1896 en el periódico *El Correo de Jalisco* así lo denunciaba.¹³² El autor del artículo sometía a la opinión pública el abandono en el que se encontraba la colección de pinturas del Liceo de Varones, enfatizando que merecía una atención especial. Incluso solicitó al gobernador Curiel que ordenara la limpieza y traslado de los cuadros a la plante alta del edificio, para que no siguieran expuestos al sol en la capilla en la que se encontraban, esto es, las malas condiciones seguían prevaleciendo. Quizás a raíz de la publicación de esta nota, las autoridades del Liceo tomaron algunas medidas al

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 119.

¹³¹ Camacho, *Álbum del tiempo perdido*, op. cit., págs. 153-154.

¹³² Camacho, *Los papeles del artista*, op. cit., pág. 152-153.

respecto. El 14 de octubre de 1896, el director del Liceo de Varones mencionaría en su informe al director de Instrucción Pública haber mandado colocar unos vidrios en la linternilla de la capilla, donde existen varios cuadros de pintura, con el fin de impedir que penetrara el agua de lluvia.¹³³ Pese a ello, Alberto Santoscoy en la nota periodística de 1901, citada en el primer capítulo, volvería a insistir en este mismo asunto, comentando sobre la necesidad de poner en orden las obras del gran Murillo y demás cuadros que yacían olvidados entre las telarañas y el polvo de la antigua capilla del edificio en que se encuentra el Liceo de Varones.¹³⁴ Tampoco sabemos si en esta ocasión se hizo algo con las obras o al menos respecto al ambiente existente en la capilla, lo cierto es que fueron precisamente tales condiciones la causa para efectuar el cuatro traslado de la serie de San Francisco, esta vez, al Hospicio Cabañas.

Más independientemente de la restauración, es importante acotar el advenimiento de una nueva fase en la valoración de la pintura virreinal ocurrida a principios del siglo XX, en tanto que constituye el contexto artístico-ideológico en el que nuestro ciclo pictórico se encontraba inserto en este momento. Esta etapa se caracterizó por un severo cuestionamiento de las formas de representación emanadas del academicismo tradicional —promovidas principalmente por la Academia de San Carlos—, en favor de formas de expresión más libres, dando paso a la formación de la corriente artística que sería conocida como "modernismo". Como parte de su visión vanguardista, los artistas de esta generación sintieron un profundo desdén por la pintura virreinal. Entre sus principales exponentes se encontraban Gerardo Murillo —también conocido como Dr. Atl—, Roberto Montenegro y Rafael Pone de León, curiosamente todos ellos de origen jalisciense. Para entender su postura baste recordar la opinión que el Dr. Atl manifestó abiertamente en 1908 cuando le fue encomendado un dictamen de las pinturas novohispanas existentes en las bodegas de antigua academia, de las cuales no dudó en recomendar su destrucción total, en vista de que solo atestiguaban la profunda decadencia en la que había caído la pintura colonial a finales del siglo XVIII.¹³⁵

¹³³ AHJ, Fondo Instrucción Pública IP-5, Serie Educación Secundaria, número de catálogo GUA/349, número de inventario 2428, caja 14.

¹³⁴ Alberto Santoscoy, "Las pinturas de Murillo existentes en Guadalajara" *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 17 de octubre de 1901 en *Obras Completas*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984, pág. 781.

¹³⁵ Eduardo Báez Macías, "Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVI, número 64, año 1993, pág. 119.

5. Resguardo en el Hospicio Cabañas

Volviendo una vez más a la versión sobre la historia moderna de la serie descrita por el padre Palacio, sabemos que fue precisamente a causa de las malas condiciones prevalecientes en la capilla del Liceo de Varones, que se emprendió su cuarto traslado, esta vez, al Hospicio Cabañas. Como fuera su costumbre, el cronista franciscano nada nos informa sobre la fecha en que fue efectuado este movimiento, limitándose a referir que con ayuda de su amigo el periodista Alberto Santoscoy, él mismo promovió que los lienzos fueran cambiados de lugar para ser finalmente colocados en la capilla de dicha casa de la misericordia. Lamentablemente el entorno de almacenamiento nuevamente sería inadecuado, según el dicho de fray Luis, debido a que los cuadros eran más grandes que los muros sobre los cuales fueron colocados. La inestabilidad provocada por esta forma de montaje fue la causa de que uno de ellos durante una tormenta se colapsara, poniendo en evidencia lo inadecuado que resultaba este recinto para la preservación del repertorio. Ello fue el pretexto para que el franciscano emprendiera una nueva gestión para regresarlos, finalmente, a su lugar de origen, o al menos a lo que quedaba de este: la iglesia de San Francisco de Guadalajara. Ciertas intrigas y la revolución armada de 1910, sin embargo, se lo impedirían, permaneciendo los cuadros en el hospicio hasta 1918, cuando Ixca Fariás los recogiera para llevarlos al Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas, inaugurado en el edificio sede del antiguo liceo.¹³⁶

Un expediente existente en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara nos pone en conocimiento de la trayectoria que habría de recorrer nuestro repertorio en esta oportunidad. Gracias a esta base documental sabemos que por instrucciones del ejecutivo estatal la serie de San Francisco junto con otras pinturas existentes en la capilla y áreas anexas del Liceo de Varones, fueron llevadas al Hospicio Cabañas el 27 de febrero de 1905. Unos días antes, el 23 de este mismo mes el Secretario de Gobierno emitía los siguientes comunicados, el primero dirigido al Ing. Agustín Bancalari, Director de Beneficencia Pública:

Dispone el ejecutivo que entre los cuadros que pondrá a disposición de usted el Director del Liceo del Estado, se sirva elegir los que le parezca convenientes y mandarlos colocar en un lugar a propósito en el Hospicio.¹³⁷

Y el segundo a M.N. Tortolero, Director del Liceo de Varones:

¹³⁶ Palacio, *op. cit.*, pág. 180.

¹³⁷ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 73-A, Liceo de Varones, 1902, expediente 7188, documento 522.

Dispone el ejecutivo se sirva usted entregar al C. Director de Beneficencia Pública los cuadros que el designe de los que existan en la ex capilla y piezas anexas de dicho establecimiento.¹³⁸

Más tarde, el acta oficial de entrega de las piezas quedaría estipulada en los siguientes términos:

En la ciudad de Guadalajara a los 27 días del mes de febrero de 1905, reunidos a las 11 de la mañana los C.C. Agustín Bancalari, Director de Beneficencia, José Vizcarra, Profesor de Dibujo y Luis Cano, Secretario del Liceo del Estado en representación del C. Director del mismo establecimiento, quién por orden expresa del ejecutivo contenida en oficio No. 1453 de fecha del 23 del corriente mes, debe entregar al antedicho director de beneficencia, algunos cuadros murales que existen en la ex capilla y piezas anexas del repetido establecimiento, se procedió a la entrega de los que, con la intervención del mencionado perito C. José Vizcarra y de conformidad con la numeración y clasificación que aparece en el documento de avalúo practicado con fecha 11 de enero de 1902 por el perito Sr. Félix Bernardelli, constan en la lista anexa.¹³⁹

El listado aludido —al parecer basado en un dictamen elaborado por Bernardelli tres años ante—, incluyó tanto el título de las pinturas como un monto económico para cada una de ellas, quedando como sigue:

1. Procesión de San Francisco. \$15,000 pesos.
2. Un papa enseñando la estigma del costado derecho de San Francisco. \$15,000 pesos.
3. Muerte de San Francisco. \$8000 pesos.
4. Funeral de San Francisco. \$10,00 pesos.
5. San Francisco distribuyendo panes. \$8000 pesos.
6. La cena de San Francisco. \$8,000 pesos.
7. El milagro del niño. \$3,000 pesos.
8. La fulminación por la sangre del estigma de San Francisco. \$5,000 pesos.
9. San Francisco salvando a un pontífice por la transfusión de su sangre. \$2,000 pesos.
10. Transfiguración de San Francisco. \$5,000 pesos.
11. El castigo del obispo. \$2,000 pesos.

Estos once cuadros se atribuyen a Murillo.

¹³⁸ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 73-A, Liceo de Varones, 1902, expediente 7188, documento 523.

¹³⁹ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 73-A, Liceo de Varones, 1902, expediente 7188, documento 525.

12. Santo Domingo de Guzmán predicando por José de Ibarra. \$5,000 pesos.
13. Otro cuadro grande representando al mismo santo firmando un auto de fe por el mismo autor. \$3,000 pesos.
14. Otro ídem representando la advocación de Santo Domingo por el mismo autor. \$2,000 pesos.
15. Doce cuadros representando al apostolado de autor incógnito. \$1,000 pesos.
16. Diez cuadros representando el vía crucis por Henríquez. \$5,000 pesos.
17. Tres cuadros de historia romana de autor desconocido. \$1,000 pesos.
24. La Virgen rodeada de angelitos de escuela italiana. \$400 pesos.
28. Tres cuadros de la Virgen por Giordano. \$3,000 pesos.

Nota: Queda comprendida en la entrega arriba estipulada otro cuadro representando a la Virgen de Guadalupe.¹⁴⁰

Las gestiones para trasladar la serie de San Francisco al Hospicio Cabañas finalmente llegaron a buen término, así lo confirma el acuse de recibo del lote de pinturas suscrito por el Ing. Bancalari el día 2 de marzo de 1905, en el que a su vez solicita al director del Hospicio Cabañas tenga a bien instalarlos de manera conveniente a la mayor brevedad posible.¹⁴¹ Con estos datos es posible completar la versión de fray Luis del Refugio de Palacio en cuanto al recorrido histórico de la serie por distintos establecimientos de la ciudad hasta su establecimiento definitivo en el Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas en 1918.

De la información vertida en los documentos anteriores, resulta muy interesante que el dictamen de la serie de San Francisco se le haya encargado precisamente a Félix Bernardelli, seguramente debido al gran prestigio que este personaje había cultivado entre la sociedad tapatía de finales del siglo XIX y principios del XX. Bernardelli fue un músico y pintor nacido en Brasil que por razones familiares llegó a radicar a Guadalajara hacia 1892. Establecido en casa de su hermana mayor, decidió formar una academia de pintura, donde transmitió a sus alumnos la formación que había recibido tanto en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro como en las academias de Roma y París (1886-1892), donde había entrado en contacto con las nuevas tendencias del arte europeo.¹⁴² En su taller Bernardelli otorgó gran importancia a la enseñanza del dibujo, en tanto base fundamental de la pintura según los cánones del academicismo, más también integró los recursos expresivos más

¹⁴⁰ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 73-A, Liceo de Varones, 1902, expediente 7188, documento 526.

¹⁴¹ AHUdG. Ramo Instrucción Pública. Libro 73-A, Liceo de Varones, 1902, expediente 7188, documento 527.

¹⁴² Laura González Matute, "Félix Bernardelli: un artista de lo moderno en Guadalajara" en *Félix Bernardelli y su taller*. México, Instituto Cultural Cabañas y CONACULTA, 1996. pág. 22 y 39-40.

recientes emanados del impresionismo, en cuanto a la libertad de la pincelada, el uso de la luz y el color, así como de un nuevo tratamiento de las temáticas del retrato, el paisaje y las escenas costumbristas. En su taller se formaron algunos de los más importantes artistas jaliscienses que unos años más tarde destacarían en la formación de la plástica mexicana de corte modernista, tales como, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Roberto Montenegro, Jorge Enciso y, pese a su prematura muerte, Rafael Ponce de León.¹⁴³ En la ciudad de Guadalajara, Bernardelli no solamente se destacó como profesor de pintura, sino como dibujante y acuarelista, además de violinista y promotor cultural.¹⁴⁴ En este contexto, no sorprende que en 1905 el dictamen de la serie —en tanto uno de los repertorios pictóricos más antiguos y estimados de la ciudad—, se la haya encomendado a este reconocido artista, dada su sólida formación europea y sus amplios conocimientos artísticos y técnicos en torno al arte de la pintura. En cuyo caso la pregunta que surge es ¿bajo qué considerandos estéticos valoró Bernardelli el ciclo pictórico de la vida de San Francisco atribuido a Bartolomé Esteban Murillo?

Lamentablemente, el dictamen al que se alude en el acta oficial de entrega —elaborado por el artista el 11 de enero de 1902— no se conoce. De aquí que por el momento el único instrumento disponible para esbozar una tentativa respuesta es el listado anexo al acta al que hemos aludido previamente. En éste, lo primero que llama la atención es la imprecisión en la nomenclatura de los lienzos de la serie, lo cual denota cierto desconocimiento en torno a la vida del Santo de Asís, así como de las escenas representadas desde una perspectiva iconográfica. Los montos económicos asignados a cada una de las obras, por su parte, remiten directamente a un sistema de valoración que además de establecer categorías, permite efectuar comparaciones entre ellas. Desde este orden de ideas, llama la atención que las pinturas consideradas más valiosas hayan sido *Santa Clara se despide de San Francisco* y *El papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* en detrimento de *San Francisco resucita a un niño*, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* y *El papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* a las que les asignó un menor costo. Dada la importancia conferida por Bernardelli al dibujo, es factible proponer que en las dos primeras haya encontrado

¹⁴³ Luis Martín Lozano, "Del taller a la academia: Félix Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses" en *Félix Bernardelli y su taller*. México, Instituto Cultural Cabañas y CONACULTA, 1996. págs. 55-57. Y Guillermo Ramírez Godoy, *La pintura Jalisciense en el siglo XX*, México, Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco A.C. y Promoción Cultural de Jalisco, A.C., 2005. págs. 13 y 14. Ver también Angélica Velázquez, "La vida cultural en Guadalajara en la época de Rafael Ponce de León" y María José Esparza, "Cronología: Rafael Ponce de León y su tiempo" en *Rafael Ponce de León (1884-1909). De lo real a lo legendario*, México, MUNAL, 1988.

¹⁴⁴ *Ídem* y González Matute, *op. cit.*, págs. 33-38.



Figura 8. Félix Bernardelli.
Reprografía.

un trazado mejor logrado que en las tres últimas, en las que claramente se aprecia un deficiente manejo de la perspectiva y las proporciones, muy evidentes la manera de distribuir el mobiliario en el espacio. De aquí que el artista les haya conferido un menor valor. Probablemente, la calidad de las representaciones de los personajes narradores en las escenas *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* y *Santa Clara se despide de San Francisco*, haya influido en una mejor valoración de tales obras. En cualquier caso, la gestión emprendida para trasladar la serie al Hospicio Cabañas puede claramente vincularse con el gran interés de la época en las expresiones artísticas pasadas y presentes, a efecto de promover su estudio, conservación y difusión.

CAPÍTULO IV

INSTITUCIONALIZACIÓN Y RESTAURACIÓN (1918-2013)

El presente capítulo está dedicado a explicar la transformación de la serie de San Francisco como objeto de museo y los consiguientes cambios a nivel de su valoración. Hemos visto como durante las últimas décadas del siglo XIX, a propósito de la exclaustración, fue llevada al Liceo de Varones donde formó parte de la pinacoteca y sirvió como objeto de estudio y modelo para los estudiantes de la cátedra de pintura. Ahora veremos bajo qué condiciones y mecanismos se integró al Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas para cumplir con una nueva función social que a su vez iría evolucionando a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Los tratamientos de restauración a los que fue sometida en diversas ocasiones constituyen una parte fundamental de este proceso, al estar directamente vinculados con la propia orientación del museo y la forma de concebir a la serie, incluso con la gestión política de algunos proyectos culturales. Historiar dichos procedimientos es por lo tanto esencial, debido a que han impactado irreversiblemente en su dimensión material y su apariencia actual.

La historia de vida del ciclo pictórico queda así concluida, en tanto una sucesión de eventos que no solamente tienen que ver con este objeto en particular, sino con la forma cómo más tarde se iría construyendo el patrimonio cultural de México.

1. Primeros intentos para la formación de un museo en Jalisco

La formación de museos en México —como parte de una política cultural gestada desde mediados del siglo XIX—, alcanzará su mayor auge durante los años posteriores a la revolución de 1910. La necesidad del Estado pos revolucionario por construir un ideario sobre la identidad nacional que integrara a los distintos grupos sociales alrededor de una misma historia y un mismo proyecto de nación, impactó de manera profunda los ámbitos educativo y cultural. En este proceso, los museos

jugaron un papel fundamental, al fungir como verdaderos centros de formación y reproducción de la ideología nacionalista.

Según lo anotamos en el capítulo anterior, en Jalisco el intento más temprano para la creación de un museo del estado tuvo verificativo en la iniciativa que el 26 de diciembre de 1865 enviara el director de la Biblioteca Pública, Carlos Pavión, al prefecto político del Departamento de Jalisco, Mariano Morett, para crear un museo de historia natural, otro de antigüedades y un gabinete de mineralogía anexos a dicha biblioteca.¹ Esta tentativa, sin embargo, fue rechazada por el ministro de fomento, quién considero inútil la creación de tales establecimientos en Guadalajara, en vista de la intención de la corte de Maximiliano en crear éstos mismos a gran escala en la ciudad de México, a cuyo efecto deberían contribuir todos los departamentos del imperio con sus objetos y productos.²

Veinticinco años después, tras una serie de gestiones emprendidas principalmente por la Sociedad de Ingenieros de Jalisco, el 16 de septiembre de 1890, siendo gobernador Mariano Bárcena, fue oficialmente inaugurado el Museo Industrial³ en la planta baja del antiguo Colegio de San Juan,⁴ donde a la sazón se encontraban la Sociedad y la Escuela de Ingenieros.⁵ De acuerdo con el investigador José de Jesús Olmedo, la institución contó con tres departamentos: Industria Manufacturera, Industria Agrícola y Minería. Al parecer, su funcionamiento a lo largo de los años resultaría irregular. Se tiene noticia de que en diciembre de 1893 fue clausurado y reabierto en junio del siguiente año y que, en 1897, ante la urgencia por parte del gobierno del Estado por hacer uso de diversos espacios públicos, se solicitó a la Sociedad de Ingenieros la desocupación de su edificio sede, sucintándose el traslado del museo al Liceo de Niñas. En abril de 1901 fue nuevamente cambiado a la planta alta del Teatro Degollado, donde al parecer convivió con el observatorio meteorológico, para finalmente desaparecer en 1913.⁶

El Museo Industrial básicamente tuvo un carácter de difusor comercial, acorde con el desarrollo de las actividades agrícolas e industriales prevaleciente en la

1 En ese entonces ubicada en el edificio que sería la sede del Liceo de Varones y, a partir de 1918, Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas.

2 José de Jesús Olmedo, *Museo del Estado. Bosquejo Histórico*, Colección Educación y Cultura, México, Ediciones de la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno de Jalisco y Dirección Técnica Editorial, 1990. pág. 16.

3 También llamado Museo del Estado, Museo Industrial del Estado, Museo Industrial y Materias Primas, Museo de productos industriales, materias primas y minería, así como Museo de Agricultura.

4 Actualmente se localizaría en el cruce de las calles Ocampo y Juárez, donde se encontraba el Cine Variedades.

5 Olmedo, *op. cit.*, pág. 25.

6 *Ibidem*, págs. 31-35.

ciudad de Guadalajara. Su intención fue mostrar a los hombres de negocios que visitaban la ciudad los avances tecnológicos y los principales productos agrícolas y minerales de la región. No se tienen datos de que la institución haya contado con objetos artísticos, sin embargo, como se verá más adelante es probable que años más tarde una parte de sus colecciones — la de animales disecados— pasaran al Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas.

2. El Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas

La intención de establecer un museo en el que expresamente se exhibieran obras de arte en Jalisco, si bien había sido planteada desde 1865, volvería a cobrar fuerza durante las últimas décadas del siglo XIX.⁷ A raíz de las ideas que el mexiquense Felipe Santiago Gutiérrez introdujera en los artistas jaliscienses. Según fue asentado con anterioridad, este pintor visitó la ciudad de Guadalajara en diversas ocasiones, compartiendo con sus colegas una serie de conceptos y experiencias en torno al arte y su función social. Para Gutiérrez la sociedad requería ser educada en el gusto y aprecio por las bellas artes, a través de la fundación de museos, la organización de exposiciones y la impartición de conferencias. Bajo estas premisas, los artistas locales crearon la pinacoteca del Liceo de Varones, sacando provecho de las obras exlastradas que ahí se resguardaban y que habían venido sirviendo como fuente de inspiración y modelo para los estudiantes.⁸ Si bien esta especie de galería fue organizada más a la manera de un gabinete de antigüedades que de una puesta propiamente museográfica, bien puede considerarse como la primera muestra de pintura —más o menos pública— que se conformó en el estado.

Hacia 1914,⁹ una vez que el liceo dejara de funcionar y —por ende— la pinacoteca fuera cerrada, los artistas del llamado Centro Bohemio¹⁰ vieron nuevamente la nece-

7 Arturo Camacho refiere una nota periodística aparecida en el *Diario de Jalisco* el día 3 de octubre de 1890 titulada "Museo de pintura", en la que se dio a conocer una iniciativa para formar un museo de pintura en el salón de la Biblioteca Pública del Estado con las obras que se encontraban abandonadas en los distintos establecimientos. Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, México, El Colegio de Jalisco, 2010. pág. 82.

8 *Ibidem*, pág. 96.

9 Según José Guadalupe Zuno la iniciativa privada llevó a cabo muchos intentos para crear un museo en Guadalajara. Allá por 1900 José Vizzarra lo intentó también pero debido a la compleja burocracia no tuvo éxito. José Guadalupe Zuno, "Inauguración del Museo del Estado. Consideraciones", *El Informador* 11 de noviembre de 1918.

10 El Centro Bohemio fue una institución artístico-cultural fundada por José Guadalupe Zuno en la ciudad de Guadalajara en el año 1912, con el fin de intercambiar ideas, promover exposiciones e impulsar diversos proyectos culturales. Participaron intelectuales y artistas de gran prestigio a nivel nacional e internacional. Tuvo varias sedes en distintos domicilios de la ciudad.

sidad de formar un museo dedicado a la exhibición de objetos artísticos. Lamentablemente, debido a la inestabilidad política y social por la que atravesaba el país, no lograrían llevar su iniciativa a la práctica.¹¹ No fue sino hasta los años 1916 y 1917 que se concretaría la creación de un museo de arte en Guadalajara. El gobierno del estado de Jalisco y la federación, a través de la Inspección de Monumentos Artísticos de la Dirección General de Bellas Artes, finalmente lograrían conjuntar esfuerzos para la organización de la tan ansiada institución. Los personajes clave de este proceso fueron Jorge Enciso (1879-1969),¹² pintor de origen tapatío que para entonces ostentaba el cargo de Inspector General de Monumentos Artísticos con sede en la ciudad de México¹³ y el también artista oriundo de Guadalajara Juan "Ixca" Fariás (1873-1947),¹⁴ quien desde 1914 había sido nombrado Inspector de Obras de Arte de Guadalajara por el licenciado Aguirre Berlanga a petición de General Manuel M. Diéguez y, a partir, de 1916 Inspector local de Monumentos Artísticos en el estado de Jalisco por Félix Palavicini, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.¹⁵

El objetivo principal de la Inspección de Monumentos Artísticos era hacer un recuento de los monumentos y objetos artísticos existentes en el territorio nacional, a fin de documentarlos, conservarlos y difundir su presencia. En este tenor, correspondió a Ixca Fariás la localización y recolección de todas aquellas obras habidas en el estado que a su juicio fueran meritorias para ser exhibidas en un museo dedicado a las bellas artes. Entre 1917 y 1918, emprendió un levantamiento en los conventos e iglesias clausuradas en los municipios de Guadalajara, Sayula, Zapopan y Lagos de Moreno, para más tarde solicitar al gobernador la donación de algunas de las piezas que tuvo a bien localizar en algunos de los templos de la capital del estado, como fue el caso de Santa María de Gracia¹⁶, el templo de San Diego¹⁷ y la catedral de Guadalajara.¹⁸ No obstante, al intentar recuperar el cuadro de la Virgen de Murillo

11 Guillermina Sánchez, *Patrimonio en el Museo Regional de Guadalajara (1918-1970)*, La Cultura, México, CONACULTA, INAH, 1993. pág. 7.

12 <http://www.museocjv.com/jorgeencisobiografia.htm>

13 De acuerdo con Olmedo el nombramiento de Jorge Enciso tuvo lugar el 1 de septiembre de 1915 por acuerdo del primer jefe del ejército constitucionalista y encargado del poder ejecutivo de la unión Venustiano Carranza. Olmedo, *op. cit.*, pág. 53.

14 Ramiro Villaseñor y Villaseñor, *Las calles históricas de Guadalajara*, Colección Historia, Serie documentos e Investigación número 20, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1987, pág. 270.

15 Olmedo, *op. cit.*, pág. 53 y José de Jesús Covarrubias Dueñas, *Ixca Fariás y la creación del Museo Regional de Guadalajara*, México, Impre-Jal, 2004, págs. 49 y 50.

16 Sánchez, *op. cit.*, pág. 7.

17 Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara (en adelante AHMRG-INAH). P-1917-06. Integración de Colecciones. Caja 4, carpeta 1.

18 Olmedo, *op. cit.*, pág. 55.

en esta última,¹⁹ se encontró con que solamente existía una copia elaborada por Reyes Durán. No sería hasta tiempo después que logró localizar el original el cual, sin embargo, no pasaría a formar parte del futuro museo.²⁰

Ixca decidió almacenar los objetos que iba recopilando en la capilla del Hospicio Cabañas,²¹ hecho que hasta cierto punto resulta lógico considerando que —según fue comentado en el capítulo anterior—, desde 1905 un lote de 44 pinturas procedentes del Liceo de Varones —incluida la serie de San Francisco— ya se encontraban en este lugar.²² Un oficio dirigido al gobernador del estado asimismo lo confirma. Ixca le solicita autorización para recoger unos cuadros que se encuentran en el templo de San Diego y los mande a la capilla del hospicio, "en donde ya están reunidos los de Murillo, Cabrera, Zaldívar y otros de algún mérito".²³ Para la realización de todas estas actividades Fariás contó con el respaldo tanto del inspector general, quien además de ser su conciudadano y colega era su amigo, así como de las autoridades del gobierno del estado de Jalisco.

Aunado al acopio de obras procedentes de las iglesias y conventos suprimidos, la formación del museo implicó gestionar la adquisición de otras importantes colecciones. Una de las más emblemáticas hasta el día de hoy es el repertorio de lienzos procedente de la Academia de San Carlos de México.²⁴ Si bien son varios los autores que se han referido a este hecho, la información que nos ofrecen sobre la manera cómo el lote de pinturas fue gestionado varía considerablemente. Para Guillermina Sánchez, fue el hermano del secretario de gobierno, el ingeniero Manuel López Linares, quien realizó el trámite ante la Universidad Nacional de México en 1918.²⁵ De acuerdo con el acta de inauguración del museo, en su calidad de Inspector General de Monumentos Artísticos, Jorge Enciso medió en su adquisición.²⁶ Covarrubias por

19 Se trata de la pintura de la "Asunción" atribuida a Bartolomé Esteban Murillo de la que se habló en el capítulo 1 y que todavía hoy se conserva en la catedral de Guadalajara.

20 En el archivo del Museo Regional se encuentran una serie de documentos que atestiguan la búsqueda de esta obra, la existencia de una copia y la posterior localización del original.

21 De acuerdo con Jesús Olmedo los objetos que Ixca guardara en la capilla central del Hospicio de Guadalajara procedían de cuarteles, casas particulares y de la iglesia de San Diego. Olmedo, *op. cit.*, pág. 37.

22 Se tienen noticias de que Ixca Fariás también almacenó una gran cantidad de obras en su finca de la calle López Cotilla, además de haberlas adquirido con su propio dinero. Covarrubias, *op. cit.*, pág. 50.

23 AHMRG-INAH. P-1917-06. Integración de Colecciones. Caja 4, carpeta 1.

24 El listado de esta colección fue elaborado con base en el inventario de Abelardo Carrillo y Gariel (1931). Ver anexo VI.

25 Sánchez, *op. cit.*, pág. 7.

26 AHMRG-INAH. AD/1918-11. Formación del museo. Caja 6, carpeta 1. Documento citado por Estrellita García, "De la formación del patrimonio jalisciense" en *Jalisco. independencia y revolución. Colección Conmemorativa*, volumen II, Jalisco en un siglo. Población, poblamiento, vivienda y patrimonio (1895-2005), México, El Colegio de Jalisco, 2010, pág. 203.

su parte señala que Ixca Fariás fue personalmente a la ciudad de México y con la ayuda de Gerardo Murillo (Dr. Atl), tuvo a bien seleccionar 105 cuadros,²⁷ número que coincide con la cifra establecida por Olmedo para esta misma colección,²⁸ pero no con el inventario elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel en 1931, en donde se refieren 212 obras.²⁹ Y, finalmente, Zuno asegura que cuando el Dr. Atl fue nombrado director de la Academia de San Carlos le hizo entrega a él de muchas obras de pintura colonial y piezas europeas, mismas que fueron trasladadas a Guadalajara en un furgón del ferrocarril facilitado por el general Rafael Buena.³⁰ En cualquier caso, resulta muy interesante acotar que desde 1903 las autoridades de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con el fin de resolver el estado de saturación en el que se encontraba su almacén, habían hecho intentos significativos por deshacerse de una gran cantidad de lienzos de escuela antigua y que en 1908 el mismo Dr. Atl había elaborado un dictamen claramente despectivo en torno al mérito artístico de tales piezas.³¹ O bien diez años después Gerardo Murillo, ya siendo director de la institución, había cambiado de opinión o simplemente vio en la creación del museo en Guadalajara una coyuntura idónea para reubicar varias de estas obras. En 1945 Ixca reconocía que si bien las obras procedentes de la academia se habían tenido por desecho en la Escuela de Bellas Artes, entre ellas habían llegado algunas muy buenas, tales como un tríptico flamenco del siglo XVII, muy elogiado en una conferencia por un pintor belga.³² Por su parte, el Museo Nacional cedió una colección de moldes de yeso de las más relevantes piezas prehispánicas descubiertas hasta el momento y el gobierno del estado donó un lote de retratos de los gobernadores.³³

No serían, sin embargo, las instituciones gubernamentales las únicas instancias que colaboraron para la formación del museo. Los particulares también se unieron a la empresa museística aportando diversos objetos de carácter artístico, histórico y paleontológico. Entre las piezas recibidas destaca una muestra de numismática donada por el general Diéguez,³⁴ la colección Alcázar, compuesta de objetos suntuarios del siglo XIX, aportada por el rico minero guanajuatense Ramón Alcázar y un re-

27 Covarrubias, *op. cit.*, pág. 53.

28 Olmedo, *op. cit.*, pág. 37.

29 AHMRG-INAH. Inventario del Museo de Guadalajara elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel en 1931. En proceso de catalogación. Ver anexo VI.

30 Zuno, *op. cit.*

31 Para mayor información ver Eduardo Báez Macías, "Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVI, número 64, año 1993, págs. 117-127.

32 AHMRG-INAH. AD/1945-328. Inventarios. Caja 7, carpeta 20. El belga podría ser Edgar Everaert, quien según Zuno atribuyó la serie de San Francisco a Francisco de Aguilera.

33 Sánchez, *op. cit.*, pág. 1. De acuerdo con el acta inaugural del museo eran 18 moldes.

34 *Ibidem*, pág. 8.

peritorio de piezas prehispánicas de los doctores Vicente Campos y Manuel Medina, producto de sus exploraciones en la cueva de "La Candelaria" en Coahuila. Por compra fueron adquiridos algunos ejemplares de historia natural propiedad de Roberto de la Mora y por préstamo se adquirió la colección de Alfredo Levy. Esta última conformada por 58 lienzos de escuela antigua, entre los que figuran autores como Juan Correa, Francisco de León, Diego de Cuentas, José de León y Reza, además de 49 figuras de barro, un hueso fósil de mastodonte y un hacha de piedra, ambos procedentes de Chapala. Se tienen noticias de donaciones por parte de José Guadalupe Zuno, José María Arreola y Juan Aviña López, más se desconoce exactamente qué tipo de obras cedieron al museo.³⁵ Sánchez refiere la existencia de un repertorio de mayólicas, documentos y objetos de valor histórico, bienes eclesiásticos y de uso doméstico, piezas etnográficas, 19 arcones de madera, dos pinturas y otros enseres del templo de Santa Teresa, así como un lote de animales disecados³⁶, —probablemente procedente del antiguo museo industrial—. Basada en los documentos del Archivo del Museo Regional de Guadalajara, la investigadora Estrellita García por su parte refiere la gestión de objetos de gran singularidad, tales como una cabeza de elefante que estaba abandonada en un cuarto de la escuela contigua al templo de San José, una momia del hospital civil y un puerco con patas de perro de San José del Carmen, entre otros repertorios de aves, moluscos y reptiles. También maquinaria agrícola, coches antiguos, cartas del tiempo, fotografías, planos y dibujos, además de ejemplares para conformar una biblioteca.³⁷

Un expediente localizado en la Biblioteca Pública del Estado da cuenta de que Ixca Fariás, en su papel de inspector de monumentos y director del museo, gestionó ante las autoridades del gobierno del estado la donación de muchos otros objetos que consideró importantes para integrarse al museo.³⁸ No obstante, como es de esperarse, no siempre tuvo éxito en conseguirlos. Tal fue el caso del director de la Escuela Preparatoria de Jalisco quien se negó a entregarle una colección de cuadros por considerarla el único adorno con que contaba la dirección del plantel. O bien la disputa por unas estatuas italianas de Fontana que se encontraban en el vestíbulo de la Biblioteca Pública.³⁹ Muy curiosa resulta la solicitud hecha al hospital civil para adquirir el brazo de Primitivo Ron —quien fuera el asesino del gobernador Ramón

35 Olmedo, *op. cit.*, págs. 57-58.

36 Sánchez, *op. cit.*, pág. 8, 11 y 12.

37 García, *op. cit.*, pág. 207.

38 Según García, Ixca Fariás coordinaba una red de subinspectores locales de diversos municipios a quienes además de instruir en las labores de registro y salvaguarda del patrimonio cultural, les solicitaba información sobre los objetos que podrían pasar al museo. García, *op. cit.*, pág. 210.

39 Ixca Fariás también intentó trasladar al museo las pinturas de la sacristía de la Basílica de San Juan de los Lagos. Comunicación personal Dr. Arturo Camacho.

Corona—, a cuyo efecto la institución respondió afirmativamente empero aclarando que el puñal no había sido encontrado. El brazo fue trasladado para su conservación y exhibición en el museo el 24 de marzo de 1919.⁴⁰

Fue bajo estas condiciones y criterios que se conformó el acervo que dio origen al primer museo de arte en Jalisco. La diversidad de objetos reunidos, desde el punto de vista de su tipo, calidad y procedencia, no obstante, evidencian una orientación que por mucho excedió los límites de lo artístico, dando cabida a lo antropológico, lo popular y lo fantástico. Quizás la necesidad de ofrecer un destino digno a un ecléctico patrimonio cultural que además de disperso se encontraba en inminente peligro de destrucción, motivó la inclusión de todo tipo de piezas y que al final llevaría a la institución a esgrimirse como un museo de arte universal. En relación con la ideología nacionalista que impulsó la formación de museos en diversos estados de la república durante esta época, las temáticas sobre historia de México e historia local tampoco faltaron en la institución.

El Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas, dependiente de la Inspección General de Monumentos Artísticos, fue finalmente inaugurado el 10 de noviembre de 1918 en el edificio que ocupara el Liceo de Varones entre 1861 y 1914,⁴¹ con la presencia de las más altas autoridades del gobierno del estado de Jalisco y el recientemente nombrado director, Juan Ixca Fariás. Uno de los amplios salones del establecimiento fue dividido en dos partes para dar lugar a dos galerías de pintura, "Miguel Ángel" y "Castro Valdés". La primera así denominada en honor al gran artista del renacimiento italiano Miguel Ángel Buonarroti, de cuyo autorretrato se contaba con una copia⁴² y, la segunda, en reconocimiento a dos importantes artistas locales, Felipe Castro y Pablo Valdés.⁴³ De acuerdo con Olmedo en la galería "Miguel Ángel" fueron ubicadas las 101 pinturas procedentes de la antigua Academia de San Carlos.⁴⁴

40 Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (en adelante BPEJ). Archivo de Instrucción Pública. Caja 110, expediente 3, números de documentos sin especificar.

41 Según Razo Zaragoza, originalmente este inmueble fue construido como Seminario Conciliar de San José luego de haber tomado posesión de la diócesis de la Nueva Galicia fray Felipe Galindo y Chávez el 6 de marzo de 1696. La obra inició en el mes de julio de ese mismo año y fue concluida a mediados de agosto de 1701, en un solar al lado de la catedral que fungiera como huerta y patio de recreo del cabildo catedral. El edificio funcionó como seminario hasta 1859 cuando, por decreto del presidente de la república Benito Juárez, pasó a ser propiedad de la nación. El 2 de marzo de 1861, a instancias del gobernador Pedro Ogazón, pasó al gobierno del estado de Jalisco. José Luis Razo Zaragoza, "El museo de Guadalajara" en Zuno, *op. cit.*, págs., 2 y 3.

42 Sobre la autoría, época y demás características de esta obra no se tienen mayores datos y, desde hace varios años que se intentó localizar, se verificó que ya no se encuentra en el museo. Comunicación verbal Mtra. Guillermina Sánchez.

43 Sánchez, *op. cit.*, pág. 7.

44 Olmedo, *op. cit.*, pág. 50 y 54.



Figura 1. Inauguración del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas en 1918. De izquierda a derecha Ixca Fariás, Alberto Macías, Humberto Pedretti, Tomás López Linares, Salvador Lima, Manuel Bouquet y el General Manuel M. Diéguéz.⁴⁵ Archivo MRG

Por su parte, en la "Castro Valdés" se colocaron las 62⁴⁶ pinturas virreinales de grandes dimensiones de escuela española y mexicana, que habían sido almacenadas en la capilla del hospicio cabañas, procedentes de los conventos suprimidos y algunos particulares.⁴⁷

Apenas doce días después, el 22 de noviembre, tuvo verificativo la apertura de otra importante galería llamada "Bartolomé Esteban Murillo", en virtud de la exhibición de los once lienzos de la vida de San Francisco, atribuidos al pincel de este gran maestro sevillano. La muestra fue inaugurada en la parte alta del edificio, entre los dos patios principales, con la misma formalidad y ceremonia que el museo hacía unos días.⁴⁸ Al acto asistieron distinguidas personalidades del ámbito político, entre las que destacan el General Manuel M. Diéguéz, Manuel Bouquet Jr. —gobernador del estado de Jalisco—, Tomás López Linares —Secretario de Gobierno—, Abel Ayala —Director General de Instrucción Pública, José Guadalupe Zuno —perito clasifi-

45 Comunicación personal Mtra. Guillermina Sánchez, octubre de 2013.

46 AHMRG-INAH. P/1917-03. Integración de Colecciones. Caja 4, carpeta 1. Este inventario establece que las obras que se encontraban en el Hospicio Cabañas ascendían a 63 pinturas —incluida la serie de San Francisco—

47 García, *op. cit.*, pág. 203.

48 AHMRG-INAH. H/1918-12. Formación del Museo. Caja 1, carpeta 2.



Figuras 2 y 3. La serie exhibida en la actual sala de "Historia de Jalisco" en la planta alta del edificio, entre los dos patios principales. Fotografía tomada entre 1918 y 1931, antes de que la serie cambiara de ubicación a la planta baja donde estuvo hasta 1992. Fototeca Constantino Reyes Valerio INAH.

cadador de pinturas—, Manuel López Linares, Severo Díaz, Manuel Farías y J. Reyes Séneca, así como el recientemente nombrado director del museo, Ixca Farías.⁴⁹ Esta condición da cuenta, no solamente de la importancia concedida a la formación del museo en sí, sino al valor conferido a estas obras en particular. En palabras de Sánchez, "consideradas verdaderas joyas de arte de mérito inestimable".⁵⁰

Como fue asentado en el capítulo 3, la serie fue trasladada del Liceo de Varones a la capilla principal del Hospicio Cabañas en 1905, en búsqueda de mejores condiciones para su resguardo. Su estancia en este lugar se encuentra documentada una vez más en un inventario suscrito por Ixca Farías el día 1 de mayo de 1917, bajo el título "Inventario de obras de arte en el Hospicio de Guadalajara", correspondiente a 63 pinturas, 2 candeleros de cobre plateado, 1 naveta para incienso de metal cincelado y un hermoso Cristo de marfil de 50 cms. Los lienzos de la serie aparecen referidos en primer lugar, descritos como 11 óleos de la vida de San Francisco por Murillo (4.X3, ½. M.).⁵¹ Es probable que en su calidad de inspector, Ixca haya efectuado este recuento a fin de trasladar al museo este importante lote de pinturas, según Olmedo, en vista de que todo lo que concentraba en el hospicio lo utilizaría más tarde para la creación del museo.⁵² Tomando en cuenta que la serie fue inaugurada el 22 de noviembre y la fecha de la lista corresponde al 1 de mayo, los lienzos habrían sido llevados a su nuevo recinto en algún momento entre los meses de mayo y noviembre de 1917.

Más el nuevo museo no solamente se limitaría a la exhibición y conservación de sus colecciones. Ixca Farías se encargó de promover otras muchas actividades artísticas y culturales. En 1918 creó la llamada Academia de Bellas Artes del Museo en la que se impartían clases nocturnas de dibujo y pintura a los obreros de la Escuela de Artes y Oficios o a cualquier otro interesado en perfeccionarse en tales materias.⁵³ Probablemente esta sea la razón de que la primera denominación de la institución haya incluido el concepto de "enseñanzas artísticas". Formó el llamado Club del Ovoide, agrupación de artistas e intelectuales que por las tardes organizaban tertulias en las que intercambiaban ideas y discutían diversos temas artísticos y culturales. Ixca favoreció además que las obras de los artistas del Centro Bohemio —del cual era miembro—, se exhibieran en la institución, contribuyendo con la promoción de los artistas locales.⁵⁴ Siguiendo con la línea de la enseñanza artística, se tienen noticias de que en 1929 fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre con el fin

49 AHMRG-INAH. H/1918-12. Formación del museo. Caja 1, carpeta 2.

50 Sánchez, *op. cit.*, pág. 8.

51 Farías, *op. cit.*

52 Olmedo, *op. cit.*, pág. 55.

53 Covarrubias, *op. cit.*, pág. 59.

54 *Ibidem*, pág. 62.



Figuras 4, 5 y 6. Copias de las obras *San Francisco rescuita a un niño*, *La entrada con palmas* y *El capítulo de las esteras* (50x40 cms. aproximadamente), realizadas hacia 1920 por J.I. Casillas. Pinacoteca del convento de Zapopan. Fotografías Alena Robin.

de enseñar a los estudiantes las corrientes de vanguardia y la pintura nacionalista mexicana⁵⁵ y que en 1932, con la colaboración de Manuel Martínez Valadez instaló, también en el museo, un taller de bellas artes.⁵⁶ Bajo estas premisas el museo de Guadalajara se convertiría entonces en lo que García ha denominado como "el principal eje articulador de la cultura de la región".⁵⁷ No debe olvidarse además que el inmueble sede del museo también fue ocupado por diversas dependencias gubernamentales, la más importante la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco establecida en la parte baja del edificio desde 1874.⁵⁸ En alguna época estuvieron ahí unas oficinas del sindicato de la Unión de Trabajadores,⁵⁹ la escuela Lancasteriana y en 1937 fue fundada la Escuela de Guías de Turistas.⁶⁰

Con los años, el museo se iría consolidando poco a poco, mejorando las condiciones del antiguo edificio, ampliando sustancialmente sus colecciones y definiendo su administración. En abril de 1919 se pusieron en servicio las salas de Historia Natural y Arqueología⁶¹ y se tienen noticias que en 1920 funcionaba una Sociedad Conservadora del Museo encargada de vigilar el cuidado del acervo.⁶² En este mismo año se recibieron otros importantes repertorios, entre los que destaca la donación de Abel Ayala de varios ídolos y huesos de mamut procedentes de Sayula⁶³ y obra plástica de algunos afamados artistas mexicanos.⁶⁴ Respecto a nuestra serie se tienen noticias de que en 1920 el pintor J. I. Casillas realizó copias de las obras *La entrada con palmas*, *San Francisco rescuita a un niño* y *El capítulo de las esteras* que actualmente forman parte de la pinacoteca del convento de Zapopan.

Si bien desde sus orígenes el museo fue una institución dependiente de la Inspección General de Monumentos Artísticos de la Dirección General de Bellas Artes, también contó con apoyo económico del gobierno del estado. En este sentido, García refiere la existencia de un decreto del 10 de agosto de 1920 emitido por el gobernador provisional Ignacio Ramos Praslow en el que se asigna una partida presupuestal de \$7,200 pesos para el funcionamiento del establecimiento.⁶⁵ Un con-

55 Guillermo Ramírez Godoy, *La pintura jalisciense en el siglo XX*, México, Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco A.C y Promoción Cultural de Jalisco A.C., 2005, pág. 21.

56 Covarrubias, *op. cit.*, pág. 62.

57 García, *op. cit.*, pág. 207.

58 *Ibidem*, pág. 197.

59 Covarrubias, *op. cit.*, pág. 58.

60 García, *op. cit.*, pág. 214.

61 Sánchez, *op. cit.*, pág. 8.

62 García, *op. cit.*, pág. 208 y 209.

63 Sánchez, *op. cit.*, pág. 7. La autora también refiere que en los años cincuenta del siglo XX, José María Arreola cedió otra importante colección arqueológica al museo.

64 Covarrubias, *op. cit.*, pág. 61.

65 García, *op. cit.*, pág. 209.

junto de expedientes localizado en la Biblioteca Pública demuestra empero que la relación entre ambas entidades en estos primeros años estuvo más allá de lo estrictamente monetario, al documentar la existencia de una constante comunicación entre las autoridades locales y el director, principalmente en lo concerniente a la gestión de colecciones para el museo. Tal sería el caso del repertorio de 58 lienzos de escuela antigua de Alfredo Levy a la que nos hemos referido con anterioridad, cuya posesión por parte del particular y posterior traslado al museo fue motivo de toda una polémica que incluso implicaría al rector de la Universidad Nacional.⁶⁶ El gobierno estatal fungiría entonces como un verdadero supervisor y gestor de la institución cultural.

En 1923, a instancias de Ixca Fariás y Jorge Enciso, el museo cambió su nombre por el de Museo de Guadalajara.⁶⁷ también conocido como Museo del Estado. Esta nueva denominación —aún y cuando pudiera parecer intrascendente—, en cierta forma refleja una importante controversia entre el gobierno del estado de Jalisco y la federación por la tutela del museo. De acuerdo con García, el decreto de Ramos Praslow de 1920 —al que nos hemos referido previamente— no mencionaba la participación del gobierno federal en el sostenimiento del museo, asunto que implicó una serie de aclaraciones poco precisas por parte de Ixca Fariás en la prensa local acerca de la federalización, o no, de la institución. En 1924, siendo gobernador del estado de Jalisco, el licenciado José Guadalupe Zuno, se suscitó otro importante desacuerdo esta vez con la SEP. La secretaria argumentaba que, si bien el edificio sede del museo pertenecía al gobierno del estado desde 1861, la mayor parte de las piezas que se exhibían habían sido proporcionadas por la Dirección General de Bellas Artes, así como haber pagado el salario de los trabajadores durante los años 1922 y 1923. Hacia 1930, las atribuciones de las autoridades estatales sobre el museo se vieron considerablemente reducidas, ante la hegemonía ejercida por las instituciones federales encargadas del patrimonio cultural de la nación.⁶⁸ A raíz de la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 el museo finalmente pasó a formar parte de la red nacional de museos a la que todavía hoy pertenece.

En lo concerniente al ordenamiento de las colecciones que albergaba el museo durante esta primera etapa de formación, debe hacerse mención de la elaboración de un importante inventario por parte de la entonces Dirección de Monumentos Artísticos. Resulta lógico presuponer que una vez pasado el ímpetu de la recopilación de obras se hizo necesario emprender un ordenamiento sistemático de las mismas. Si bien Ixca Fariás había elaborado algunos informes solicitados por el gobierno

⁶⁶ BPEJ. Archivo de Instrucción Pública. Caja 110 expediente 2.

⁶⁷ Covarrubias, *op. cit.*, pág. 55.

⁶⁸ García, *op. cit.*, pág. 209.

del estado en cuanto a la situación en que se encontraban las colecciones,⁶⁹ hasta entonces no se había emprendido una verdadera clasificación de todas las obras custodiadas por la institución. En este tenor, a principios del año 1931, Jorge Enciso comunicaba a Ixca Fariás que el restaurador de la Dirección de Monumentos, el señor Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976),⁷⁰ se trasladaría a la ciudad con la encomienda de elaborar los inventarios del museo, así como para hacerle algunas recomendaciones para la mejor conservación de los cuadros y avanzar lo más posible en su restauración. No sin antes ponerlo en conocimiento sobre la vasta experiencia del susodicho como conservador de las galerías de pintura de la Academia de San Carlos.⁷¹ Finalmente, el 20 de junio el mismo Carrillo y Gariel le estaría notificando a Ixca Fariás haber concluido el inventario y que en unas cuantas semanas le estaría enviando un ejemplar,⁷² mismo que hoy todavía se conserva en el archivo del Museo Regional de Guadalajara.⁷³ Sobre la tentativa de avanzar la restauración de los cuadros, empero, se desconoce si efectivamente en esta ocasión se llevó a cabo algún tipo de tratamiento, ni sobre las obras del acervo en general, ni sobre los lienzos de San Francisco.

En el inventario, Carrillo y Gariel tuvo a bien registrar la serie de San Francisco como obra del taller de Bartolomé Esteban Murillo. Los títulos que asignó a cada una de las pinturas dan cuenta de que para entonces el grado de conocimiento sobre la iconografía franciscana era limitado. Así tenemos los siguientes:

Título actual	Título de Carrillo y Gariel 1931	Avaluo
La entrada con palmas	Entrada de San Francisco de Asís	\$17,000.00
San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana	Decapitación	\$15,000.00
Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco	Transfusión de la sangre	\$15,000.00
La estigmatización	Las estigmas	\$12,000.00
San Francisco conmemora la última cena del señor	La cena	\$10,000.00
El capitulo de las esteras	Multiplicación de los panes	\$11,000.00

⁶⁹ BPEJ. Instrucción Pública. Caja 46, expediente 24.

⁷⁰ Pedro Ángeles, Abelardo Carrillo y Gariel. Restaurador e Historiador del Arte en <http://pedroangeles.wordpress.com/2007/03/11/abelardo>.

⁷¹ AHMRG-INAH. AD/1931-185. Inventarios. Caja 7, carpeta 12.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ AHMRG-INAH. Inventario del Museo de Guadalajara elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel en 1931. En proceso de catalogación.

San Francisco resucita a un niño	San Francisco resucitando a un niño (Milagro de las manzanas)	\$18,000.00
Santa Clara se despide de San Francisco	Milagro de las flores	\$12,000.00
Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco	La herida del costado	\$13,000.00
El tránsito de San Francisco	La muerte de San Francisco	\$10,000.00
San Francisco sana a un devoto suyo	Milagro de San Francisco	\$12,000.00

El conservador incluyó también una breve descripción de las escenas, tomó las medidas de los cuadros y efectuó un avalúo de cada uno de ellos. Al igual que Félix Bernardelli en 1905 —a raíz del traslado de la serie del Liceo de Varones al Hospicio Cabañas—, los valores económicos asignados por el restaurador seguramente tuvieron que ver con parámetros de apreciación estética y probablemente también con el estado de conservación de las pinturas. Desde esta perspectiva, el cuadro más apreciado por Carrillo y Gariel fue la obra *San Francisco resucita a un niño*, con un valor de \$18,000 pesos, a diferencia de Bernardelli quien veinticuatro años atrás le concediera apenas \$3,000 pesos, en contraste con *La enterada con palmas*, que fijó en \$15,000 pesos. Un testimonio más en torno a las distintas valoraciones que a lo largo del tiempo se han efectuado sobre los cuadros de la serie.⁷⁴

Por último, cabe mencionar que el documento elaborado por Carrillo y Gariel señala un cambio de lugar en cuanto a la colocación de la serie en el museo. Como se recordará, la inauguración de la sala Bartolomé Esteban Murillo se llevó a cabo en una de las salas de la parte alta del edificio y el registro elaborado por este restaurador ubica el repertorio en el claustro bajo, primer y segundo patios.⁷⁵

3. El cambio de paradigma. De lo universal a lo regional

El final de los años cuarenta fue un momento de grandes cambios para el Museo de Guadalajara. En agosto de 1945 Jorge Encisco, quien para entonces fungía como subdirector del INAH, comisionó a los museógrafos Fernando Gamboa (1909-1990)⁷⁶ y Antonio Lebrija para emprender una reclasificación de las colecciones, las cuales habían aumentado considerablemente y, al mismo tiempo, renovar la puesta mu-

74 En el capítulo 1, hemos comentado algunas de estas valoraciones.

75 AHMRG-INAH. Inventario del Museo de Guadalajara elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel en 1931. En proceso de catalogación.

76 <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/100-fernando-gamboa-la-utopia-moderna>.

seográfica. Gamboa, sin embargo, fue más allá, al proponer una reestructuración completa de la institución, la cual parece haberse llevado a cabo entre 1945 y 1947.⁷⁷ Este proceso, no obstante, generó algunas desavenencias entre los especialistas del INAH y el director, referentes a los criterios de selección de las obras y la manera de presentarlas.⁷⁸

En el fondo, el museo requería transformar por completo su discurso museográfico, acorde con las nuevas políticas del INAH dirigidas a ofrecer una visión más acotada del patrimonio cultural de la nación, basada en una reorganización por regiones. De acuerdo con Salvador Díaz-Berrio una vez establecida la integración de los grandes museos nacionales se intentó establecer la presencia del patrimonio cultural en los propios lugares de origen, desde una mayor conciencia de los componentes regionales y de la variedad cultural del país. Tal fue el caso de los museos regionales de Querétaro, y Michoacán, formados en 1935 y 1938 respectivamente.⁷⁹ En este contexto, el Museo de Guadalajara necesariamente requería superar la orientación universal con la que había surgido, para convertirse en una institución representativa del occidente de México. El museo entonces centraría su discurso en los temas de historia local, regional y nacional.

El 14 de noviembre de 1947, el fallecimiento de Ixca Fariás acabaría por cerrar de manera definitiva los primeros tiempos de formación del museo, iniciándose una nueva etapa en su historia de vida. El licenciado José Guadalupe Zuno fue entonces nombrado director en diciembre de ese mismo año.⁸⁰ Entre las actividades que emprendió vale la pena mencionar la creación del Patronato del Museo, asociación que vino a sustituir a la antigua Sociedad Conservadora del Museo. Su creación oficial tuvo lugar el día 6 de julio de 1948, fungiendo el mismo Zuno como Presidente. La función de este organismo fue apoyar a la institución en todo lo relativo a sus actividades, incluso de otros proyectos culturales, como fue el caso de la iniciativa para crear un museo de Historia Natural en el parque Agua Azul con piezas del museo de Guadalajara.⁸¹ Hacia 1952, en colaboración con José Luis Razo Zaragoza, tuvo a bien publicar la *Guía del Museo de Guadalajara*. Si bien el contenido de este documen-

77 AHMRG-INAH. AD/1945-330. Reestructuración. Caja 7, carpeta 20.

78 En un apartado denominado "Los destrozos hechos al Museo de Guadalajara", incluido en la Guía del Museo, Zuno refiere una experiencia totalmente negativa para el museo en torno al trabajo de los museógrafos del INAH. No obstante, el asunto requiere de una mayor investigación ya que el texto deja entrever una visión sumamente parcial y prejuiciosa sobre el particular. Ver José Luis Razo Zaragoza y José Guadalupe Zuno, *Guía del Museo de Guadalajara*, México, Ediciones del Centro Bohemio. Sin fecha.

79 Salvador Díaz-Berrio, *Conservación del patrimonio cultural en México*, Colección Textos Básicos y Manuales, México, INAH, 1990. págs. 166 y 176.

80 AHMRG-INAH. AD/1947-382. Recursos Humanos. Caja 8, carpeta 24.

81 García, *op. cit.*, pág. 221 y 222.

to deja mucho que desear, su valor estriba en que fue el primer impreso concebido para orientar al espectador en lo relativo a la institución y sus colecciones. En 1955 informaba a Enciso sobre la inauguración de dos nuevas secciones, la sala de Arqueología y otra de Arte Religioso⁸². También gestionó ante el gobierno del estado de Jalisco fondos para el mantenimiento del edificio y, en los años sesenta, puso en funcionamiento una sala para exhibir al famoso mamut de Catarina, a través de lo cual se lograron obtener recursos adicionales para pagar el salario de dos vigilantes para las salas de Caricatura y Arte Europeo.⁸³

En lo concerniente al ciclo pictórico de San Francisco durante esta época, resulta muy interesante destacar que en este contexto de cambio, en el que el museo pasó de lo universal a lo regional, la autoría del conjunto dio un giro de 360 grados. De ser considerado una obra de Bartolomé Esteban Murillo, ahora se presentaba como una obra de origen novohispano debida al pincel de Francisco de Aguilera. Según lo comentamos en el capítulo 1, esta nueva concepción fue propuesta por el propio Zuno en un artículo denominado "Los enigmas del Museo de Guadalajara", publicado alrededor de 1952 en la *Guía del Museo de Guadalajara*, supuestamente, basada en una investigación emprendida por Edgar Everaert, quien además tuvo a bien localizar la firma en el lienzo *El papa Nicolás V visita la tumba del santo*.⁸⁴ Los resultados de este estudio lamentablemente nunca se dieron a conocer y la firma jamás ha sido encontrada.⁸⁵ Independientemente de la precisión, o no, de la atribución, lo que llama la atención es que se haya inclinado hacia un pintor que en ese momento se creía novohispano,⁸⁶ precisamente en el momento en que el museo de Guadalajara centraba su discurso en promover los valores del arte y la historia local, regional y nacional. La nueva interpretación de la serie conllevaría además a una nueva restauración de los lienzos, a fin de mejorar su presentación en el museo.

3.1. Segunda restauración

El siguiente ciclo de restauración de la serie de San Francisco se encuentra referido en el texto de Leopoldo Orendáin *Los pretendidos Murillos del Museo de Guada-*

⁸² AHMRG-INAH. AD/1955-445. Formación de Salas. Caja 8, carpeta 28.

⁸³ García, *op. cit.*, pág. 231. Los fondos aportados por el INAH apenas alcanzaban para el pago de sueldos y solventar pequeños gastos.

⁸⁴ Razo, *Guía del Museo de Guadalajara*, *op. cit.*, sin página.

⁸⁵ Los estudios con luces especiales realizados en el año 2009 por el LDOA, descartan la presencia de una posible firma en el sitio referido por Zuno.

⁸⁶ De acuerdo con el investigador Rogelio Ruiz Gomar Juan Francisco de Aguilera podría haber sido de origen español y haber radicado en la Nueva España. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo II, México, MUNAL, 2004, pág. 61.

lajara de 1949. Según el autor, por falta de presupuesto, los lienzos no se volverían a tocar entre la intervención que realizara Felipe Castro a finales del siglo XIX y 1947, cuando el museógrafo Fernando Gamboa mandara colocarles marcos y el pintor Rubén Mora Gálvez con tino los restaurara.⁸⁷ Esto es, la segunda restauración más o menos documentada del repertorio, habría tenido lugar en el contexto de la reestructuración del Museo de Guadalajara a la que nos hemos referido previamente.

Según fue asentado en el capítulo 3, el estado de conservación del ciclo pictórico —pese a la intervención emprendida por Castro cincuenta años atrás—, continuaba siendo sumamente precario. Así lo denunciarían Gibbon (1893), un periodista del periódico *El correo de Jalisco* (1896), Alberto Santoscoy (1901) y fray Luis del Refugio de Palacio (1942), en relación a los daños que presentaban los lienzos a causa de los múltiples traslados y las malas condiciones en que fueron almacenados en los distintos recintos. La postergación de un tratamiento de restauración hasta 1947, muy probablemente tuvo que ver con la compleja problemática de conservación que representaban las pinturas, empezando por su número, dimensiones, el tipo de deterioros presentes, la falta de presupuesto —según lo anotó Orendáin— y seguramente también la carencia de personal capacitado para atenderlas.⁸⁸ De aquí que no sorprende que la restauración de la colección haya tenido lugar en el marco de un proyecto integral de reestructuración del museo.

Rubén Mora Gálvez (1895-1977) fue un personaje de origen michoacano, formado como pintor en Guadalajara y la Academia de Bellas Artes de la ciudad de México. Vivió algunos años en los Estados Unidos, fue marinero del ejército norteamericano y de la marina mercante, por lo que visitó diversas partes del mundo, como Sudamérica y varios países europeos, donde además de entrar en contacto con las corrientes artísticas de vanguardia, quizás pudo haber entrado en contacto con algunas técnicas de restauración. Regresó a México en 1921 para establecerse en Guadalajara y seguir pintando, cultivando principalmente el género de retrato. Se relacionó con los artistas e intelectuales del Centro Bohemio y el Club del Ovoido y también se integró al taller de Zuno. Fue profesor de dibujo y pintura en las academias del museo fundadas por Ixca Farias y en la preparatoria de la Universidad de Guadalajara. Participó en diversas exposiciones individuales y colectivas.⁸⁹ En el Archivo

⁸⁷ Leopoldo I. Orendáin, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font, 1949, pág. 9.

⁸⁸ AHMRG-INAH. AD/1931-187. Nombramientos. Caja 7, carpeta 12. Farias solicita a Enciso se le otorgue nombramiento de restaurador del museo al señor Victoriano Martínez, pintor que había sido recientemente capacitado por Abelardo Carrillo y Gariel como restaurador de cuadros. Se desconoce si el nombramiento se llevó a cabo y el tipo de trabajos que pudo haber desarrollado el susodicho.

⁸⁹ Ixca Farias, *Biografía de pintores jaliscienses (1882-1940)*, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1989, pág. 45. www.museocjv.com/rubenmoragalvezbiografia.htm y Ramirez, *op. cit.*, págs. 86-90.



Figura 7. Pintor-restaurador Rubén Mora Gálvez.

del MRG consta en documentos su ingreso a la institución el 1 de enero de 1935⁹⁰ y, desde entonces, haber efectuado trabajos de restauración de pinturas.⁹¹ En un oficio fechado el 27 de junio de 1944, aparece nombrado con cargo de Restaurador categoría "C".⁹² En 1964 recibió el premio Jalisco a las Artes, como reconocimiento a su labor artística en la entidad.⁹³

De acuerdo con la información que nos aporta Orendáin, para la restauración de la serie Mora se condujo de la siguiente manera:

Arregló las superficies perdidas de color, las orillas desgastadas en tanto trajin, las rozaduras causadas por el hacinamiento, cuando tan mal se guardaron, y otros detalles menores. No tocó lo que no lo ameritaba, ni corrigió lo de otras manos que intervinieron en épocas anteriores.⁹⁴

La descripción anterior —aún y cuando podría parecer vaga y general—, aporta datos importantes acerca del tipo de intervención realizada. Por un lado, confirma la existencia de tratamientos previos en los lienzos y, por el otro, sugiere que los

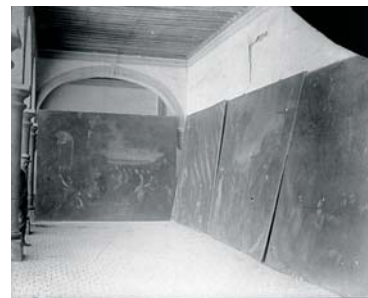
⁹⁰ AHMRG-INAH. AD/1961-474. Recursos Humanos. Caja 8, carpeta 27.

⁹¹ AHMRG-INAH. P/1935-76. Conservación de Obra. Caja 4, carpeta 4 y AD/1944-301. Asuntos Varios. Caja 7, carpeta 18.

⁹² AHMRG-INAH. AD/1944-317. Mejoras Materiales. Caja 7, carpeta 17.

⁹³ Ramírez, *op.cit.*, pág. 89.

⁹⁴ Orendáin, *op.cit.*, pág. 9.



Figuras 8 y 9. Las pinturas de la serie colocadas en el pasillo de la planta alta del museo. Sin fecha. Archivo MRC.

procesos efectuados podrían haber consistido en algún tipo de limpieza y reintegración cromática de la capa pictórica. Por la época en que se efectuó la restauración, llama la atención el énfasis puesto en no incidir en las zonas que no presentaban deterioros y en respetar las actuaciones emprendidas por otras personas, ambos principios éticos que entrarían en vigor hasta muchos años después, a raíz de la profesionalización de la disciplina en México a finales de los años sesenta.

Un expediente de fichas técnicas y fotografías localizado en el archivo del Departamento de Restauración del Museo Regional de Guadalajara, empero, pone en evidencia que en 1975 las obras ya se encontraban re enteladas y se les habían colocado nuevos bastidores de madera. Si bien no ha sido posible comprobar a ciencia cierta a cuál de los ciclos de intervención corresponden tales tratamien-

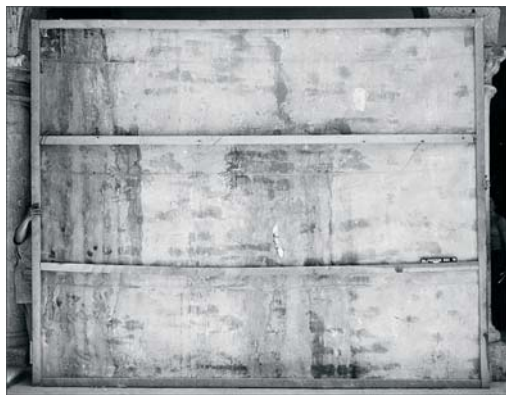


Figura 10. Reverso de la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, en donde se puede apreciar la presencia de un reentelado previo a la intervención de 1975. Archivo MRG, 1975.

tos, ciertos documentos procedentes del archivo confirman que al menos desde los años cuarenta ya se practicaba el llamado en lienzo de cuadros en el museo.⁹⁵ Luego entonces resulta viable proponer que el reentelado que se observa sobre los lienzos de la serie en las fotografías de 1975, bien pudo haber sido colocado por Rubén Mora en 1947. En cuyo caso su intervención no solamente se habría limitado al tratamiento de la capa pictórica, sino también habría incluido la conservación estructural de las obras, para convertirse en la primera restauración intensiva en la historia de vida del ciclo pictórico.

4. El proyecto de reestructuración del Museo Regional de Guadalajara

Una década después de la formación de los grandes museos nacionales, entre 1973 y 1976, el INAH emprendió un extenso programa de reestructuración de los museos regionales en algunos estados de la república.⁹⁶ El Museo de Guadalajara, todavía

⁹⁵ AHMRG-INAH. AD/1944-301. Asuntos Varios. Caja 7, carpeta 18.

⁹⁶ Díaz-Berrio, *op. cit.*, pág. 174. Después de la formación de los grandes museos nacionales en 1964, a saber, Antropología, Arte Moderno, Historia Natural, Tepoztlán y la Pinacoteca Virreinal, los museos regionales que se reestructuraron fueron Cuernavaca, Oaxaca, Querétaro, Puebla y Guadalajara.



Figura 11. Fachada actual del Museo Regional de Guadalajara. Reprografía.

a cargo de José Guadalupe Zuno, fue entonces objeto de una sustancial reforma que incluyó la rehabilitación de su edificio sede,⁹⁷ el desarrollo de un nuevo guion museográfico, así como la puesta al día de los inventarios y la restauración de las colecciones. A partir de entonces también cambiaría su denominación, tomando su actual nombre de Museo Regional de Guadalajara.

Las obras de reestructuración del Museo Regional de Guadalajara se iniciaron el 1 de mayo de 1973⁹⁸ y concluyeron el 3 de julio de 1976,⁹⁹ lapso de tiempo du-

⁹⁷ Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (en adelante AHUDG). Fondo Especial José Guadalupe Zuno. Caja 15. Expediente sin número. Documentos que refieren que entre 1961 y 1962 se llevaron a cabo trabajos de restauración en el inmueble, particularmente en la parte norte, con aportaciones del INAH y del Gobierno del Estado. Resulta interesante mencionar que el Ayuntamiento de Guadalajara condicionó su ayuda económica al museo, a cambio de la devolución de la estatua de mármol conocida como "La Abundancia", que alguna vez estuvo colocada en el patio del Tribunal Superior de dónde la recogió Ixca Fariás durante los años de formación de la institución. AHUDG.

⁹⁸ AHUDG. Fondo Especial José Guadalupe Zuno. Caja 15. Expediente sin número. Reporte de trabajos efectuados en el Museo Regional de Guadalajara durante el año de 1973, pág. 1.

⁹⁹ AHUDG. Fondo especial José Guadalupe Zuno. Serie 3. Correspondencia Política 1915-1980. Caja No. 16. Expediente sin número.

rante el cual la institución fue cerrada al público. Correspondió al Arquitecto Gonzalo Villachávez —quién entonces fungía como el director del Centro Regional de Occidente—,¹⁰⁰ la rehabilitación del inmueble; la puesta museográfica estuvo a cargo de la Dirección de Museos del INAH, a través de la designación de Manuel Oropeza como coordinador, y la restauración del acervo del Prof. Jaime Cama, director del Departamento de Restauración también del INAH. De acuerdo con un informe sobre los trabajos realizados en el museo durante el año de 1973, el inventario total del acervo fue elaborado por un equipo del Departamento de Inventarios del INAH, en un lapso de dos meses, en el que todas las piezas fueron descritas y registradas fotográficamente.¹⁰¹ Por su parte, la renovación del guion museográfico —centrado en la difusión de la Historia de Jalisco—, implicó una reorganización de las salas de exposición siguiendo un criterio de clasificación por tipo de colección, en este tenor se crearon las salas de Paleontología, a cargo de Federico Solórzano —quién donó parte de su colección personal—; Arqueología, coordinada por Otto Schondube; Etnografía, por Francisco Talavera; Historia de Jalisco, curada por José María Muriá y Pintura, a cargo de Javier Torres Ladrón de Guevara.¹⁰² El Director General del INAH encargó directamente a Zuno la elaboración del guion de la sala de Pintura Mexicana Contemporánea.¹⁰³ La reestructuración del Museo Regional de Guadalajara fue finalmente inaugurada el 3 de julio de 1976.¹⁰⁴ Esta forma de organización del museo establecida en aquellos días todavía prevalece actualmente.

En lo concerniente a la restauración de las colecciones el programa que se siguió fue sumamente amplio y ambicioso, ya que contempló intervenir todos los objetos que serían exhibidos en las salas de exposición. De acuerdo con el informe sobre los trabajos desarrollados en el museo en 1973 —previamente citado—, el personal del Departamento de Restauración residente en la ciudad de México se trasladó al

¹⁰⁰ De acuerdo con García, *op.cit.*, pág. 233, partir de la promulgación de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas en 1972, el INAH instrumentó un proceso de descentralización del estudio, conservación y protección del patrimonio mediante la fundación de Centros Regionales en los estados. En Jalisco se estableció el llamado Centro Regional de Occidente hoy conocido como Centro INAH Jalisco.

¹⁰¹ AHUdG. Fondo Especial José Guadalupe Zuno. Caja 15. Expediente sin número. Reporte de trabajos efectuados en el Museo Regional de Guadalajara durante el año de 1973. págs. 3 y 4.

¹⁰² José Luis Meza Inda, "La remodelación del museo" en *El Injormador*, Guadalajara, 16 de mayo de 1976, pág. 4.

¹⁰³ AHUdG. Fondo especial José Guadalupe Zuno. Serie 3. Correspondencia Política 1915-1980. Caja No. 16. Expediente sin número, pág. 2.

¹⁰⁴ Resulta muy curioso que al acta inaugural, encabezado por el presidente de la república, no asistiera el director del museo José Guadalupe Zuno. Así lo atestiguan un documento que le dirige el director general del INAH, Guillermo Bonfil Batalla, el día 6 de julio de 1976. AHUdG. Fondo especial José Guadalupe Zuno. Serie 3. Correspondencia Política 1915-1980. Caja No. 16. Expediente sin número.

museo para efectuar tareas de desinfección de plagas y realizar una evaluación del estado de conservación del acervo, a fin de establecer prioridades y niveles de tratamiento de las distintas piezas. En tanto, técnicos residentes en Guadalajara, atendían las urgencias de conservación en un pequeño taller montado en el museo.¹⁰⁵ De acuerdo con el testimonio del Prof. Cama, la propuesta inicial fue trasladar los objetos para ser restaurados en los talleres del Departamento de Restauración en la ciudad de México, no obstante Zuno se opuso totalmente a que ninguna pieza saliera del museo. Luego entonces fueron los restauradores del departamento quienes acudieron al museo a atender a las colecciones.¹⁰⁶ Al respecto no debe olvidarse que para entonces Zuno era nada menos y nada más que el suegro del presidente de la república Luis Echeverría Álvarez, de aquí que su influencia a lo largo de todo el proceso no solamente se limitara a su papel de director de la institución.

Las fichas técnicas que se conservan de esta época dan una idea de la gran cantidad y diversidad de objetos que fueron intervenidos, entre los que destacan hueso, lítica, papel, metales, cerámica, textiles y, por supuesto, las obras de la pinacoteca. Asimismo, de la organización interna establecida por el INAH, en donde cada una de las piezas que ingresaba al taller para ser restaurada era registrada por el encargado de museografía y un responsable de restauración por cada tipo de material.¹⁰⁷ En suma, se trató de un esfuerzo de enormes proporciones que permitió la conservación de cientos de objetos.

En lo que se refiere en específico al ciclo pictórico de la vida de San Francisco que nos ocupa, un expediente localizado en el archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) confirma que durante el proyecto de reforma del museo, su restauración siempre fue considerada prioritaria. Así tenemos que en un oficio que Jaime Cama dirige al Director de Museos del INAH, Iker Larrauri, el 31 de enero de 1974, hace mención de 25 pinturas que, tentativamente, debían ser trasladadas a la ciudad de México para ser intervenidas en los talleres del Departamento de Restauración, entre las cuales se encuentran los once lienzos de la serie. Estos mismos también aparecen citados en otro listado elaborado el 28 de enero de ese mismo año titulado "La lista de obras que a continuación se proporciona es con el fin de tramitar su traslado al centro de restauración para estudio y tratamiento adecuado de las mismas. Ya que por razones técnicas no pueden ser restauradas en el sitio de origen". No obstante, como ya sabemos, Zuno no autorizó la salida de ninguna obra, de aquí que la serie, junto con muchas otras piezas se intervinieran dentro de la institución, la cual permanecía cerrada precisamente a

¹⁰⁵ AHUdG. Fondo Especial José Guadalupe Zuno. Caja 15. Expediente sin número.

¹⁰⁶ Prof. Jaime Cama Villafranca, comunicación personal 2011.

¹⁰⁷ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Sin clasificación.

causa del proyecto de reestructuración. Finalmente, el ciclo pictórico es aludido en un acta de acuerdos del 16 de enero de 1975 suscrita por Gonzalo Villachávez, Sergio Montero, Manuel Serrano, Agustín Espinoza, Sara Pavón y José Arroyo, en cuyo séptimo punto de las actividades a realizar se establece el re-entelado de Murillos.¹⁰⁸

4.1. Tercera restauración

A 28 años de la restauración de Rubén Mora Gálvez, el ciclo pictórico de la vida de San Francisco fue intervenido por tercera ocasión. Esta vez, en el contexto de la reestructuración del Museo Regional de Guadalajara (1973-1976), bajo la coordinación de Manuel Serrano, encargado de la restauración de la pinacoteca por parte del Departamento de Restauración del INAH.

Pese a que ya para este momento la noción sobre la importancia de documentar los procesos de restauración se encontraba plenamente vigente, los registros que se han podido localizar sobre esta intervención resultan sumamente escuetos y generales. Es probable que dada la enorme carga de trabajo y la presión por alcanzar las metas de entrega de obra frente a la inminente inauguración del museo, los restauradores hayan priorizado el trabajo técnico sobre el de documentación. De aquí que no fuera procesado un informe técnico formal, ni de la serie, ni de ninguna otra colección. Un expediente de fichas técnicas, recibos de obra y algunas fotografías nos han permitido, sin embargo, reconstruir a grandes rasgos las características de esta tercera restauración del conjunto pictórico, así como de algunas de las anteriores a las que hemos venido haciendo referencia.

De acuerdo con los registros de recibo de obra elaborados por el Departamento de Restauración, los lienzos de la serie ingresaron al taller del museo para ser intervenidos entre el 17 de noviembre de 1975 y el 19 de junio de 1976. Las primeras obras en ser atendidas fueron *La estigmatización* y *La entrada con palmas*, entregadas por Manuel Oropeza y recibidas por el restaurador Javier Padilla el 17 de noviembre de 1975.¹⁰⁹ El 25 de febrero de 1976, Manuel Serrano firmó la recepción de *San Francisco sana a un devoto suyo*, *San Francisco resucita a un niño*, *San Francisco conmemora la última cena del señor*, *Santa Clara se despide de San Francisco*, *El Papa Gregorio IX conñirma las llagas de San Francisco*, *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco* y *El capítulo de las*

¹⁰⁸ Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (en adelante ACNCP-INAH). Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural. Sección Museo Regional de Guadalajara (1973-1976). Sin clasificación.

¹⁰⁹ Archivo Museo Regional de Guadalajara (en adelante AMRG-INAH). Departamento de Restauración. Proyecto Reestructuración Museo Regional de Guadalajara (1973-1976). Recibos de obra. Carpeta Lefort, sin número, de 1500/75 a 1995/75.

esteras.¹¹⁰ Y, cuatro meses más tarde, el 9 de junio, registró el ingreso de las dos últimas, *San Francisco sana a un devoto suyo* y *San Francisco corta obstáculos a la labor Franciscana*.¹¹¹ Las fechas establecidas en estos documentos de control administrativo, dejan entrever la premura de tiempo para efectuar la restauración de la serie, tomando en cuenta las demás colecciones que también debían atenderse y la fecha de inauguración de la reestructuración del MRG, el 3 de julio de 1976. Esto es, apenas ocho meses para intervenir cientos de bienes culturales de todo tipo. En este contexto, resulta lógico que únicamente *La estigmatización*, *La entrada con palmas* y *San Francisco conmemora la última cena del señor* hayan sido terminadas a tiempo. De acuerdo con el registro fotográfico estas obras eran, además, las que presentaban menores daños.

El estado de conservación que presentaba el ciclo pictórico en general era bastante deficiente. Las fichas técnicas reportan la presencia de intervenciones anteriores, tales como bastidores de madera, así como la aplicación de un enlienado en todos los cuadros de la colección —según lo hemos anotado, tentativamente colocados por Mora en 1947—. Por los datos que se asientan, se presume que el método empelado fue a "a la gacha", esto es, adhiriendo una tela al soporte original mediante una sustancia amarillenta, probablemente una mezcla de engrudo y cola. Luego los cuadros se montaron pegando las orillas del soporte auxiliar al bastidor. También se informa sobre la presencia de injertos, una gran cantidad de pastas de resane y múltiples retoques de color.¹¹² Por su parte, las imágenes fotográficas permiten apreciar que algunos de los bastidores de madera se encontraban rotos y dañados —con algunos remiendos— al punto de haber dejado de conferirle suficiente tensión a las telas, provocando severas arrugas y deformaciones en algunas piezas, como en el caso de la obra *El tránsito de San Francisco*. En cuanto al enlienado, las telas se ven sumamente sucias y en algunas ocasiones rotas y manchadas, probablemente también con desprendimientos en algunas zonas. Las superficies pictóricas se aprecian sumamente opacas y sucias, y la presencia de los retoque de color

¹¹⁰ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Proyecto Reestructuración Museo Regional de Guadalajara (1973-1976). Recibos de obra. Carpeta Lefort, sin número, de 1/76.

¹¹¹ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Proyecto Reestructuración Museo Regional de Guadalajara (1973-1976). Recibos de obra e Historias Clínicas Colección Solórzano. Carpeta Lefort, sin número. Metales 582/75, 1229/75 y 1072/75. Estas fechas coinciden con las fechas estipuladas en las fichas técnicas o historias clínicas elaboradas para cada una de las pinturas.

¹¹² AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Sin clasificación. Historias clínicas elaboradas entre el 26 de noviembre de 1975 y el 20 de mayo de 1976. Esta información también se asienta en ACNCP. Museo Regional de Guadalajara. Margarita Sevilla. "Los Murillos del Museo Regional de Guadalajara", Informe Técnico, 31 de marzo de 1993, sin publicar. Documento anexo, "Riquezas pictóricas del Museo Regional de Guadalajara. Once óleos del taller de Bartolomé Esteban Murillo", sin página.



Figura 12. Estado de conservación de la obra *El tránsito de San Francisco*, antes de la restauración de 1975. Nótese la severa deformación de la tela y el consiguiente agrietamiento de la capa pictórica. Archivo MRG, 1975.



Figuras 13 y 14. En la primera imagen, *San Francisco sana a un devoto suyo*, se aprecia la cara del personaje tendido en el suelo muy pérdida. En la segunda, *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, sobresalen las grietas y figuras presentes en la capa pictórica. En ambas se observan diversos repintes de tonalidad más oscura, así como una apariencia sucia y opaca. Archivo MRG, 1975.



Figuras 15 y 16. En la primera imagen se observa la preparación del cuadro para someterse al proceso de re-entelado holandés. En la segunda, se aprecia el planchado empleando una mezcla de cera-resina. Archivo MRG, 1975.



Figura 17. Espacio habilitado como taller de restauración por el personal del Departamento de Restauración del INAH. Archivo MRG, 1975.

fuera de tono.¹¹³ Este panorama hace pensar que la intervención de Mora o bien no fue de buena calidad o, nuevamente, las condiciones de almacenamiento habrían acabado por deteriorarla, con el consiguiente efecto negativo sobre las pinturas.

Frente a este panorama, la intervención de las pinturas consistió en la eliminación tanto de los bastidores de madera, como del en lienzo de todas las pinturas de la colección, muy probablemente por considerar que habían dejado de cumplir su función y fungían como un agente más de deterioro. Las obras fueron entonces sometidas a un nuevo tratamiento de re entelado, esta vez con el método holandés, que al mismo tiempo de conferirles un soporte adicional, la cera caliente con la que se aplica, consolida los diversos estratos pictóricos. Para ello fue necesario cortar, por la parte trasera, las costuras que unen los tres tramos de lienzo en cada una de las piezas, evitando se marcaran hacia la capa pictórica durante el planchado mediante el cual se adhiere el nuevo soporte. Una vez re enteladas, las obras fueron montadas sobre bastidores de aluminio especialmente diseñados para soportar su peso y garantizar una adecuada tensión.¹¹⁴ De acuerdo con la curadora Guillermina

¹¹³ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Sin clasificación. Fotografías de los procesos de restauración de la serie entre 1975 y 1976.

¹¹⁴ Estos tratamientos fueron inferidos a partir de la observación del estado actual de las pinturas y algunas menciones tomadas de ACNCPC. Museo Regional de Guadalajara. Margarita Sevilla, "Los Murillos del Museo Regional de Guadalajara", Informe técnico 31 de marzo de 1993, sin publicar.



Figura 18. Reintegración cromática de *La estigmatización*. Archivo MRG, 1975.

Sánchez, pese a que la restauración de la serie no se había terminado, los lienzos se exhibieron en la capilla y en una sala lateral denominada "Murillos donde actualmente se encuentra el área de curaduría."¹⁵ Esto es, la colección fue trasladada de la planta alta del edificio —donde se venía exhibiendo desde 1918—, a la planta baja.

Llegados a este punto cabe acotar que en los registros de obra y las historias clínicas, la serie vuelve a aparecer como procedente del taller de Bartolomé Esteban Murillo. De acuerdo con lo que anotamos en el apartado anterior, hacia 1952 Zuno había desechado la autoría del sevillano en favor de Francisco de Aguilera, así lo daría a conocer en la Guía del Museo que elaboró con José Luis Razo Zaragoza. No obstante, a veinticuatro años de distancia, se regresaba a la antigua idea. Quizás la falta de localización de la supuesta firma por parte de Edgar Everaert en el lienzo *El Papa Nicolás V veriŕica el cuerpo incorrupto de San Francisco* a lo largo del proceso de restauración haya contribuido a descartar la infundada atribución de Zuno.

Todo parece indicar que la restauración del ciclo pictórico durante la reestructuración del MRG se limitó a la conservación de las pinturas, a través del proceso de re entelado y el montaje en bastidor de aluminio. Los problemas presentes en las superficies pictóricas, derivados de las intervenciones anteriores y las alteraciones debidas a un manejo inadecuado de las obra a lo largo de muchos años, no fueron atendidos, muy probablemente, debido a la falta de tiempo y a la magnitud del trabajo que significó la renovación del museo. Salvo en el caso de *La estigmatización, La entrada con palmas* y *San Francisco conmemora la última cena del señor*, en las que —según lo hemos comentado—, parecen haberse completado todos los procesos. Una fotografía en la que se muestra la realización del proceso de reintegración cromática en *La estigmatización* parece así confirmarlo. Desde esta perspectiva, resulta factible afirmar que la intervención emprendida por el Departamento de Restauración en este momento, tuvo un carácter eminentemente técnico, en la que no parece haber tenido lugar una valoración histórico-estética de la serie, tampoco una verdadera reflexión teórica acerca de los criterios de restauración aplicados. No obstante, a casi cuarenta años de distancia, debe reconocerse que los procesos de conservación efectuados desde entonces han contribuido de manera fundamental en la salvaguarda de las pinturas.

La intervención de la serie empero también puede ser vista a la luz del propio desarrollo de la disciplina de la conservación-restauración en México y las políticas hacia el patrimonio cultural establecidas por el INAH. Durante los años setenta la disciplina tenía una gran necesidad de consolidarse y granjearse un lugar entre las demás áreas que conformaban la institución, reivindicando su capacidad de trabajo y habilidad para la resolución técnica de los problemas de conservación. Tal situa-

¹⁵ Mtra. Guillermina Sánchez, curador de Historia de Jalisco en el MRG, comunicación personal.

ción llevó al Departamento de Restauración a emprender proyectos de gran envergadura, como fue la atención a las colecciones de varios de los museos nacionales y regionales en el país, en donde la productividad, en términos de una gran cantidad de piezas restauradas, fue prioritaria como en este caso en particular.

5. El programa "Adopte una obra de Arte" en Guadalajara

5.1. Cuarta restauración

Una vez que el programa de reestructuración llegara a su fin a mediados de 1976, ocho de los lienzos de la serie permanecerían inacabados en el MRG. Se tienen noticias de que entre 1983 y 1989 el personal de restauración que se había integrado al museo —Margarita Sevilla, José Luis Briseño, Guillermo Godoy, Raúl Munguía y Roberto Peralta—, pudieron haber realizado algún tipo de tratamiento sobre las pinturas. Así lo atestigua un listado suscrito por personal del Departamento de Restauración y el Almacén del MRG el día 9 de agosto de 1983, titulado "Relación de piezas de colección que se ubican en el Departamento de Restauración".¹⁶ Se trata de un documento de carácter administrativo en el cual se informa sobre las obras que para entonces estaban en el taller de restauración —suponemos por motivo de un eventual tratamiento—, entre las cuales se encuentran precisamente los once lienzos de la vida de San Francisco. El 9 de marzo de 1989, en su calidad de coordinador del Departamento de Restauración del MRG, Roberto Peralta presentó un proyecto para restaurar cinco de las obras del ciclo, a saber, *La entrada con palmas, La estigmatización, El tránsito de San Francisco, El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco* y *El capítulo de las esteras*. Llama la atención que las dos primeras, en teoría, habían sido terminadas en 1976, más por lo que se asienta en este documento ciertos detalles habían quedado pendientes. Los tratamientos propuestos fueron, limpieza general y de capa pictórica, eliminación de resanes antiguos, aplicación de injertos, resane de capa pictórica, reintegración de color, barnizado final y montaje en el marco.¹⁷ Aún y cuando se desconoce si tales procesos se llevaron a cabo o, hasta qué punto, el documento confirma que para entonces la restauración de la serie continuaba siendo una preocupación para la institución. El 28 de septiembre de 1989, José Luis Briseño notificaba a la directora Cristina Sánchez del Real, haber realizado trabajos de limpieza de capa pictórica, corrección de deformaciones, eliminación de pastas de resane anteriores y aplicación de resanes

¹⁶ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Relación de piezas de colección que se ubican en el Departamento de Restauración, 9 de agosto de 1983. Sin clasificación.

¹⁷ ACNCP-INAH. Proyecto de restauración de cuatro pintura al óleo atribuidas a Esteban Murillo del Museo Regional de Guadalajara INAH. 9 de marzo de 1989. Sin clasificación.

en pequeñas lagunas y faltantes, en la obra *El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco*. Asimismo, haber conseguido un presupuesto para otros dos óleos sobre tela "de los atribuidos a la escuela de Murillo", habiendo procedido a la compra de materias primas y materiales para tal efecto.¹¹⁸ Pese a todo, la compleja problemática que presentaban las pinturas —dado su gran formato, el tipo de alteraciones y la extensión de los procesos que se encontraban pendientes— rebasó por mucho las mejores intenciones de los restauradores del MRG.

No sería sino hasta el año 1993 que el programa "Adopte una Obra de Arte"¹¹⁹ delegación Jalisco pusiera punto final al asunto, al gestionar los recursos económicos para concluir el tratamiento del ciclo pictórico de la vida de San Francisco.¹²⁰ El "padre adoptivo" de la colección fue la Casa de Bolsa "Mulvalores", encabezada por el Sr. Hugo Villamanzo, quien aportó 45 millones de viejos pesos para la restauración de los cuadros que permanecían inconclusos.¹²¹ A mediados de 1992 se lanzó una convocatoria para someter el trabajo a concurso, resultando ganador el proyecto propuesto por la restauradora Margarita Sevilla. Artista plástica de formación y posteriormente capacitada como restauradora en el Centro de Restauración de Churubusco,¹²² Sevilla conocía bien la problemática de la serie, no solamente en tanto que —como lo hemos anotado— fungía como restauradora en el museo, sino debido a que durante los años setenta había participado en la estabilización de las pinturas. No obstante las ventajas económicas y su experiencia, no contaría con todos los recursos necesarios para enfrentar el reto de concluir la restauración de la serie. La falta de personal capacitado en la ciudad de Guadalajara la llevó a contratar y a adiestrar sobre la marcha a personas ajenas a la especialidad.

En concordancia con lo que hemos venido anotando, para entonces el problema fundamental de los cuadros consistía en la presencia de intervenciones anteriores que, o bien se habían deteriorado o eran de mala calidad. Las superficies pictóricas

¹¹⁸ AMRG-INAH. Departamento de Restauración. Relación de piezas de colección que se ubican en el Departamento de Restauración, 28 de septiembre de 1989. Sin clasificación.

¹¹⁹ El hoy Consejo Nacional "Adopte una Obra de Arte" A.C., se originó en 1989, a raíz de que la Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán gestionará recursos de particulares para restaurar cincuenta y cinco obras del acervo, bajo el lema "adopte un cuadro". Para mayor información sobre esta asociación ver www.adopteunaobraadearte.com.

¹²⁰ El proyecto también incluyó la restauración de los murales de José Clemente Orozco en Palacio de Gobierno, murales y óleos del Palacio Municipal, el viacrucis del Museo Regional de Guadalajara, los murales del Centro Cultural "La Moreña" y el Templo de Santa Mónica en La Barca, así como el Santuario de la Virgen de Guadalupe en Tequila. Gerardo Beorlegui, "En breve lanzarán la convocatoria para restaurar obras de arte adoptadas" en *Siglo XXI*, Guadalajara, 1992.

¹²¹ Martha González Escobar, "Exitosa gestión del programa Adopte una obra de Arte", en *El Occidental*, Guadalajara, Jalisco 15 de enero de 1993.

¹²² Durante los años setenta la OEA impartió varios cursos de capacitación a los restauradores del INAH.

presentaban una gran cantidad de pastas de resane, particularmente en la orillas, así como reintegraciones cromáticas fuera de tono o bien que en algunas zonas se encontraban invadiendo parte de la pintura original. Otro de los desafíos fueron los grandes faltantes que presentaban varias de las obras, las más graves, *El tránsito de San Francisco* y *San Francisco sana a un devoto suyo*, cuyas esquinas inferiores se encontraban prácticamente pérdidas. Asimismo extensas zonas de la capa pictórica muy abrasionadas y los barnices muy sucios y oxidados.

De acuerdo con el informe técnico elaborado por Sevilla, los tratamientos efectuados fueron, eliminación de intervenciones anteriores (pastas de resane y retoques de color), limpieza de los barnices envejecidos, colocación de injertos en los grandes faltantes, resane de base de preparación, reintegración cromática de lagunas con la técnica de *rigattino* y barnizado de protección.¹²³ El documento lamentablemente resulta sumamente escueto y general, al no especificar el tipo de materiales empleados, ni los métodos de aplicación. Tampoco los criterios de restauración aplicados. Llama la atención que en un anexo titulado "Riquezas pictóricas del Museo Regional de Guadalajara. Once óleos del taller de Bartolomé Esteban Murillo", la restauradora asegura haber localizado restos de una firma en el lienzo *El Papa Gregorio IX verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, empero, sin ofrecer mayores explicaciones.¹²⁴ Efectivamente, en la obra en cuestión se encuentra representado un documento sobre una mesa en el que logran distinguirse algunos caracteres, más en nuestra opinión no parece tratarse de los restos de una signatura.

La observación del repertorio en su condición actual, deja entrever que esta cuarta restauración se llevó a cabo haciendo uso de los recursos tecnológicos y la metodología vigente para la conservación de la pintura de caballete en México durante esta época. La elección de los procesos y manera de resolver la problemática en general, dan cuenta de ello, además de tener el gran mérito de por fin haber concretado la intervención del ciclo pictórico en su conjunto, con fines de su exhibición en el MRG. Aunque la intervención puede considerarse exitosa desde el punto de vista de su conservación y legibilidad, es probable que una vez más la presión por los tiempos de entrega y la contratación de personal no especializado, hayan sido la causa de que algunos procesos hayan carecido de una calidad óptima, particularmente la limpieza de los barnices. El estudio con luces especiales efectuado por el LDOA en el 2009 y 2011, permite apreciar una eliminación sumamente desigual de los

¹²³ ACNCP. Museo Regional de Guadalajara. Margarita Sevilla, "Los Murillos del Museo Regional de Guadalajara", Informe Técnico, 31 de marzo de 1993, sin publicar.

¹²⁴ *Ibidem*. Documento anexo, "Riquezas pictóricas del Museo Regional de Guadalajara. Once óleos del taller de Bartolomé Esteban Murillo", pág. 2.



Figuras 19 y 20. *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*. En la imagen de la izquierda, de 1975, se observa la presencia del zócalo en donde se apoya la cama claramente representado y en la de la derecha, después de 1992, solamente la traza del piso que se encontraba debajo.
Archivo MRG, 1975.

barnices envejecidos en las pinturas analizadas, más notoria, en la obra *San Francisco resucita a un niño*.¹²⁵ Asimismo, la eliminación de parte del zócalo de la cama donde se encuentra degollado el obispo en la obra *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, probablemente debida a una interpretación incorrecta en donde el elemento pudo haber sido confundido con un repinte.¹²⁶ Finalmente el barniz de acabado final se aprecia demasiado grueso y brillante, obstaculizando la apreciación de las escenas y complicando el registro fotográfico de las mismas.

Cabe mencionar que la restauración de la serie, por otro lado, implicó la instrumentación de una complicada maniobra de traslado al interior del museo. Según lo hemos asentado, las pinturas se encontraban en la planta baja del edificio —en la capilla y el actual local de curadurías— y se había tomado la decisión de re exhibirlas en las sala "Roberto Montenegro" ubicada en la parte superior. Esto es, en el mismo espacio que setenta años antes ocupara la antigua sala "Bartolomé Esteban Murillo". La necesidad de evitar una eventual manipulación de los lienzos una vez concluida la intervención llevó entonces al equipo de restauración a tomar la decisión de atenderlos en el mismo lugar en el que serían expuestos. El trabajo fue realizado por el Departamento de Museografía del MRG. Primeramente, las obras fueron protegidas con materiales aislantes, para luego, mediante el uso de una grúa volarlas por el techo del museo y de ahí ingresarlas a la sala. Algunas de las fotografías que se incluyen en el informe técnico elaborado por Margarita Sevilla dan cuenta del procedimiento empleado.¹²⁷

Según consta en las notas de prensa, los trabajos se llevaron a cabo en aproximadamente nueve meses, iniciando en junio de 1992 y terminando en febrero de 1993. La entrega de la serie —junto con otras dos piezas de la escuela flamenca, el viacrucis de Enríquez, un libro de las fundaciones de San Francisco y los murales de Palacio de Gobierno—,¹²⁸ motivaron la realización de un acto oficial de grandes proporciones el día 25 de febrero de 1993, al cual acudieron la primera dama de la nación, el gobernador interino del estado y el presidente de CONACULTA, entre otras distinguidas personalidades.¹²⁹ La intervención de nuestro repertorio, luego

¹²⁵ Elsa Arroyo, "Informe Técnico y estudio material de dos obras atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo: San Francisco resucita a un niño y la Estigmatización de San Francisco", UNAM-IIE, julio de 2010, sin publicar. pág. 38. Ver anexo IV.

¹²⁶ Elsa Arroyo, "Informe de la obra San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana del Museo Regional de Guadalajara", UNAM-IIE, febrero 2013, sin publicar. págs. 40 y 41. Ver anexo V.

¹²⁷ ACNCP. Museo Regional de Guadalajara. Margarita Sevilla, "Los Murillos del Museo Regional de Guadalajara", Informe Técnico, 31 de marzo de 1993, sin publicar.

¹²⁸ Martha González Escobar, "Importante labor de restauración del patrimonio cultural en el estado" en *El Occidental*, Guadalajara, 19 de enero de 1993.

¹²⁹ Martha González Escobar, "Reunión de Cecilia Ocelli de Salinas con las promotoras del Programa Adopte una Obra de Arte" en *El Occidental*, Guadalajara, 25 de febrero de 1993.



Figura 21. Exhibición actual de la serie en la sala "Roberto Montenegro".
Fotografía Enrique Sarabia.

entonces, no sería un proyecto aislado, al ser parte de un programa piloto que pretendía involucrar a la sociedad jalisciense en la conservación de su patrimonio, a través de la "adopción" de diversas obras de arte. El entusiasmo por las obras restauradas en Jalisco, además de incentivar la continuación del programa "Adopte una obra de arte" en el estado también sentó las bases para la realización de otro importante proyecto cultural, la creación de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO) en el año 2000, el cual solventaría la falta de restauradores profesionales en la región.¹³⁰

6. La restauración de la serie en el contexto de la conservación-restauración

El estudio de la restauración de la serie de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara no solamente ha permitido establecer una secuencia cronológica en cuanto a los ciclos de intervención a los que ha sido sometida a lo largo de su historia, sino la posibilidad de contextualizarlos a la luz del propio desarrollo de la conservación-restauración en México. De la primera intervención del conjunto, a finales del siglo XIX, a la última, efectuada en la última década de la siguiente cen-

¹³⁰ Organismo Público Descentralizado del Gobierno del Estado de Jalisco dependiente de la Secretaría de Innovación Tecnológica. Fue inaugurada en septiembre del año 2000 en un edificio histórico-artístico ubicado en el barrio de Analco, donde todavía hoy continúa. Para mayor información ver www.ecro.edu.

turia, es palpable la transformación de la restauración en una disciplina profesional. De un abordaje más bien empírico de las intervenciones realizadas por Felipe Castro y Rubén Mora Gálvez, se observa, en las dos últimas a cargo del personal del INAH, el paso hacia una metodología plenamente establecida y especializada. Esta transición, además de evidenciar un mejoramiento significativo de las técnicas de restauración, tuvo que ver —y más importante aún—, con la transformación de los artistas en restauradores profesionales, producto de la formalización de su capacitación en los cursos impartidos en el centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural¹³¹ en la ciudad de México a finales de los años sesenta y setenta.

No obstante éstos significativos avances en la consolidación de la disciplina, los registros documentales que se conservan de las intervenciones de 1976 y 1992, sugieren una orientación eminentemente técnica en la manera de enfrentar la restauración de la serie, en donde el estudio de su dimensión artístico-histórica fue prácticamente inexistente, como ocurrió en otros muchos casos durante esta misma época. Esta manera de hacer restauración demuestra hasta qué punto la disciplina en México ha adolecido —hasta hace realmente muy poco tiempo— de una verdadera integración de las particularidades artístico-históricas de las obras para definir los criterios y lineamientos de intervención.

Desde el punto de vista de su recepción en el tiempo, los ciclos de restauración del conjunto pictórico se encuentran asociados con cambios en la manera de concebirlo y por ende de utilizarlo. Así, de modelo de artistas en el siglo XIX, la colección se transformó en objeto de museo en el siglo XX, en donde su restauración se hizo necesaria en función de su presentación pública. De una obra universal fue intervenida para sustentar un nuevo discurso de lo nacional y de ahí como insumo para gestionar proyectos culturales relacionados con la ampliación de la formación de los restauradores en México.

7. El inicio de un nuevo siglo

El ciclo pictórico de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara finalmente alcanzó el siglo XXI habiendo atravesado por cuatro intervenciones de restauración y sin haberse avanzado en el esclarecimiento de su identidad histórica artística. A causa de la llegada de importantes exposiciones internacionales a la institución, entre el año 2000 y 2008, el repertorio tuvo que ser desmontado y al-

¹³¹ Este centro dependiente de UNESCO funcionó en el ex convento de Churubusco entre 1967 y 1977. Una vez concluido el convenio se transformó en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

macenado por ocho años consecutivos. La supervisión de su estado de conservación en agosto de este último año dio la pauta para que las autoridades del Centro INAH Jalisco volvieran a interesarse en el tema y decidieran su reinauguración, aprovechando la conmemoración el 10 de noviembre de los noventa años del museo. De acuerdo con lo que anotamos en el capítulo 1, los investigadores Guillermina Sánchez, Arturo Camacho y José Guadalupe Sánchez, elaboraron un folleto informativo titulado "Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura",¹³² en el que tuvieron a bien presentar algunos avances en torno al estado de la cuestión, la filiación estilística de la serie y su significado iconográfico. Más resulta evidente que, pese a todo, el conjunto pictórico continúa vinculándose con el taller de Bartolomé Esteban Murillo sobre bases sumamente endebles. A casi cien años de la fundación del MRG, luego entonces, el objetivo más importante respecto a la serie de San Francisco ineludiblemente estriba en realizar un estudio interdisciplinario que permita esclarecer su identidad histórico-artística, a fin de sopesar su verdadero significado en la construcción de la historia local, regional y nacional. Esperamos que la presente investigación haya avanzado en este sentido.

CONCLUSIONES

El *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez publicado en 1800¹³³ refiere los siguientes datos acerca de Esteban Márquez de Velasco:

Márquez (Esteban) pintor, natural de Extremadura y discípulo en Sevilla de su tío Fernando Márquez Joya, que seguía la escuela de Murillo. Habiendo fallecido el tío, pasó en clase de oficial a pintar en una de aquellas casas de tráfico que había entonces en el barrio de la Feria, en las que se pintaba mucho para embarcar a América; pero como Márquez no fuese de los más expeditos en esta práctica sufrió pesadas burlas y befas de sus compañeros, que le obligaron a retirarse a su tierra. La necesidad no le permitió estar mucho tiempo en su casa, y volvió a Sevilla, donde con su aplicación superó en poco tiempo a los que se habían mofado de él, pues consiguió más corrección en el dibujo, más frescura en el colorido, más desembarazo con los pinceles y mucha imitación del estilo de Murillo.¹³⁴

Resulta muy interesante que precisamente el pintor que fuera objeto de descalificación y mofa por parte de sus colegas de los obradores que trabajaban para el mercado americano en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII, con el paso de los siglos, muchas de sus pinturas pasaran como obras de Bartolomé Esteban Murillo.¹³⁵ El caso del ciclo pictórico alusivo a la vida de San Francisco de Asís del Museo Regional de Guadalajara, a la luz de las reflexiones vertidas en la presente investigación, puede así interpretarse como un caso más en que las obras de Márquez fueron tomadas como de Murillo. Las razones de ello no resultan del todo claras, más todo

¹³² *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009.

¹³³ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo III, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, págs. 67 y 68.

¹³⁴ *Ibidem*, págs. 67 y 68.

¹³⁵ Ver capítulo 2.

parece indicar que la cercanía estilística ente ambos pintores, aunado a la carencia de obras firmadas, la falta de documentación y el eminente prestigio del gran maestro sevillano sobre el nombre del casi anónimo colega, hayan sido las causas de que, con el tiempo, la serie tapatía haya trascendido como obra de Murillo.

Si tomamos en cuenta que Matías de la Mota Padilla en 1742 refirió la existencia de la serie en el claustro del convento de San Francisco de Guadalajara —sin haber siquiera sugerido su autoría por parte de Murillo— y la primera referencia escrita que claramente vincula al repertorio con el artífice sevillano tuvo lugar hacia 1869 —en el contexto de la organización de la galería de cuadros antiguos en el Liceo de Varones—, cabe proponer que la atribución se construyó entre mediados del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Y si como dijo Ceán Bermúdez, Márquez era conocido como un prolífico imitador del estilo de Murillo —más que por sus propios méritos artísticos—, es factible deducir que con el paso del tiempo la fama de Murillo se impuso definitivamente sobre el nombre de Márquez. La dispersión y añanzamiento de esta noción a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, no obstante, se debió a otros muchos actores sociales, entre éstos, el propio Museo Regional de Guadalajara —según ha quedado demostrado la historiografía—.

En cuanto a la personalidad artística de Esteban Márquez de Velasco resulta oportuno enfatizar la necesidad de realizar una monografía que pueda arrojar mayores datos en torno a su biografía, estilo, obrador, relación con el mercado americano, posible vinculación con el taller de Murillo y, sobre todo, la elaboración del catálogo de su obra, en el que además de las pinturas ya conocidas puedan incluirse aquellas que todavía se encuentran dispersas en España y América. Asimismo, la importancia de caracterizarlas desde el punto de vista de sus materiales constitutivos y técnicas de manufactura, a fin de cualificar la manera específica de pintar de este artista. Sobre esta base de conocimiento, luego entonces, sopesar la importancia de la producción artística de Márquez en el ámbito de la pintura hispanoamericana de finales del XVII, para sí determinar el papel que el ciclo pictórico de Guadalajara ha desempeñado en este multifacético concierto.

El hecho del encargo de la serie de San Francisco al obrador de Esteban Márquez de Velasco, invita a ahondar en el tráfico de obras artísticas derivado del comercio trasatlántico. Si bien es de sobra conocido la intensidad de este intercambio a lo largo del siglo XVI, llama la atención que los franciscanos del convento de Guadalajara se haya inclinado a solicitar un ciclo pictórico a un afamado taller sevillano a finales del XVII, cuando la demanda de pinturas hacia el Nuevo Mundo se había contraído notoriamente desde la segunda mitad del siglo¹³⁶ y en un momento en el

que varios importantes talleres novohispanos en la ciudad de México —tales como el de Cristóbal de Villalpando (1649-1714), los hermanos Juan (1675-1728) y Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734) y Juan Correa (1645-1716)—, atendían las necesidades del mercado virreinal. Desde este orden de ideas se hace necesario preguntarse por las relaciones que la comunidad franciscana de la Nueva Galicia pudo haber tenido con Sevilla y, tomando en cuenta el elevado monto de la serie —veinte mil reales—, el poder adquisitivo de la orden misma o bien de algún otro miembro distinguido de la sociedad que hubiera podido financiarla. Cuestionamiento que por el momento no hemos podido esclarecer debido a la falta de documentación. En cualquier caso, el encargo del ciclo es consistente con la remodelación del convento de San Francisco de Guadalajara que se llevó a cabo entre 1668 y 1692, de acuerdo con la costumbre de la época de decorar los nuevos espacios con obras de arte. Seguramente la colocación de la serie en el claustro —dada su calidad y procedencia de un obrador sevillano que seguía el estilo de Murillo— conllevó un gran reconocimiento y prestigio para el convento, la orden y la ciudad.

El enfoque de investigación elegido para este trabajo, a modo de un estudio interdisciplinario —en un balance general—, puede considerarse positivo, fundamentalmente en la medida que —según nuestros intereses—, nos ha permitido ofrecer una lectura del ciclo pictórico y su historia de vida. Primeramente, el esclarecimiento de la autoría —logrado a partir de la conjugación de la información derivada del análisis histórico, estilístico, iconográfico y tecnológico—, constituyó un paso definitivo en el esclarecimiento de la primera identidad del conjunto. Asimismo, en lo concerniente al entendimiento de la función que éste cumplió al interior del claustro procesional del convento de San Francisco, en Guadalajara, en donde fungió como objeto de culto, adoctrinamiento y exaltación del ideal cristiano para la sociedad neo gallega. Por su parte, el estudio de la exclaustación en el estado de Jalisco y la formación de las primeras colecciones de pintura virreinal en el siglo XIX, fue esencial para comprender la transformación de la serie en objeto de valor histórico-artístico, a raíz de la verificación de un proceso de secularización social que la llevó a integrarse a la galería de cuadros antiguos del Liceo de Varones y, a la vez, fungir como modelo de estudiantes de la cátedra de pintura. Conformándose entonces una segunda etapa en la configuración de su identidad. Apenas a dos décadas de iniciado el siglo XX —como parte de una política cultural impulsada por el estado mexicano para reforzar el discurso sobre la identidad nacional—, el repertorio atravesó por un tercer momento, caracterizado por su transformación en objeto de museo, función que todavía hoy desempeña en el Museo Regional de Guadalajara. En suma una crónica de ir y venir, de usos y desusos, de múltiples sentidos y significados, claro ejemplo de la riqueza y complejidad de los objetos que hoy constituyen la herencia cultural de México.

¹³⁶ Fernando Quiles, *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, Colección Ensayo/Arte, España, Bosque de Palabras, 2009, pág. 131.

La identificación de cuatro ciclos de restauración de la colección, derivada del trabajo de archivo y la observación de las pinturas, fue fundamental para el entendimiento de su transformación material y, al mismo tiempo, interpretar el sentido de las intervenciones en un contexto sociocultural específico. El sólo hecho de haber sido intervenida en —por lo menos—, cuatro ocasiones, ya resulta significativo, partiendo de la premisa de que lo que no tiene valor para una sociedad, con el tiempo, tiende a destruirse. Desde esta perspectiva, es factible afirmar que la serie de Guadalajara a lo largo, de toda su historia, ha sido concebida como un objeto valioso, susceptible de ser conservado y transmitido a las generaciones futuras. Las graves alteraciones que sufriera a consecuencia de sus múltiples traslados, almacenamiento y precarios intentos de ser exhibida, asimismo constituyen la razón fundamental para ser repetidamente intervenida. Resulta muy interesante notar que los cuatro ciclos de intervención que pudimos documentar, hayan sido efectuados en momentos paradigmáticos de las instituciones que han sido responsables de custodiarla. Así, la primera restauración, probablemente efectuada hacia 1869 por el pintor Felipe Castro, se dio en el contexto de la formación de la galería de cuadros antiguos en el Liceo de Varones. La segunda, en 1947 realizada por el conservador Rubén Mora Gálvez, precisamente durante el cambio de orientación del museo —de arte universal a historia regional—, en donde además se gestó una nueva atribución del conjunto. El proyecto de reestructuración de los años setenta (1973-1976), también conllevó la intervención de la serie, en esta ocasión a cargo del Departamento de Restauración del INAH, para finalmente en 1992 inaugurar la puesta en funciones del Programa "Adopte una Obra de Arte", delegación Jalisco y promover otros proyectos culturales de importancia en el estado.

El estudio de la restauración del ciclo pictórico tiene implicaciones importantes tanto para la historia del arte como para la historia de la restauración. En el primer caso, en la medida que tales intervenciones —según lo hemos comentado—, remiten a formas de conceptualizar al objeto, susceptibles de ser investigadas, abonando a lo que Vernon Hyde ha denominado "la historia de la historia del arte".¹³⁷ Y en el segundo, en cuanto al desarrollo de la disciplina de la restauración en México, en donde ha sido posible verificar el paso de una práctica de artistas a una disciplina profesional de carácter científico. En esta misma línea, vale la pena insistir en que cualquier estudio del ciclo pictórico que se emprenda deberá tener plena conciencia de que se está tratando con un objeto transformado en el tiempo, a causa de las graves alteraciones que sufriera a lo largo de su historia, las consiguientes intervenciones que hemos mencionado y los cambios en la manera de concebirla.

La nueva lectura del conjunto pictórico que aquí se presenta hace impostergable

recomendar al Museo Regional de Guadalajara, la realización de un nuevo discurso museográfico para la exhibición de las pinturas. En el cual se puedan mostrar todas las cualidades y facetas de este repertorio, ejemplo interesantísimo de la pintura sevillana, el intercambio trasatlántico y la historia de la región. El nuevo montaje deberá contener los aspectos relativos a su autoría, estilo, iconografía, tecnología, además de la historia de sus traslados y recepción en el tiempo, incluyendo la restauración. Sólo así se podrá dar una idea al público del verdadero significado de este valioso repertorio que hoy cumple noventa y cinco años de ser exhibido en el museo y más de trescientos de haber sido traído desde la ciudad de Sevilla para engalanar el claustro del que fuera el más importante convento de la Nueva Galicia durante el periodo virreinal.

Finalmente, destacar la posibilidad de establecer nuevas rutas de investigación que, más allá de nuestro ciclo pictórico, tienen que ver con el proceso de conformación del patrimonio cultural en Jalisco y el occidente de México. Entre los temas más interesantes del siglo XIX se encuentra la iniciativa para formar un museo en Jalisco en el año 1864; la formación de la pinacoteca del padre Nájera en el convento del Carmen; el movimiento de los acervos religiosos durante la exlastración, así como la organización de la galería de cuadros antiguos del Liceo de Varones. Desde el punto de vista de la formación artística de los pintores jaliscienses decimonónicos, establecer la posible influencia de Bartolomé Esteban Murillo, particularmente, en Felipe Castro y Pablo Valdez. Por su parte, el estudio del ambiente cultural existente en Jalisco durante el siglo XX, también se perfila como una línea de investigación importante. El papel de la Inspección de monumentos artísticos en la valoración, conservación y gestión del patrimonio jalisciense. Y, a casi cien años de existencia del Museo Regional de Guadalajara el estudio de su historia, particularmente en lo relativo a la conformación de su acervo, la sustentación de diversos discursos y su relevancia como uno de los agentes culturales más relevantes en la entidad.

¹³⁷ Vernon Hyde Minor, *Art's History's History*, Prentice Hall, 1994, Englewood Cliffs, New Jersey.

REFERENCIAS

- ACKROYD, Pual (et. al), "Mazo's queen Mariana of Spain in mourning", *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 26, UK, National Gallery, 2005.
- "Action Catalogue", *Christie's*, London, April 23, 1993.
- ALAMÁN, Lucas y Francisco Lerdo de Tejada, *Noticias de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, de apellido Nájera*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1853.
- ANGULO INIGUEZ, Diego, "Obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", España, Goya, julio-diciembre 1982.
- ANGULO, Diego, *Murillo, su vida, su arte*, Catálogo Crítico, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- ANGULO, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomos I y II, Madrid, Salvat Editores, Primera Edición, 1950.
- APPADURAI, Arjun (editor), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, USA, Cambridge University Press, 1986.
- ARRANGOIZ, Francisco de, *Historia de la pintura en México*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, Gobierno del Estado de Jalisco, 1990.
- ARROYO, Elsa, "Informe de la obra San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana del Museo Regional de Guadalajara", UNAM-IE, febrero 2013, sin publicar.
- ARROYO, Elsa, "Informe Técnico y estudio material de dos obras atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo: San Francisco resucita a un niño y la Estigmatización de San Francisco", UNAM-IE, julio de 2010, sin publicar.
- ARROYO Elsa, Cruz Lara, Espinoza, Ruvalcaba, Zetina, Hernández y Taylor, "The influence of glass in the color of red lakes layers in oil painting. A case study in a pictorial series attributed to Murillo located in Guadalajara, México", *MRS Proceedings* (2012), 1374: 61-72 Copyright © Materials Research Society 2012, doi:10.1557/opl.2012.1378. Published online by Cambridge University Press: 16 August 2012. IMRC 2011.
- BAEZ MACIAS, Eduardo, "Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas

- depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVI, número 64, año 1993.
- BARCENA, Mariano, *II Exposición de Las Clases Productoras y descripción de Guadalajara*. Guadalajara, Tipografía de Sinforoso Banda, 1880.
- BAKANDAL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, España, Editorial Herman Blume, 1989.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "La pintura en Lima durante el virreinato" en Luis Neri Galindo (editor), *Pintura en el virreinato del Perú*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Libro de Arte del Centenario, Lima, Banco de Crédito de Perú, 2002.
- BALLESTEROS, Jorge Bernales, "Sobre pinturas murillezas en Sevilla y América", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982.
- BELTING, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before de Era of Art*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994 (1990).
- BRUQUETAS GALÁN, Rocio, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002.
- BUSTAMANTE, Carlos María de, *Suplemento a la historia de la conquista de Hernán Cortés escrita por Chimalpain ó sea: Memoria sobre la guerra del Mixtón en el estado de Xalisco, cuya capital es Guadalajara (1827)*, Introducción Miguel León Portilla, México, El Colegio de Jalisco, 1999.
- CESARE BRANDI, *Teoría de la restauración*, María Ángeles Toajas Roger (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CAMBRE, Manuel, *La guerra de tres años*, Biblioteca de Autores Jaliscienses, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1949.
- CANALDA I LLOBET, Silvia, "Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrareformista del santo" en Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senet (editores), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, volumen II, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana y Universidad Internacional de Gandia, 2008. CAMACHO, Arturo, *Los papeles del artista*, México, El Colegio de Jalisco, 2010.
- CAMACHO, Arturo, "Pinceles que pintaron milagros. Las escenas de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009.
- CAMACHO, Arturo, *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, Colección de Artes y de Letras, México, El Colegio de Jalisco y FONCA, 1997.
- CAMACHO, Arturo (editor), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, México, El Colegio de Jalisco, 1998.
- CARLOS, María Cruz de, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (compiladores) *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Prólogo Antonio Bonet Correa, Volumen 104, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo II,

- México, MUNAL, 2004.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura del siglo XIX*. Tomo II, México, MUNAL, 2001.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.
- Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del Estado de Jalisco*, tomo I, México, Congreso de Estado de Jalisco, 1982.
- CORNEJO, Damián, *Chronica seraphica. Vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos*. Dedicado al excelentísimo señor D. Antonio Álvarez, de Toledo y Beamont duque de Alba. Primera parte, impreso en Madrid por Juan García Infancon, 1682.
- CORNEJO FRANCO, José, *La calle de San Francisco*, Guadalajara, Talleres de Artes Gráficas Nacionales, S. de R. L. y Banco Industrial de Jalisco, 1945.
- COUTO, Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio a cargo de Juana Gutiérrez Haces, México CONACULTA, 1995.
- COVARRUBIAS DUEÑAS, José de Jesús, *Ixca Fariás y la creación del Museo Regional de Guadalajara*, México, Impre-Jal, 2004.
- CRUZ LARA, Adriana, *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, Colección Conservación y Restauración del Patrimonio, México, INAH, 2011.
- DIÁZ-BERRIO, Salvador, *Conservación del patrimonio cultural en México*, Colección Textos Básicos y Manuales, México, INAH, 1990.
- Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, Sexta Edición, México, Porrúa, 1995.
- Enciclopedia Metódica. Geografía Moderna*, traducción Don Juan Arribas Soria y Don Julián de Velasco, tomo III, Madrid, 1792.
- ELSNER, Jas, "Style" en *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2003 (1996).
- ESPARZA, María José, "Cronología: Rafael Ponce de León y su tiempo" en *Rafael Ponce de León (1884-1909)*. *De lo real a lo legendario*, México, MUNAL, 1988.
- ESPINOSA, Isidro de, *Compendio de la vida maravillosa del gloriosísimo padre San Francisco de Asís, patriarca y fundador de la orden de los menores*, deducido de la Chronica Seraphica y entresacado de lo que escribió el ilustrísimo D.F. Damián Cornejo, impreso en Nueva España por Joseph Bernarndo de Hoyal, 1735.
- FARIAS, Ixca, *Biografía de pintores Jaliscienses (1882-1940)*, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1989.
- FACCHINETTI, Victorino, *San Francisco de Asís. En la historia, en la leyenda, en el arte*, España, Biblioteca Franciscana, 1925.
- FERNÁNDEZ, Justino, "El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España", en *Estética del arte en México*, México, UNAM-IIE, 1959.
- FERNÁNDEZ VILLA, Agustín, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1990.

- FIDALGO, Ana María, "Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982.
- GARCÍA OROPEZA, Guillermo, *Tapatíos honorarios*, Testimonios del siglo XX, Guadalajara, Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi y Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000.
- GARCÍA VEGA, Blanca, *Estampas del siglo XVI. La colección del museo Casa de Moneda*, tomo II, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2007.
- GIBBON, Eduardo A. *Guadalajara (La Florencia Mexicana). Vaquancias y Recuerdos*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, S.A., 1893. Reimpresión. Primera impresión del Diario de Jalisco, Guadalajara, 1893. Tercera Edición Presidencia Municipal de Guadalajara, 1992.
- GOMBRIKH, Ernst H., "El uso del arte para el estudio de los símbolos" en Richard Woodfield (editor), *Gombrieh Escencial*, Tailandia, Phaidon, 2010.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Angélica de Jesús, *Reconstrucción virtual del convento de San Francisco de Guadalajara*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Arquitectura, México, Centro de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Universidad de Guadalajara, 2011.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, "Félix Bernardelli: un artista de lo moderno en Guadalajara" en *Félix Bernardelli y su taller*, México, Instituto Cultural Cabañas y CONACULTA, 1996.
- GUERRA, José Antonio (editor), *San Francisco de Asís. Escritos y biografías. Documentos de la época*, segunda edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2006.
- GUTIÉRREZ, Felipe Santiago, *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las antiguas y modernas*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1895.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*, Edición a cargo de Gustavo Curiel, México, UNAM-IIE, 2011.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, "Algunas consideraciones sobre el término 'estilo' en la historiografía del arte virreinal mexicano" en Rita Eder (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Biblioteca Mexicana, Serie Arte, CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, et al., *Cristóbal de Villalpando. (1649-1714)*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
- HALE, Charles A., *Mexican liberalism in the age of Mora (1821-1853)*, New Haven, Yale University Press, 1968.
- HELLWIG, Karin "La recepción de Murillo en Europa" en Benito Navarrete y Alfonso Pérez Sánchez (Dirección Científica), *El Joven Murillo*, Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009.
- HEMPEL LIPSHUTZ, Ilse, *Spanish painting and the French romantics*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- HERNÁNDEZ, Verónica, "Los retablos de la capilla de Aranzazu de Guadalajara" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 88, México, UNAM, 2006.
- HYDE MINOR, Vernon, *Art's History's History*, Prentice Hall, 1994, Englewood Cliffs, New Jersey.
- ILLAN, Adelina, Rafael Romero y Ana Sáenz, "Características de las preparaciones sevillanas

- en pintura de caballete entre 1600 y 1700. Implicaciones en el campo de la restauración y de la historia del arte" en *II Congreso del Grupo Español de IIC*, Barcelona, MNAC-GEIC, 2005.
- INSURRALDE, Mirta, *De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización del objeto de restauración*, Tesis de Licenciatura México, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), 2008.
- JIMÉNEZ, Mauricio, *El objeto de la restauración. Fundamentos teóricos de una práctica*, Tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), 2004.
- KINKEAD, Duncan, *Pintores y doradores en Sevilla (1650-1599)*, Documentos, Estados Unidos, Bloomington Indiana, 2006.
- KINKEAD, Duncan, "Artistic trade between Seville and New World in the mid-seventeenth century", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, número 25, Venezuela, noviembre 1983.
- KOPPYTOFF, Igor, "The cultural biography of things: commodization as a process" en Arjun Appadurai (editor), *The social life of things Commodities in cultural perspective*, USA, Cambridge University Press, 1986.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- KUBLER, George, *The shape of time. Remarks on the history of things*, New Haven and London: Yale University Press, 1962.
- LOPEZ GARCÍA, Ricardo e Israel Cavazos Garza, *El convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa capitular de la provincia de Zacatecas*, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1997.
- LOPEZ GONZÁLEZ, Pedro, *Recorrido por la historia de Nayarit*, México, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1986.
- MARTÍN LOZANO, Luis, "Del taller a la academia: Félix Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses" en *Félix Bernardelli y su taller*, México, Instituto Cultural Cabañas y CONACULTA, 1996.
- MATA TORRES, Ramón, *Personajes ilustres de Jalisco*, Guadalajara, Hera, 1981.
- MATA TORRES, Ramón (coordinador), *Iglesias y edificios antiguos de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara y Cámara de Comercio, 1979.
- MOTA PADILLA, Matías de la, *Conquista del Reino de la Nueva Galicia en la América Septentrional*, Vol. III, Guadalajara, Universidad de Guadalajara e Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (IJAH), 1973.
- MUNOZ, María del Valme y Fuensanta de la Paz Calatrava, "Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica" en Benito Navarrete y Alfonso Pérez Sánchez (Dirección científica), *El Joven Murillo*, Catálogo de la Exposición, España, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009.
- MUNOZ GÓMEZ, Daniel, *Guadalajara colonial. Sus edificios, sus hombres, su zona metropolitana*, Guadalajara, editorial no especificada, 1985.
- MURIA, José María et al. (Recopilación), *Lecturas históricas de Jalisco*, tomo II, México,

- Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1982.
- MOYSSÉN, Xavier, *Murillo en México. La virgen de Belén*, México, Boletín INAH, número 28, Junio de 1967.
- NAGEL, Alexander and Christopher S. Wood, *Anachronie Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.
- NAVARRETE, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Caylus, 1998.
- NORÍA CANO, Humberto y Jesús Hernández Padilla, *Las fundaciones franciscanas y su legado en la zona conurbada de Guadalajara*, México, Consejo de Colaboración Municipal de Guadalajara, Cámara de Comercio y CENHIS Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio Cultural, Ediciones y Exposiciones Mexicanas S.A. de C.V., 2012.
- NÚÑEZ, Patricia, *La enseñanza media en Jalisco (siglo XIX)*, México, SEP y El Colegio de Jalisco, 1994.
- OCHOA, Ángel, *El convento de San Francisco de Guadalajara (1554-1954)*, Guadalajara, Librería Font, S.A., 1959.
- OCHOA, Ángel, *Fray Luis del Refugio de Palacio y Basave (1868-1941)*, San Luis Potosí, Imprenta Guerrero, 1950.
- OLIVER, Carlos Alberto, "Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco", Sevilla, *Archivo Hispalense*, Segunda Época, año 1981, Tomo LXIV, Número 195, 1982.
- OLMEDO, José de Jesús, *Museo del Estado. Bosquejo Histórico*, México, Ediciones de la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco –Dirección Técnica Editorial-, 1990.
- OLVEDA, Jaime (coordinador), *Desamortización y laicismo. La encrucijada de la Reforma*, México, El Colegio de Jalisco, 2010.
- OLVEDA, Jaime, "El obispo y el clero disidente de Guadalajara durante la reforma liberal" en Jaime Olveda (coordinador), *Los obispos de México frente a la reforma liberal*, Colección del Bicentenario del natalicio de Benito Juárez (1806-2006), México, Colegio de Jalisco, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, 2007.
- ORENDÁIN, Leopoldo, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Jalisco en el Arte, México, Talleres de Offset Diana S. A., 1969.
- ORENDÁIN, Leopoldo, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Librería Font, 1949.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* [1649], Madrid, Cátedra, 2001.
- PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y la escala óptica (1715-1724)*, tomo II, libro V, capítulo III.
- PALACIO, Luis del Refugio de, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, tomo I, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942.
- PEREGRINA, Angélica, *Ni Universidad, ni Instituto: educación superior y política en Guadalajara (1867-1925)*, México, Universidad de Guadalajara y El Colegio de Jalisco, 2006.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (edición actualizada por Benito Navarrete), *Pintura barroca en Espa-*

- ña (1600-1750)*, sexta edición, España, Manuales Arte Catedra, 2010.
- PONZ, ANTONIO, *Viaje de España*, Madrid, M. Aguilar Editor, Tomo IX, Carta III, 1947.
- QUILES, FERNANDO, *Sevilla y América en el barroco. Comercio, ciudad y arte*, Colecciones Ensayo/Arte, Sevilla, Bosque de Palabras, 2009.
- RAMÍREZ GODOY, Guillermo, *La pintura jalisciense en el siglo XX*, México, Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco A.C. y Promoción Cultural de Jalisco, A.C., 2005.
- REAL, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de los santos A-F, tomo 2, volumen III, España, Ediciones del Serbal, 1997.
- REYES ZAVALA, Ventura, *Las Bellas Artes en Jalisco*, Colección Arte, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, México, 1989.
- RIVERA, AGUSTÍN, *Visita a Londres hecha en el mes de agosto de 1867*, París, Imprenta Hispanoamericana de A. E. Rochette, 1867.
- RIVERA, AGUSTÍN, *Cartas sobre Roma visitada en la primera vera de 1867. dirigidas por el mismo de Lagos a Guadalajara en 1870 y 1871 a su condiscipulo y amigo D. Hilarión Romero Gil y publicadas por el autor para servir de ilustración a su compendio de historia de Roma*, San Juan de los Lagos, Tipografía de Ruperto Martín, 1871.
- RIVERA, Agustín, *Descripción de un cuadro de veinte edificios*, San Juan de los Lagos, Tipografía de José Martín y Hermosillo, 1883.
- RIVERA, Agustín, *Bodas de oro*, Guadalajara, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897.
- RIVERA, Agustín, *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio y de su alcoba*, Lagos de Moreno, Imprenta de Ausencio López Arce e hijo, 1898.
- RIVERA, Agustín, *Mi estilo*, Lagos de Moreno, Imprenta de López Arce, 1905.
- RODA PENA, José, "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo'92. La revista del 92*, 2, 1988.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, "Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica". págs. 4 y 5 en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (compiladores) *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- RODRÍGUEZ, Ida, *La crítica del arte en México en el siglo XIX. Estudios y Documentos I (1819-1850)*, tomo I, México, UNAM-IIE, 1997.
- ROJAS ABRIGO, Alicia, *Pinturas franciscanas*, Chile, Banco O'Higgins, 1981.
- RUVALCABA SIL, José Luis, "Informe del Estudio por XRF de la serie de la Vida de San Francisco, Museo Regional de Guadalajara, Jalisco", Instituto de Física de la UNAM. Sin publicar, 2010.
- SÁNCHEZ DEL REAL, Cristina, *Ensayo histórico del Liceo de varones (1861-1910)*, Colección Temática Jalisciense número 8, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984.
- SÁNCHEZ, Guillermina, "Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009.

- SÁNCHEZ, Guillermina, *Patrimonio en el Museo Regional de Guadalajara (1918-1970)*, La Cultura, México, CONACULTA, INAH, 1993.
- SÁNCHEZ, José Guadalupe "San Francisco de Asís. Vida, muerte y milagros" en *Los lienzos de Murillo. Joyas históricas de la pintura*, México, INAH, 2009.
- SÁNCHEZ, José María y María Dolores Quiñones, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 95, México, UNAM, 2009.
- SANTOSCOY, Alberto, "Las pinturas de Murillo existentes en Guadalajara", 17 de octubre de 1901, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, *Obras Completas*, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1984.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. I, Argentina, Fundación Tarea, 1992.
- SCHIFFER, M. B., "Archaeological context and systemic context", *American antiquity*, 1972.
- SHANKS, M., "The life of an artifact in an interpretive archaeology", *Fennoscandia archaeologica* 15, 1998.
- SIGAUT, Nelly, "Un nuevo nicho para una antigua imagen", Arturo Camacho (coordinador), *Morada de Virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la catedral de Guadalajara*, México, El Colegio de Jalisco, 2010.
- SIGAUT, Nelly, *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*, México, CONACULTA, 2002.
- SORIA, Iván de, *Epílogo de la vida. muerte y milagros del serafín llagado y singularísimo patriarca San Francisco*, Editado en Cuenca, España por Salvador Viader, 1649.
- SORO CAÑAS, Salud, "Una pintura inédita de Domingo Martínez. Precisiones sobre una antigua atribución a Murillo", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, literaria y artística*, publicación cuatrimestral, tomo LXIV, núm. 195, segunda época, año, 1981, Sevilla, 1982.
- SOTO SERRANO, Carmen, "La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco" en *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, número 97, México, UNAM, 2010.
- SULLIVAN, Edward J., *Catalogue of Spanish Paintings*, the North Carolina Museum of Art, 1986 y Alison McQueen, *From Renaissance to Rodin. Celebrating the Tanenbaum gift*, Art Gallery of Ontario, 2011.
- TELLO, Antonio, *Libro segundo de la crónica miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la santa provincia de Jalisco en el Nuevo Reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo Mundo*, Juan López, Porrúa, México, 1997.
- TELLO, Antonio, *Crónica miscelánea de la santa provincia de Xalisco*, Libro IV, Editorial Font, Guadalajara, 1945.
- TORRE CURIEL, José Refugio de la, *Vicarios en entredicho. Crisis y desestructuración de la provincia franciscana de Santiago de Xalisco (1749-1860)*, México, El Colegio de Michoacán y Universidad de Guadalajara, 2001.
- TORRE Y RIZO, Guillermo de la y Salvador Reynoso Reynoso (coordinadores), *Catálogo del patrimonio cultural de Jalisco. Época colonial. Arquitectura*, tomo I, San Francisco y Aranzazu, México, Escuela de Arquitectura y Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1973.

- TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coordinador), *Genios del Arte. Murillo*, España, Susaeta Ediciones, sin/fecha.
- URZUA, Aida y Gilberto Hernández, *Jalisco testimonio de sus gobernantes 1826-1879*, Colección Historia, Serie Documentos e Investigación, tomo I, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1987.
- VALDIVIESO, Enrique *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003.
- VALVERDE, Marisela, *Ignacio Berbén. Un pintor del reino de la Nueva Galicia siglo XVIII*, Colección Gente y Región, Zapopan, Editorial Amate, 2009.
- VARGAS LUGO, Elisa y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 44, México, UNAM, 1975.
- VIDAURRE, Carmen y Nicolás Ramos, "Arquitectura y arte barroco en Guadalajara, Nueva Galicia" en *El barroco: contexto, conceptos y teorías. Los virreinos. Guadalajara en Nueva Galicia*, tomo I México, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) y Universidad de Guadalajara, 2006.
- VIGIL, José María, "La Reforma", en Vicente Riva Palacio (coordinador), *México a través de los siglos*, tomo V, octava edición, México, Editorial Cumbre, 1971.
- VILLA GORDA, José, *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros. Apuntes sobre la historia de la ciudad. su situación. clima. aspecto. habitantes. edificios. etc.* Edición facsimilar de Fernando Martínez Reding para la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1980. Primera edición, Guadalajara, Tipografía, Litografía y Encuadernación de José M. Yguiniz, 1888.
- VILLASENOR Y VILLASENOR, Ramiro, *Las calles históricas de Guadalajara*, Colección Historia, Serie Documentos e Investigación número 20, tomo II, México, Gobierno de Jalisco, Secretaría General y Unidad Editorial, 1987.
- VELÁZQUEZ, Angélica, "Los estudios sobre arte en México en el siglo XIX" en Hugo Arciniega y Arturo Pascual (coordinadores), *Una memoria de 75 años (1935-2010)*, México, UNAM-IE, 2010.
- VELÁZQUEZ, Angélica, "Las biografías de Manuel G. Revilla y los estudios del arte académico del siglo XIX" en Rita Eder (coordinadora) *El Arte en México: autores, temas, problemas*, Biblioteca Mexicana, Serie Arte, México, CONACULTA, FCE y Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 2001
- ZUNO, José Guadalupe y José Luis Razo Zaragoza, "Los enigmas del Museo de Guadalajara", *Guía del Museo de Guadalajara*, Guadalajara, Ediciones Centro Bohemio, México, sin fecha.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara.
 Archivo del Departamento de Restauración del Museo Regional de Guadalajara.
 Archivo Histórico de Jalisco.
 Archivo del Arzobispado.

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.
 Archivo Franciscano de Zapopan.
 Archivo Coordinación Nacional de Restauración.
 Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

NOTAS DE PRENSA

BEORLEGUI, Gerardo, "En febrero se presentan los resultados de Adopte una Obra de Arte", *Siglo XXI*, 25 de enero de 1993, pág. 5.
 BEORLEGUI, Gerardo, "Se entregaron los primeros fondos para "Adopte una Obra de Arte". En febrero del próximo año se esperan ver los resultados", *Siglo XXI*, 10 de junio de 1992, pág. 31.
 GONZÁLEZ ESCOBAR, Martha, "Importante labor de restauración del patrimonio cultural en el estado" en *El Occidental*, Guadalajara, 19 de enero de 1993.
 GONZÁLEZ ESCOBAR, Martha, "Reunión de Cecilia Ocelli de Salinas con las promotoras del Programa Adopte una Obra de Arte" en *El Occidental*, Guadalajara, 25 de febrero de 1993.
 MEZA INDA, José Luis, "La remodelación del museo" en *El Informador*, Guadalajara, 16 de mayo de 1976, pág. 4.
 ROSA, Agustín de la, "Templos destruidos, reparados o edificados de nuevo en Guadalajara", *La Religión y la Sociedad*, Sección de Historia Contemporánea, Guadalajara, 7 y 15 de junio de 1873.
 VELAZQUEZ, Angélica, "La vida cultural en Guadalajara en la época de Rafael Ponce de León" en *Rafael Ponce de León (1884-1909). De lo real a lo legendario*, México, MUNAL, 1988.
 ZUNO, José Guadalupe, "La colección de cuadros de Murillo" en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 14 de noviembre de 1918.
 "Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma" en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara 2 de mayo de 1896, número 73. Transcrito por el Dr. Arturo Camacho.

INTERNET

Raúl Nieto García, "El convento grande de San Francisco de la ciudad de México", <http://akbal-restauración.com/San-Francisco.htm>, 14/08/2011.
 "La huella documental de Murillo", elcorreoweb.es, diario digital, *El Correo de Andalucía*, miércoles 25 de agosto, 2010.
 José María Luis Mora. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/jose-maria-luis-mora.html>.
 Red Digital de Colecciones de Museos de España <http://ceres.mcu.es/pages/imageServlet>.
 Revista de Historia y Genealogía Española, Año I, Tomo I. <http://www.archive.org/stream/revistadehistoriomadruoft/revistadehistoriomadruoft.djvu.txt>
 Archivo General de Indias. Gobierno. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=121&txt_id_desc_u... 13/09/2012
 Archivo General de Indias. Contratación, 5442, No. 106. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=438&txt_id.imagen=5... 07/09/2012.

REFERENCIAS

Archivo General de Indias. Contratación, 5442, No. 106. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=438&txt_id.imagen=3... 07/09/2012.
 Ignacio Martínez en <http://www.artecreha.com/Iconograf%C3%ADa/judith-y-holofernes.html>.
 Felipe Castro. <http://www.museocjv.com/felipecastrobiografia.htm>
 Jorge Encisco. <http://www.museocjv.com/jorgeencisobiografia.htm>
 Pedro Ángeles, Abelardo Carrillo y Gariel. *Restaurador e Historiador del Arte* en <http://pedroangeles.wordpress.com/2007/03/11/abelardo>.
 Rubén Mora Gálvez. www.museocjv.com/rubenmoragalvezbiografia.htm
 Magdalena Illán Martín, *La colección pictórica del Conde del Águila* en <http://institucional.us/revistas/arte/13/06%20illan%20martin.pdf>
[http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Convento_Casa_Grande_de_San_Francisco_\(Sevilla\)](http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Convento_Casa_Grande_de_San_Francisco_(Sevilla))

ANEXOS

ANEXO I

Tabla comparativa de los pasajes representados

Convento de San Francisco de Guadalajara, México	Convento de Propaganda Fide, Guadalupe, Zacatecas, México	Convento Franciscano de Huaquechula, Puebla, México	Convento de San Francisco de San Luis Potosí, México
(Esteban Márquez). 1694	(Ignacio Berbén). 1756	(Luis Berrueco). 1717-1750	(Antonio de Torres). principios siglo XVIII
11 escenas	26 escenas	15 escenas	18 escenas
La estigmatización	Estigmatización		La impresión de las llagas
El capítulo de las esteras	Capítulo de las esteras	El capítulo de las esteras	El capítulo de las esteras
San Francisco conmemora la última escena del señor			
La entrada con palmas			San Francisco hace su entrada en Arezzo
El tránsito de San Francisco	La muerte de San Francisco	Tránsito de San Francisco	Tránsito de San Francisco
Santa Clara se despide de San Francisco		Las exequias del santo y la despedida de Santa Clara	
El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco	La incredulidad del Papa		El sueño del Papa
San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana	Perseguidor de franciscanos		
El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco	Comprobación de las llagas	El Papa Nicolás V ante el cadáver de San Francisco	
San Francisco sana a un devoto suyo			
San Francisco resucita a un niño	San Francisco resucita a un niño		

en diversos ciclos franciscanos

Convento de San Francisco de Guatemala	Convento de San Francisco de Santiago de Chile	Colección Joaquín Gandarillas, Perú	Convento de La Rábida, Huelva, España	Convento franciscano de Cuzco, Perú
(Cristóbal de Villalpando). 1691	(Basilio de Santa Cruz, 1668 y Bartolomé Cárdenas y Juan Zapaca Inga). 1683	(hispanoamericana) siglo XVIII	(Juan de Dios Fernández)	
49 escenas	54 escenas	4 escenas	Número de escenas desconocido	(ter claustro, Basilio de Santa Cruz, 1668) 30 escenas (2do claustro, fray Miguel de la Purísima) 24 escenas
	Estigmas de San Francisco			
El capítulo de las esteras				
Cena eucarística de San Francisco				
Regreso de San Francisco del Monte Alverna				
Muerte de San Francisco	Muerte de San Francisco			
Sueño del Papa Gregorio IX	Incredulidad de las llagas			
	Obispo castigado		X	
	En la tumba de San Francisco		X	
	El escaldado	El milagro del niño escaldado		El niño escaldado

ANEXO II

Tabla sobre las fuentes iconográficas

	<i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discípulos</i>	<i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafín llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i>
	Damián Cornejo (1682)	Iván de Soria (1649)
<i>El capítulo de las esteras (1219)</i>	<p>A fin de tomar acuerdos en cuanto al futuro y progreso de la orden de los hermanos menores, Francisco convocó a sus seguidores a reunirse en capítulo general en Asís, seis días antes de la fiesta del Pentecostés en el año 1219. El evento se llevó a cabo con la asistencia de cinco mil frailes y dos entrañables amigos del santo —el cardenal Hugolino, quien avalaría el capítulo, y Santo Domingo de Guzmán, líder de la orden de los predicadores, convirtiéndose la asamblea en el encuentro de franciscanos más numeroso que se hubiese visto. En atención a su recogimiento durante las horas de descanso, los religiosos habían construido tiendas y pabellones hechos de esteras, los cuales podían vislumbrarse a todo lo largo de la campiña, de ahí que en adelante el suceso fuera conocido con el nombre de Capítulo de las esteras. Más la fama de esta multitudinaria reunión no solamente se debe al elevado número de frailes asistentes y que tiene que ver con la gran difusión que ya para entonces tenía la orden franciscana, sino también con la verificación de un increíble prodigio acaecido durante su desarrollo. Resulta que después de un sermón pronunciado por Francisco, Santo Domingo se percató de la falta de víveres para alimentar a la enorme congregación, considerándola como una falta de prudencia por parte de su amigo, cuando de repente, de todos los lugares de la comarca las personas empezaron a traer abundantes viveres y batimientos para el sustento de los piadosos religiosos. La narración finaliza informándonos sobre los acuerdos alcanzados en el capítulo, donde Francisco resultó elegido ministro general de la orden y se acordaron los mecanismos para la propagación de la hermandad, a través del nombramiento de ministros para las provincias y misioneros para predicar por Europa, Asia y África.</p>	
<i>San Francisco resucita a un niño</i>	Desde Gaeta llegó el santo a un lugar cercano, donde fue bien recibido de un noble devoto suyo. Empezó la tarea de su predicación, con el séquito, y frutos maravillosos, que siempre. No quisieron	

de las escenas de la serie

<i>Leyenda Mayor</i>	<i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i>	<i>Espejo de perfección</i>
San Buenaventura (1260-1263)	(mediados 1300)	(1318)
<p>Ante el aumento en el número de los hermanos menores, Francisco comenzó a convocarlos a capítulo general en Santa María de los Ángeles. En una ocasión llegaron a juntarse hasta cinco mil frailes, a los cuales —pese a la escasez que privaba en el sitio—, no les faltó el suficiente alimento por mediación de la divina gracia.</p>	<p>El santo convocó una vez más capítulo general, asistiendo cinco mil frailes y estando presente Santo Domingo de Guzmán acompañado de siete hermanos de su orden. Se hallaba también el cardenal Hugolino, amigo de Francisco y protector de la orden, a quien el santo le había profetizado que sería Papa y así fue. Durante la asamblea los frailes reunidos en grupos de doscientos o trescientos razonaban sobre Dios, lloraban de consuelo, oraban y practicaban la caridad, en un ambiente tal de modestia que no se oía el menor ruido. Había por toda la explanada —de aquí el título del pasaje— cobertizos hechos con cañizos y esteras, agrupados de acuerdo con las provincias de procedencia de los hermanos. En atención a la santa obediencia, Francisco, mandó a sus seguidores a no preocuparse por el sustento diario, confiando a Dios el cuidado de su cuerpo y dedicándose ellos únicamente a la alabanza y la oración. Entonces, los habitantes de Perusa, Spoletto, Foligno, Spello, Asís y de toda la comarca, movidos por el amor de Cristo a sus fieles ovejas, empezaron a llevar de comer y beber a los frailes, proveyéndoles también de servilletas, vasos, jarras y todo tipo de utensilios para su sustento. El relato concluye describiendo, la sorpresa de santo Domingo ante el portento y, movido por la compasión, la convicción de fomentar la observancia de la pobreza en los hermanos de su propia hermandad.</p>	

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
	<p>privarse del consuelo de sus sermones sus huéspedes, y un día con la mayor parte de la familia, se fueron al sermón marido y mujer, dejando en casa una sola criada en guarda de un niño, heredero único de toda la hacienda, de edad de cuatro años. La criada deseosa también de oír al predicador, dejó cerrada la casa, y entretenido al niño, el cual travesando, incauto con la inocencia de su niñez, cayó en una caldera de agua, que dejó la criada puesta a la lumbre. Cuando volvió halló al niño ahogado, y medio cocido. No se pudo ocultar a los padres tan triste suceso; pero a pesar de su dolor, aguardando al santo para comer, metieron al niño difunto en un arca, porque no se afligiese con la fatalidad de tal desdicha, y remitieron para después de despedido el huésped el dar libres todas las riendas al llanto, y al sentimiento. Pocas veces se había visto ser tan atento, y cortesano un dolor. Entró el santo a comer, y sentado a la mesa, por más que sus bienhechores disimulaban su pena, no pudieron bien ocultarla, porque impaciente el corazón escribía en el papel del rostro con tristes caracteres su congoja. Conoció por la melancolia mal disimulada de los semblantes, que padecían una grave pasión, y revelele el Señor la causa, de que compadecido le pidió en lo oculto de su corazón oportuno remedio. Disimuló, pues, la noticia, y dijo a sus huéspedes, que por cuanto del cansancio de la predicación se hallaba desganado, le diesen alguna fruta, para despertar el apetito. Respondieron con agrado, que deseaban tenerla para darle gusto, pero que ni en la casa ni en el lugar la había. Si habrá respondió el santo, a la triste matrona, abre aquella arca (señalando a la en que estaba el difunto niño) y hallarás fruta. Padre, bien se yo, replicó ella, que no hay allí lo que tu pides, y resistiase a abrirla, por no entristecer al santo con la noticia de su desgracia. Porfiaba el santo a que abriese el arca, diciendo, que sabia bien de cierto, que en ella hallarian unas manzanas, de quien ella no sabia. El marido entonces temeroso de que su mujer al abrir el arca, prorrumpiera en lágrimas, y lastimosas voces, se levantó</p>	

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
	<p>de la mesa, y abriéndola, halló al niño Jugando con dos manzanas en las dos manos, sano, sin lesión alguna. En este milagro por sus raras circunstancias, se atropellan las admiraciones. Disimulan los padres su dolor en el secreto de su pecho; pero penetra Francisco la causa, sin que le valga el sagrado de ser secreto el corazón. Al cortésano disimulo de los afligidos, ocurre su compasión también disimulada; porque en lo no esperado de la dicha, queda con doblada alegría compensada su pena. Qué importa que no haya manzanas, si San Francisco dice, que las hay. Cúmplirle Dios su palabra a costa de prodigios para que el niño tenga en la clausura del arca entretenimiento, para que sus huéspedes queden airosos en el convite, aconsejando a su convidado toda satisfacción y regalo y para que el santo tenga el sainete de que necesitaba su inapetencia y desgana.</p>	
<p><i>La estigmatización (1224)</i></p>	<p>El día pues de la exaltación de la cruz, hallándose el fiel siervo de Cristo, Francisco, bañado en las dulzuras de celestial contemplación con más abundancia que otras veces [...] comenzó a sentir más copiosas las influencias de la gracia y favores divinos. Una mañana orando en la ladera del monte, vio la especie y forma de uno como serafin de seis alas tan resplandecientes como fogosas, que las batía bajando de las alturas del cielo con vuelo presuroso hasta llegar a su presencia. Miró el varón de Dios advirtiendo que el serafin no solo tenía alas, sino que también estaba crucificado, brazos y pies extendidos y fijos en cruz y las alas en disposición maravillosa, porque con las dos superiores ceñía la cabeza sin ocultar la hermosura del rostro, con las dos inferiores ceñía y ocultaba desde la cintura hasta los pies todo el cuerpo y con las dos de en medio volaba [...] Desaparecióse la visión después de familiares y misteriosos coloquios y hallase Francisco inflamado interiormente con incendio seráfico y exteriormente marcada su carne con la perfecta imagen del crucifijo.</p>	

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>
<p>Cierta mañana de un día próximo de exaltación de la Santa Cruz, mientras [Francisco] oraba en uno de los flancos del monte [Alverna], vio bajar de lo más alto del cielo a un serafin que tenía seis alas [...]. En vuelo rapidísimo avanzó hacia el lugar donde se encontraba el varón de Dios [...]. Apareció entonces entre las alas la efigie de un hombre crucificado, cuyos manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados a ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, dos se extendían para volar y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo [...]. Al desaparecer la visión dejó en su corazón un ardor maravilloso y no fue menos maravillosa la efigie de las señales que imprimió en su carne. Al instante comenzaron a parecer en sus manos y pies las señales de los clavos [...]. Así también el costado derecho como si hubiera sido traspasado por una lanza [...].</p>		

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
	<p>[...] Instantáneamente empezaron a descubrirse en manos y pies los clavos [...] En el lado derecho se descubría una cisura ancha y profunda como si se hubiera formado con el hierro de una lanza, sus labios rubicundos de la sangre que vertía tanta que a la vez teñía la túnica y paños menores.</p>	
<p><i>La entrada con palmas (1224)</i></p>	<p>Debido a las molestias causadas por los clavos el santo no podía caminar. De aquí que, para animar a los hombres al seguimiento de la cruz, solicitara lo llevaran a visitar los pueblos y castillos montado en un jumentillo. Muchas fueron las ciudades, villas y castillos que visitó haciendo frutos maravillosos y a este paso eran los aplausos y las aclamaciones con admiración y conmoción extravagante de los pueblos, hecho ímán de los corazones y veneración del mundo, el padre de los humildes. Durante sus recorridos nobles, cérigos y el pueblo en general salían jubilosamente a recibirlo con ramos en las manos.</p>	
<p><i>San Francisco conmemora la última cena del señor (1226)</i></p>	<p>Volviendo de un rapto [Francisco], mando convocar a todos los fraltes y, pidiendo un pan, hizo en el la señal de la cruz, le bendijo y dividió en pedazos, dando a cada uno el suyo, en señal de estrecho vínculo de paz y unión entre todos.</p>	

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>
	<p>Después de que el verdadero amor de Cristo transformó perfectamente a Francisco en Dios y en la verdadera imagen de Cristo crucificado -una vez terminada la cuaresma de San Miguel Arcángel-, el santo descendió de la montaña de Alverna acompañado del hermano León y un devoto labriego. A causa de las llagas en los pies el santo no podía caminar, de ahí que fuera montado en un asno, propiedad del campesino. Para eritónicos la fama de su santidad ya se había extendido por toda la comarca, de aquí que toda la gente al oír que pasaba por alguna población acudía a verle para tocarlo y besarlo con gran devoción. Muchos fueron los milagros obrados por la virtud de las llagas durante este viaje de Alverna a Santa María de los Ángeles</p>	
		<p>Una noche Francisco padecía tan enormes dolores que casi no pudo descansar, ni dormir. A la mañana siguiente hizo llamar a su presencia a todos sus hermanos para bendecirlos a cada uno, poniendo su mano derecha sobre su cabeza. Con deseo de imitar en su muerte a su señor y maestro, a quien en vida había imitado con toda perfección, mandó que le trajeran unos panes los partió y los hizo partir, entregando a cada hermano un pedazo y ordenándole lo comiera entero. Con este acto el seráfico glorificaría a sus discípulos y a todos aquellos que en adelante le seguirían hasta el fin de los tiempos.</p>

	<i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i> Damián Cornejo (1682)	<i>Epilogo de la vida, muerte y milagos del serafin llagado y singularisimo patriarca san Francisco</i> Iván de Soria (1649)
<i>El tránsito de San Francisco (1226)</i>	Muere Francisco y sus desconsolados hijos , habiendo desahogado en lágrimas su justo sentimiento, bajaron de la cama el venerable cadáver y le pusieron desnudo sobre la tierra por un largo espacio, cumpliendo en esta humilde demostración la voluntad última de su santo maestro. Visitéronle después el hábito y se lo entregaron a Jacoba de Sietesollos para que le aderece, a quien dieron sus ojos copiosas lágrimas para lavarle.	
<i>Santa Clara se despide de San Francisco (1226)</i>	Pasando cerca del convento de San Damián (que estaba extramuros) a ruegos de Santa Clara y sus monjas hicieron estación y pausa para que pudiese la santa, a medida de su deseo, ver con sus hijas aquella rica joya en quien la más diestra mano del más soberano artífice fijó cinco (llámelas la devoción, o margaritas o rubies) como es de lo más bello y más precioso a sus sagradas llagas. Registrolas muy despacio la cándida virgen, ocupando en su examen manos ojos y labios. Violas llorosa, tócolas reverente y besolas amante . Lo mismo hicieron las hijas copiando de la madre la ternura, la reverencia y el amor.	La mañana del domingo los ciudadanos de Asís y convocados todos los pueblos vecinos y los prelados que se encontraban en la región, sacaron el cuerpo de Francisco del convento de la Porciúncula para depositarlo en la ciudad. Pidió entonces Santa Clara que, en el camino hacia el sitio donde se llevaría a cabo el, la comitiva pasara por el convento de San Damián donde se encontraba ella encerrada con sus hijas . Llegó así el cortejo fúnebre a la iglesia donde quitaron unas rejas para que las religiosas pudieran ver y tocar el cuerpo de su gula y bienhechor . A la vista de su padre espiritual, las clarisas dejaron correr abundantes lágrimas y recordaron la promesa que tiempo antes Francisco le había hecho a Clara, de que aunque él no pudiese verla antes de morir ella sí le vería.
<i>El Papa Gregorio IX confirma las llagas de San Francisco (1227)</i>	La duda del Papa acerca de la herida en el costado de Francisco surgió por haber recordado haber visto y constatados la presencia de las llagas únicamente en las manos y pies del santo; considerando que hubiese sido muy difícil que hubiese vivido tanto tiempo con una cavidad tan grande en el pecho. La confusión de Gregorio IX al fin se disipó con la aparición de Francisco en un sueño, en el que llenara una copa con la sangre que emanaba de su costado . El pontífice entonces recuperaría la fe y continuaría con el proceso de canonización, convirtiéndose en un ferviente venerador de las llagas.	

<i>Leyenda Mayor</i> San Buenaventura (1260-1263)	<i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i> (mediados 1300)	<i>Especjo de perfección</i> (1318)
Cumplidos, por fin, en Francisco todos los misterios, liberada su alma santísima de las ataduras de la carne y sumergida en el abismo de la divina claridad, se durmió en el señor este varón bienaventurado. Uno de sus hermanos y discípulos vio como aquella alma subía derecha al cielo en forma de una estrella muy refrulgente		
El Papa Gregorio IX se encontraba trabajando en el proceso de canonización de Francisco cuando surgió en él la duda sobre si éste tenía o no la llaga del costado. Una noche -según lo refirió el mismo pontífice- el seráfico se le apareció en sueños reprendiéndolo por sus tribulaciones y levantando el brazo derecho le mostró la herida en su costado. Acto seguido solicitó al Papa le acercara una copa para recoger en ella la sangre que abundantemente manaba de la llaga, llenándola hasta el borde . A partir de entonces, Gregorio IX no volvería a dudar y se convertiría en un acérrimo defensor de los estigmas.		

	<i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discípulos</i> Damián Cornejo (1682)	<i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i> Iván de Soria (1649)
<i>El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco (1449)</i>	Hallándose el sumo pontífice Nicolás V en la ciudad de Asís por asuntos de la silla apostólica tuvo deseos de ver el cuerpo y las reliquias de San Francisco, mandando al guardián a que dispusiera lo necesario para ingresar al sepulcro. La visita se realizó durante el silencio de la noche. Los acompañantes del Papa fueron Astergio, un obispo francés y Pedro Nozeto . Asimismo, autorizó al guardián para que por su parte concurriera con tres miembros de su comunidad. El pontífice, fue el primero en entrar para, acto seguido, presenciar la estupenda maravilla y prorrumpir en devotos suspiros. Enseguida llamó a voces a los que habían permanecido afuera, quienes llenos de lágrimas y admiración también atestiguaron el prodigio. El cadáver fue hallado en posición erguida, con el pie derecho al aire y sin estar arrimado a ningún objeto . La cabeza del santo estaba cubierta con la capucha del hábito y el rostro volteado hacia el occidente, los ojos elevados «claros y resplandecientes», las manos cruzadas dentro de las mangas; y en uno de los pies -el que quedaba descubierto por fuera del hábito-, una llaga brotando sangre fresca . El Papa tuvo ocasión de examinar con curiosidad y devoción las llagas de pies y manos, y tocar la penetrante herida del costado por entre la abertura del hábito , así como tocar el rostro y confirmar la blandura y frescura de la carne. Seis horas pasó el grupo en la tumba, saliendo al romper el alba.	El Papa Nicolás V se trasladó a Asís, únicamente con la intención de visitar la tumba del santo . Una vez en la ciudad ordenó al guardián del convento donde se encontraba el sepulcro le otorgara las facilidades necesarias cumplir su deseo. Guiados por el guardián, tres personajes ingresaron al recinto . El primero en entrar a la cripta fue Nicolás V, para atestiguar el cuerpo de San Francisco de pie , con los ojos abiertos elevados al cielo y las manos cruzadas delante del pecho, cubiertas con las mangas del hábito. Entraron luego los demás para descubrir las llagas todavía presentes en los pies y manos del santo, emanaando de ellas sangre todavía fresca. Discurrió luego el Sumo Pontífice a verificar la herida en el costado derecho , la cual localizó en una abertura del hábito, procediendo a besarla a manera de reliquia. Habiendo pasado toda la noche en el sitio, al amanecer finalmente se retiraron del lugar.
<i>San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana</i>	Se trata de la defensa de la orden de los hermanos menores que emprendiera la divina justicia a través de San Francisco, ante los intentos de un obispo por suprimir la congregación. En conspiración con otros eclesiásticos, el susodicho prelado se encargaría de presentar sus argumentos en contra de la hermandad, aprovechando la celebración de un concilio. Mientras tanto, en una iglesia cercana al sitio donde se realizaría el evento, el sacristán era testigo de la conversación entre las Imágenes de San Pablo y San Francisco , en la cual el primero	Conformaronse y conjuraron ciertos prelados seglares contra la orden y religión de Francisco, para si pudiesen extinguirla del todo y destruirla. Para cuyo intento, como en esta ocasión se celebrase concilio, pareciéndoles la ocasión admirable para lograr sus designios y conseguir sus vengativos intentos, cometiendo todos a uno el caso y haciéndolo procurador de la causa, al concilio se partió con papeles hechos y memoriales dispuestos para presentarlos en el conforio, acusando la orden de San Francisco y proponiendo causas por qué se debía extinguir. Llegó

<i>Leyenda Mayor</i>	<i>Floreillas de San Francisco y sus tres compañeros</i>	<i>Espejo de perfección</i>
San Buenaventura (1260-1263)	(mediados 1300)	(1318)

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
	<p>instigaba al segundo a defender su religión ante las intrigas del prelado. Apelando a la sagrada paciencia como su única arma, Francisco argumentaba no tener elementos para detener al obispo. San Pablo entonces le ofrece su espada y toma a cambio su cruz. A la mañana siguiente la noticia de que el obispo malintencionado había sido degollado en su propia cama corría por toda la ciudad, en tanto las autoridades buscaban al responsable. La situación se esclarece cuando en el templo el sacristán se percató de que la espada que sostenía la imagen del santo de Asís estaba toda ensangrentada, señalándolo así como el autor del atroz crimen. El oportuno hallazgo de documentos incriminatorios del alejoso proceder del prelado, finalmente apuntan hacia un castigo del cielo en defensa de tan santa e inocente religión.</p>	<p>el dicho acusante, que era un obispo a donde se celebraba el concilio. Recogiose en una posada, con intento de presentar a la mañana sus papeles, gastando aquella noche desvelado, en que razones más eficaces propondría para lograr su fin pernicioso. Sucedió en esta misma noche que como el sacristán de la iglesia mayor y principal oyese a deshora ruido en ella, extrañando las voces que se oyen, por certificarle de lo que sería, a la iglesia descendió. Ahi en la capilla mayor una espaciosa ventana y en ella puesta una hermosa y bien dispuesta vidriera en la cual estaban con primor y arte pintados de vistosos colores a una parte el apóstol San Pablo y al otro a glorioso San Francisco, aquel con una espada en la mano, como suele pintarse; y el otro con una cruz en la suya, como a dibujarle acostumbraban. Aplicó el sacristán el oído hacia la capilla mayor que era a su parecer de donde las voces salían y vio como las dos figuras e imágenes de la vidriera, una con otra, estaban en alta voz conversando. Dijole San Pablo a San Francisco que como siendo tan padre de sus hijos permitía semejantes agravios y injurias tan a lo descubierta como aquel obispo les hacía queriendo oponerse a ellos y aun destruíros por medio de sus memoriales y papeles. Respondiolo San Francisco que no podía dejar de llevar con paciencia aquellos injuriosos oprobios y desacatos cometidos contra su orden, por que la cruz que tenía en su mano le estaba predicado sufrimientos en los agravios e injusticias y habiendo también el en vida enseñado a sus hijos a sufrir por Dios las injurias, no fuera bien que el lo contrario ejecutara. Tornole a replicar San Pablo que bien se compadecía con el sufrir las injurias castigar lo malo, para que con el ejemplo del castigo otros temiesen y que si acaso lo dejaba por no ser la cruz instrumento acomodado para ejecutar el castigo, que tomase su espada y le diese la cruz que en su mano tenía. Con esto el sacristán suspenso y admirado, ignorando sobre que apelaba aquel coloquio, se recogió a su cuarto. Llegaron a la mañana los criados del obispo a despertarle y viendo que no respondía a sus voces, más cerca</p>

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
		<p>se llegaron, para reconocer la causa de estarse en la cama tanto tiempo: y vieron en ella degollado al obispo y la ropa en la sangre de su garganta salpicada y teñida. Entendiéndose luego el trágico suceso, convocose mucha gente, vino la justicia para averiguar el caso, empezó a hacer inquisición de aquella violenta muerte para castigar al homicida, llegó a noticia del sacristán lo que pasaba y juntando aquello con lo que le había pasado la noche antecedente, con todo cuanto había oído y visto hacer a las dos imágenes de la vidriera fueron a examinar la verdad y hallaron que habiendo siempre San Pablo mostrándose con su espada y San Francisco con su cruz, en la mano de Francisco se hallaba la espada y en la de Pablo la cruz y no solo eso, pero para mas dar San Francisco a conocer que por virtud superior y mandato divino había degollado al obispo, la espada que antes limpia había estado en la mano de Pablo, ensangrentada toda se mostraba en la mano de Francisco. Supieron después por los criados y por los memoriales que le hallaron los intentos del obispo, como eran de oponerse a la orden de Francisco y deshonrar a sus religiosos: y claramente reconocieron haber sido aquel castigo del cielo y que el obispo pretendiendo a una devota Bethulia perseguir, como otro Olofernes fue degollado de una mano mejor que la de Judith.</p>
<p><i>San Francisco sana a un devoto suyo</i></p>		<p>Dos hombres estaban encarnizadamente enemistados, al punto de desearse la muerte. Ciertas personas mal intencionadas contribuyeron a encender aún más la ira y el furor entre ellos, provocando que se estuvieran buscando para matarse. Uno de ellos se hizo acompañar por cuatro valentones cuando atinó a pasar a un lado de ellos un hombre de buena y pacífica vida, devoto de San Francisco. Mal juzgando los malandrines que se trataba del enemigo que aguardaban embistieron al pobre infeliz, dejándolo con graves heridas, partucialmente una en el pecho. Acudieron entonces los religiosos menores para asistir al devoto</p>

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>
	<p>En el reino de Castilla habitaba un hombre muy devoto de San Francisco que fue asaltado y gravemente herido por unos bandoleros mientras iba a la iglesia de los frailes menores para escuchar completas. Uno de los malhechores, más cruel que los otros, le clavó un cuchillo en el cuello abandonándolo en el lugar y dándolo por muerto. Herido así de gravedad la gente del lugar lo llevó a su casa con sus parientes, entretanto las campanas llamaban a maitines en el templo franciscano. El herido imploraba a señas que le quitaran el arma de la garganta, pues ésta le impedía hablar, cuando de repente "alguien" que nadie vio se lo sacó. Afirmando después el</p>	

	<p><i>Chronica seraphica vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discipulos</i></p> <p>Damián Cornejo (1682)</p>	<p><i>Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafin llagado y singularísimo patriarca san Francisco</i></p> <p>Iván de Soria (1649)</p>
		<p>lesionado en su curación espiritual, pues remediar su cuerpo parecía imposible. Se encomendó el hombre como pudo a su padre San Francisco, mientras los frailes afectuosamente hacían oración. Durante uno de los ataques que por la agonía le sobrevino al herido se le apareció San Francisco, diciéndole que no temiese, que él sanaría sus mortales heridas, siendo de unas llagas la medicina de otras llagas. Y sucedió que pasándole el santo las llagas de sus manos por las heridas lo fue curando hasta devolverle por completo la salud.</p>

<p><i>Leyenda Mayor</i></p> <p>San Buenaventura (1260-1263)</p>	<p><i>Floreccillas de San Francisco y sus tres compañeros</i></p> <p>(mediados 1300)</p>	<p><i>Espejo de perfección</i></p> <p>(1318)</p>
	<p>devoto que San Francisco con sus santísimas llagas había puesto sus manos sobre sus heridas y que con el olor y suavidad de sus éstas lo había confortado y sanado.</p>	

ANEXO III

INFORME DEL ESTUDIO POR XRF DE LA SERIE
DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO,
MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA, JALISCO

JOSÉ LUIS RUVALCABA SIL
INSTITUTO DE FÍSICA, UNAM¹

El estudio no destructivo de los once lienzos sobre la Vida de San Francisco de Asís, fue realizado mediante dos equipos de fluorescencia de rayos X SANDRA, empleando un tubo de rayos X de molibdeno (40 kV, 200 mA), con un haz de 1,5 mm de diámetro.

Dadas las características de gran formato de las obras, esta dimensión permite el estudio de regiones puntuales de detalles relevantes de éstas. Cada medición, duró 1 minuto, y se realizaron diversas mediciones en función de las características del lienzo específico. En total sobre la serie de los once lienzos se midieron 562 regiones, por lo cual es factible establecer algunos patrones de composición de los pigmentos presentes en las capas pictóricas. En las tablas anexas se muestran los elementos detectados en las diversas regiones de cada una de los lienzos.

Los lienzos estudiados son los siguientes:

1. El Capitulo de las Esteras.
2. San Francisco conmemora la Última Cena del Señor.
3. La Estigmatización.
4. La Entrada con Palmas.
5. El Tránsito de San Francisco.
6. Santa Clara se despide de San Francisco.
7. El Papa Gregorio IX confirma las Llagas de San Francisco.
8. San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana.
9. El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco.
10. San Francisco sana a un devoto suyo.
11. San Francisco resucita a un niño.

Asimismo, se anexan las imágenes de los lienzos con las regiones analizadas.

Los resultados obtenidos del análisis de XRF, indican algunos patrones generales en el uso de pigmentos a partir de elementos diagnósticos. Así los ocreos en su mayoría se pintaron con tierras (Fe), los rojos con cinabrio (Hg), el blanco con blanco de plomo (Pb), en los negros se

¹ e-mail: sil@fisica.unam.mx

observa el uso de tierras. Si bien estos pigmentos son de uso general para la pintura del siglo XVII, en el conjunto de los lienzos se observa un mismo uso de pigmentos, siendo el color azul metálico el que lo permite aseverar pues la presencia de Co, K, con trazas de As, y Ni es constante y esta vinculada al azul de esmalte, de naturaleza vítrea. Este color se emplea en todos los lienzos de la serie. Asimismo, se combina en algunos casos como en el lienzo de *El Capítulo de las Esteras* con ocre para dar lugar a un tono verdoso, en el detalle de la decoración de la jarra blanca.

Cabe señalar que sólo en el lienzo de *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana* se observó la presencia de Sn en los colores amarillos brillantes de las joyas y decoraciones, así como en las decoraciones de este color del piso. Este resultado sugiere el uso de un amarillo de plomo estaño, pero solo en esta obra. El análisis de los colores amarillos y ocres solo arroja Fe (tierras) en el resto de los lienzos.

Por otra parte, la presencia de Zn y Ti en diversas regiones, se refiere a intervenciones que han sufrido las obras, si bien, se trató de evitar el análisis en zonas restauradas mediante la observación de zonas generales con luz ultravioleta.

Resultados XRF

1. El Capítulo de las Esteras

No. de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		alta	media	baja
1	Rojo manga cardenal	Hg,Pb	Fe,Ca, Sr	K,Mn, Cu
2	Sombra manga	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu
3	Blanco manga	Pb		Fe, Ca
4	Encaje claro	Pb	Fe, Ca	K, Mn
5	Encaje oscuro	Pb		Fe,Ca
6	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Mn
7	Sombra manga	Pb,Fe	Ca	Mn, K
8	Gris hábito	Pb	Fe	Ca,Mn
9	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Mn
10	Borde cubeta	Pb	Fe	Ca,Mn
11	Sombra cubeta	Pb	Fe	Ca,Mn
12	Aro metalico cubeta	Pb	Fe	Ca,Mn
13	Brillo aro metalico	Pb	Fe	Ca,Mn
14	Verde decoración jarra	Pb	Fe,Co	Ca,K,As, Ni, Mn
15	Verde decoración jarra	Pb	Fe,Co	Ca,K,As, Ni, Mn
16	Ocre decoracion jarra	Pb	Fe	Ca,Mn
17	Fondo jarra	Pb	Fe	Ca
18	Brillo cesta	Pb		Fe,Ca
19	Sombra cesta	Pb	Fe	Mn,Ca
20	Brillo rosado pan	Pb	Fe	Ca,Mn,Ti
21	Brillo blanco pan	Pb		Fe,Ca
22	Pan	Pb,Fe	Ca	Mn,Cu
23	Pan	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Cu
24	Gris mantel	Pb	Fe	Ca,Mn
25	Brillo petate	Pb,Fe		Ca,Mn
26	Fondo oscuro petate	Fe,Pb	Ca	Mn,K
27	Negro cordon fraile	Pb	Fe	Ca,Mn
28	Blanco hábito dominico	Pb		Ca,Fe

29	Sien fraile	Pb		Fe,Ca
30	Cabello fraile	Pb,Fe	Ca	Mn,K
31	Blanco hábito Sto Domingo	Pb	Fe	Ca
32	Gris hábito Sn Fco	Pb	Fe	Ca, Mn, K
33	Encarnación	Pb	Fe	Ca, K
34	Barba Sn Fco	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Hg
35	Labio Sn Fco	Pb	Fe,Ca	Hg,Mn,Ti,K

2. San Francisco conmemora la Última Cena del Señor

No de toma	Zona de analisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Amarillo pan	Pb	Fe,Ca	K
2	Blanco mesa	Pb	Ca,Fe	K
3	Verde cuchillo	Pb	Ca,Fe,Cu	K
4	Brillo cuchillo	Pb	Ca,Fe	Cu,K
5	Amarillo pan	Pb	Fe,Ca	K
6	Sombra pan	Pb	Fe,Ca	K
7	Cuchillo	Pb	Fe,Ca,Cu	K
8	Blanco mesa	Pb	Ca,Fe	K
9	Negro	Pb	Cu,Ca,Fe,Co	K
10	Negro	Pb	Cu,Ca,Fe,Co	K
11	Blanco	Pb	Fe,Ca	K
12	Plato	Pb	Fe,Ca,Mn	K
13	Café oscuro	Pb	Fe,Ca,Mn	K
14	Blanco	Pb	Fe,Ca	K
15	Verde	Pb	Fe,Ca	K,Mn
16	Verde	Pb	Fe,Ca,Mn	K
17	Blanco	Pb	Fe,Ca	K,Mn
18	Blanco boca pescado	Pb	Fe,Ca	K
19	Naranja pescado	Pb	Fe,Ca	K
20	Pan	Pb	Fe,Ca	K,Mn
21	Blanco	Pb	Fe,Ca	K,Cu

22	Encarnación	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Hg
23	Encarnación	Pb	Fe,Ca,Mn	K
24	Manga	Pb	Fe,Ca	Mn,K
25	Sombra manga	Pb	Fe,Ca	Mn,K
26	Brillo manga	Pb	Fe,Ca	Mn
27	Brillo manga	Pb	Fe,Ca	Mn
28	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Hg
29	Higo	Pb	Cu,Fe,Ca	K
30	Negro	Pb	Cu,Fe,Ca	K,Mn
31	Brillo higo	Pb	Fe,Ca	K
32	Encarnación	Pb	Fe,Ca	K,Mn
33	Encarnación	Pb	Fe,Ca	K
34	Sombra encarnación	Pb	Fe,Ca	K,Mn
35	Café	Pb	Fe,Ca,Mn	K,Ti
36	Barra metálica	Pb	Fe,Ca	Mn
37	Café marco	Fe	Pb,Ca,Mn	Ti,Cr
38	Café marco	Pb	Fe,Ca	K,Mn
39	Azul	Pb	Fe,Ca	
40	Rojo	Pb	Fe,Ca,Hg	K,Mn
41	Azul	Pb	Fe,Ca	K,Mn
42	Pan	Pb	Fe,Ca	Mn,K,Cu
43	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Mn,K
44	Encarnación	Pb	Fe,Ca	K,Cu
45	Azul	Pb	Ca,Fe	K
46	Rojo	Pb	Fe,Ca,Hg	K,Mn
47	Brillo plato	Pb	Fe,Ca	K,Mn
48	Blanco	Pb	Fe,Ca	
49	Blanco	Pb	Fe,Ca	K,Mn
50	Ocre	Pb	Fe,Ca	Mn,K,Cu
51	Naranja	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Cu
52	Rojo	Pb	Fe,Ca,Hg	
53	Azul	Pb	Fe,Ca	K,Mn
54	Brillo	Pb	Fe,Ca	

55	Azul	Pb	Fe,Ca	K
56	Azul	Pb	Fe,Ca	K
57	Brillo ala	Pb	Fe,Ca,Ti	Cr,Cu
58	Brillo ala	Pb	Fe,Ca	K

3. La Estigmatización

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Agua azul río	Pb		Fe,Co,Ca,K
2	Blanco	Pb		Fe,Ca,K
3	Rosado ribera	Pb		Fe,Ca,Hg,K
4	Agua río	Pb		Fe,Ca,K
5	Verde montaña	Pb	Fe	Ca,K
6	Verde montaña	Pb	Fe,Ca	K
7	Verde agua	Pb		Fe,Ca,K,Co
8	Café montaña	Pb	Fe,Ca	Zn,K,Ti
9	Ribera	Pb	Fe,Ca	Zn,K,Ti
10	Azul	Pb		Fe,Co,Ca,K,Zn
11	Azul	Pb		Fe,Co,Ca,K
12	Gris oscuro	Pb	Fe	Ca,K,Co
13	Café	Pb	Fe	Ca,K,Zn
14	Sombra	Pb	Fe	Ca,Zn,Mn,K
15	Encarnación	Pb		Fe,Ca,Hg
16	Sombra	Pb	Fe	Ca,Mn,K
17	Gris hábito	Pb		Fe,Ca
18	Encarnación	Pb		Fe,Ca,K
19	Hábito	Pb		Fe,Ca,K,Mn
20	Estigma mano derecha	Pb		Hg,Fe,Ca,Mn,K
21	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,K,Co,As
22	Negro	Fe,Pb	Ca	Mn,K
23	Azul	Pb		Fe,Ca,K,Co,Zn,Ni
24	Verde	Pb		Fe,Ca,Zn,Mn

25	Café	Pb	Fe	Ca,Mn,K,Zn
26	Azul cielo	Pb		Fe,Co,Ca,Ni
27	Azul nube	Pb	Fe	Ca,Zn,K
28	Naranja	Pb	Fe	Ca,Zn
29	Naranja	Pb	Fe	Ca,Zn
30	Azul nube	Pb		Fe,Ca,Zn,Co,Mn
31	Azul arroyo	Pb	Fe	Ca,Mn,Zn
32	Encarnación	Pb		Fe,Ca,Zn
33	Sombra	Pb,Zn	Fe,Ca	K,Mn,Ti
34	Sombra	Pb	Fe	Zn,Ca,K
35	Rojo paño	Pb	Hg,Fe	Ca,Zn
36	Rojo sombra paño	Pb	Fe	Hg,Ca,Mn,Cu
37	Arbol fondo intermedia parte	Pb	Fe	Ca,K,Co,Zn
38	Brillo rama arbol	Pb		Fe,Ca,K,Co,Zn

4. La Entrada con Palmas

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Brillo manga	Pb,Fe	Ca	Cu,Mn,K
2	Palma mano	Pb,Fe	Hg,Fe	Ca,Cu,Mn
3	Dedo	Pb,Fe	Hg,Fe	Ca
4	Dedo	Fe,Pb	Ca	Mn,K,Cu
5	Azul cuello	Pb,Fe	Fe	Hg,Ca
6	Encarnación	Pb,Fe	Hg,Ca	K,Mn
7	Rojo ropa	Pb,Fe,Hg	Ca	Mn
8	Ocre vestido	Pb,Fe	Ca,Hg	Mn,K,Ti
9	Rojo pluma	Pb	Hg	Fe,Ca
10	Blanco pluma	Pb		Fe,Ca,Cu,K
11	Rojo manto	Pb,Hg		Fe,Ca
12	Verde	Pb,Fe	Ca,Co	K,Mn,As,Cu,Ni
13	Verde oscuro	Pb	Fe,Co,Ca	K,As,Cu,Ni,Mn
14	Dorado	Pb	Fe,Ca	K,Cu,Hg
15	Ocre sombra	Pb,Cu	Fe	Ca,Mn,K

16	Azul	Pb,Fe	Co,Ca	K,Ni,As,Mn,Cu
17	Ocre codo	Fe,Pb	Ca	Mn,K
18	Verde ropa	Pb,Fe	Ca,Co	K,As,Ni,Cu
19	Ocre	Pb,Fe	Ca	K,As,Cu,Ni,Mn
20	Azul	Fe,Co,Ca	Pb	Ni,K,As,Cu,Mn
21	Pie	Pb	Fe	Ca,Ni
22	Gris	Pb	Fe	Ca,Mn,Hg
23	Sombra hombro	Pb	Fe	Ca,Mn
24	Borde hombro	Pb	Fe	Ca,Cu,K
25	Hombro	Pb		Fe,Ca,Cu
26	Dorado palma	Pb	Fe	Ca,Mn,K,Cu
27	Hábito	Pb	Fe	Ca,Mn
28	Mano	Pb		Hg,Fe,Ca,K
29	Sombra manga	Pb	Fe	Ca,Hg,Mn,K
30	Gris Hábito	Pb		Fe,Ca
31	Fondo palma	Pb	Fe,Cu,Ca	Mn,K
32	Palma mano	Pb	Fe,Cu	Ca,Mn
33	Hábito	Pb	Fe	Ca,Mn,Cu,K
34	Rojo vestido	Hg,Pb,Fe	Ca	K,Cu,Mn
35	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Cu
36	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Ti,Mn,Cu
37	Gorro	Pb	Fe	Mn,Ca
38	Gorro	Pb	Fe	Ca,Mn
39	Pierna	Pb,Fe,Ca	Co,Ca	K,Mn,As,Ni,Cu
40	Dorado	Pb,Fe	Ca	K,Mn
41	Blanco manto	Pb	Ca,Fe	K,Cu,Ti
42	Sombra manto	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Cu
43	Azul hombro	Pb	Fe,Ca,Co	K,Cu,Ni
44	Ocre hombrera	Pb,Fe	Ca	Mn,Cu,K
45	Azul blusa	Pb	Fe	Ca,Co,Mn,K
46	Brazo	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu,K
47	Amarillo codo	Pb	Fe	Ca,Hg,K
48	Rojo manto	Pb	Fe,Hg	Ca,Mn

49	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Hg,Cu,Mn
50	Hoja árbol	Pb	Fe	Ca,Cu,K
51	Fondo oscuro	Pb	Fe	Ca,K,Mn,Cu
52	Paisaje parte clara	Pb	Fe	Hg,Ca
53	Paisaje parte oscura	Pb	Fe	Ca,K,Mn,Co
54	Paisaje parte oscura	Pb	Fe,Ca	Co,Mn,Cu,As
55	Orilla montaña	Pb	Fe,Ca,Co	K,As,Cu
56	Cielo	Pb	Fe	Ca

5. El Tránsito de San Francisco

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Rojo llama	Pb,Hg,Fe	Ca	Mn,K, Cu
2	Amarillo llama	Pb	Hg,Fe	Ca, Cu
3	Encarnación	Pb	Fe,Ca,Hg	Mn
4	Rojo capa	Pb,Hg,Fe	Ca	Mn,Ti
5	Encarnación niño	Pb	Fe	Ca,Mn,Hg
6	Azul pechera	Pb	Fe,Co	Ca,As,Ni,K
7	Azul pechera	Pb	Fe,Co	Ca,As,Ni,K
8	Amarillo botón	Pb	Fe	Ca,K
9	Amarillo segundo botón	Pb	Fe	Ca,K
10	Azul sombra manga	Pb	Fe	Ca,K
11	Brillo blanco	Pb		Fe,Ca
12	Café cofre	Pb,Fe	Hg,Ca	Mn,K
13	Ocre	Pb,Fe	Hg,Ca	Mn,K
14	Naranja manto	Pb,Fe	Ca	
15	Sombra manto	Pb,Fe	Ca	K,Hg
16	Encarnación	Pb	Hg	Fe,Ca
17	Sombra	Pb,Fe,Ca		K,Ti,Mn,Hg
18	Manga blanca	Pb		Fe,Ca
19	Color crema	Pb		Fe,Ca,Zn
20	Color crema	Pb,Fe	Ca	Mn,Zn,Ti
21	Naranja	Pb,Fe	Ca	Mn,Ti,Zn

22	Encarnación	Pb	Hg	Fe,Ca
23	Café	Fe,Pb	Ca	Mn,Ti,K
24	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Hg,Mn,Cu
25	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Hg
26	Encarnación oscura	Pb	Fe,Hg	Ca,Mn,Ti,K
27	Encarnación	Pb		Fe,Hg,Ca
28	Manga habito	Pb	Fe	Ca
29	Flama rojo	Pb,Hg,Fe		Ca,Mn
30	Flama amarillo	Pb	Fe	Ca,Mn,Hg
31	Vela brillo	Pb	Fe	Ca,Mn
32	Vela brillo	Pb		Fe,Ca,Mn
33	Amarillo candelabro	Pb	Fe	Ca,Mn

6. Santa Clara se despide de San Francisco

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Ocre dalmática	Pb,Fe	Ca	Cu,Zn,Mn,K
2	Ocre dalmática	Pb,Fe	Ca	Cu,Zn,Mn,K
3	Ocre dalmática	Pb,Fe	Ca	Cu,Zn,Mn
4	Gris dalmática	Pb	Fe,Co	Ca,K,As
5	Ocre flecos	Pb,Fe	Ca	Cu,Zn
6	Cruz confesionario	Pb,Fe		Ca,K
7	Manto	Cu,Pb,Fe	Ca	Mn,Zn
8	Manto	Cu,Pb,Fe	Ca	Mn
9	Manto	Cu,Pb,Fe	Ca	Mn,K
10	Gris pilar	Pb,Fe	Ca	Cu
11	Rojo flama	Pb,Hg	Fe,Ca	K
12	Amarillo flama	Pb		Fe,Ca
13	Cera vela	Pb		Ca,Fe,K,Mn
14	Rosa	Pb	Hg	Fe,Ca,K,Cu
15	Blanco	Pb,Fe	Hg,Fe,Ca	
16	Hábito Sn Fco	Pb,Fe	Ca	Mn,Zn
17	Azul confesionario	Pb	Fe,Co,Ca	K,As

18	Azul confesionario	Pb	Fe,Co,Ca	K,As
19	Hábito monje	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu,Ni
20	Brazo monje	Fe,Ca,Pb		Mn,K,Cu,Ti,Zn
21	Flama	Pb	Hg	Fe,Ca,Cu
22	Amarillo flama	Pb	Hg	Fe,Ca,Mn
23	Cera vela	Pb		Fe,Ca
24	Dedo monje	Pb	Fe,Ca	Hg,Mn
25	Mano	Pb,Fe	Ca	Mn,K
26	Mano	Pb	Fe,Ca,Hg	K,Mn
27	Vara	Pb	Fe	Hg,Ca,Mn
28	Negro manto	Pb	Fe	Ca,Mn
29	blanco manto	Pb		Fe,Ca
30	Encarnación	Pb		Fe,Ca,Hg
31	Labio Sta Clara	Pb	Hg	Fe,Ca
32	Rostro Sn Fco	Pb	Fe	Ca,Hg
33	Ojo Sn Fco	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Hg
34	Cabello Sn Fco	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Zn,Cu
35	Rojo túnica	Pb,Hg	Fe	Cu,Ca,Mn
36	Rojo túnica	Pb,Fe	Ca	Hg,Mn
37	Cáliz	Pb		Fe,Ca
38	Cáliz	Pb	Fe,Ca	K,Cu
39	Túnica	Pb	Fe,Ca	K,Co,Ni
40	Ocre	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Cu,Zn
41	Brillo cordón	Pb	Fe,ca	K,Co,Ni

7. El Papa Gregorio IX confirma las Llagas de San Francisco

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Pedestal	Pb	Fe	Ca,Mn
2	Sombra pedestal	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Ti
3	Linea	Pb,Fe		Ca,Mn,K
4	Linea	Pb,Fe		Ca,Mn
5	Parte clara	Pb		Fe,Ca,K,Mn

6	Pie	Pb		Fe,Ca
7	Estigma pie	Pb,Hg		Fe,Ca,K
8	Brocado de túnica	Pb		Fe,Ca
9	Borde de brocado	Pb		Fe,Ca
10	Sombra pliegue	Pb		Fe,Ca
11	Túnica pie, Sn Fco.	Pb	Fe	Ca,Mn
12	Dorado, brocado	Pb,Pb	Ca,Cu	Mn,K
13	Brocado	Fe	Pb,Ca	Mn,K,Ti
14	Brillo dorado de brocado	Pb		Fe,Ca
15	Túnica de Cardenal	Pb,Hg		Fe,Ca
16	Labio de Cardenal	Pb	Fe,Hg	Ca
17	Mejilla, Cardenal	Pb		Hg,Fe
18	Sombra en el rostro	Pb	Fe	Ca,Mn,K,Hg
19	Flama amarilla de vela	Pb		Fe,Ca,Sn
20	Flama roja de vela	Pb,Hg	Fe	Ca,Mn,K
21	Moño, manto, Papa	Pb,Hg		Fe,Ca
22	Brillo manto	Pb		Fe,Ca,K
23	Ocre manto	Pb, Fe		Ca, Mn, K
24	Ocre manto	Pb, Fe		Ca
25	Parte oscura, brocado	Pb, Fe	Co	Ca, K, As
26	Sombra brocado	Pb, Fe	Co	Ca, K, As
27	Brocado	Pb, Fe		Ca, Cu
28	Blanco papel	Pb	Fe	Ca, Cu
29	Sombra papel	Pb	Fe, Co	Ca, K, As
30	Sombra manto azul	Pb, Fe		Ca, Mn, Cu, K
31	Brillo azul manto	Pb		Fe, Co, Ca, As
32	Ropa personaje	Pb, Cu		Fe, Ca
33	Fondo ocre de medallón	Pb, Fe		Ca
34	Parte rojo oscuro, medallón	Pb	Fe	Ca, Mn, Ti, Cr, Cu
35	Brillo medallón	Pb, Hg		Fe, Ca
36	Brillo amarillo medallón	Pb		Fe, Ca
37	Brillo amarillo medallón	Pb		Fe, Ca
38	Herida	Pb	Fe, Ca	Mn, K

39	Ropa Sn. Fco.	Pb	Fe	Ca, Mn
40	Sombra dedo	Pb, Fe		Ca, Mn, K
41	Mano	Pb		Fe, Ca, Hg

8. San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Encarnación	Pb	Hg, Fe, Ca	Cu
2	Negro manga	Pb, Fe	Ca, Mn	Zn, Cr, K, Cu, Ti
3	Amarillo libro	Pb, Fe	Ca	Mn, K, Cu
4	Blanco	Pb	Fe, Ca	
5	Café	Fe, Pb	Ca	Mn, Zn, Ti, K
6	Rojo	Pb, Hg	Fe, Ca	Mn, K, Ti
7	Amarillo claro	Pb	Fe, Ca, Hg	Mn, Ti, Sn
8	Negro	Pb	Fe, Hg, Ca	Mn
9	Blanco	Pb	Fe, Ca	K, Ti, Zn, Cd
10	Amarillo	Pb	Fe, Ca	Cu, Cd
11	Sombra	Pb, Fe	Ca	Zn, K, Ti, Mn
12	Blanco	Pb	Fe, Ca	
13	Encarnación	Pb	Fe, Ca	
14	Amarillo	Pb	Fe, Ca	Cu
15	Blanco	Pb	Fe, Ca	Cu
16	Café	Pb	Fe, Ca	Zn, Mn, K, Sn, Ti
17	Brillo	Pb	Fe, Ca, Co, Sn	Zn, Mn, As, Ni
18	Azul	Pb	Fe, Co, Ca	As, Zn, K, Ni, Mn
19	Amarillo Brillo	Pb	Ca, Fe, Sn	Zn, As
20	Azul Brillo	Pb	Fe, Ca	K, Sn, As, Ni
21	Azul flor	Pb	Fe, Co, Ca	K, Mn, Zn, As, Ni
22	Blanco flor	Pb	Fe, Ca, Co	K, As
23	Amarillo	Pb	Ca, Fe	Sn, Hg
24	Blanco	Pb	Fe, Ca	Zn
25	Rojo	Pb	Fe, Ca, Zn	
26	Azul	Pb	Fe, Ca, Co	K, Zn, Mn, As

27	Blanco	Pb	Fe,Ca,Zn	K,Co,As
28	Sombra joya	Pb,Fe	Ca	K,Mn
29	Brillo joya	Pb	Ca,Fe,Sn	
30	Brillo joya	Pb	Fe,Ca	K,Cu
31	Joya	Pb	Fe,Ca	Cu,Mn,K
32	Joya	Pb	Fe,Ca,Co	Cu,K,Mn,Ti
33	Azul claro bota	Pb	Fe,Ca,Co	K,As,Cu
34	Azul bota	Pb	Fe,Ca,Co	K,Mn,As
35	Rojo	Pb	Fe,Hg,Ca	K,Zn,As
36	Verde	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Cu
37	Naranja	Pb	Fe,Ca	K,Mn
38	Café bota	Pb,Fe	Ca,Mn,Zn	Cu,K,Ti
39	Verde	Pb	Fe,Ca,Zn	Mn
40	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn
41	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Mn
42	Café	Pb,Fe	Ca	Mn
43	Naranja	Pb,Fe	Ca	Mn
44	Sombra	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Ti,Zn
45	Rojo	Pb	Hg,Fe,Ca	Zn,K
46	Negro	Fe	Pb,Ca	Hg,K,Mn,Ti
47	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Mn,Hg
48	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Cu
49	Sombra	Pb	Fe,Ca	Mn,cu,K
50	Azul	Pb	Fe,Ca,Co	K,Cu
51	Amarillo	Pb	Fe,Ca	Sn,Mn,Cu
52	Azul	Pb	Fe,Ca,Co	Mn,K,As
53	Blanco	Pb	Fe,Ca,Co	K,Mn,Ti
54	Rojo	Pb	Fe,Ca	Ti
55	Negro	Pb	Fe,Ca	Mn,K
56	Azul sombra	Pb	Fe,Cu,Ca	Mn
57	Negro	Pb	Fe,Cu,Ca	Mn
58	Naranja	Pb,Fe	Ca	Cu,Mn,K
59	Mancha	Pb	Fe,Co,Ca	Mn,K,As

60	Azul piso	Pb	Fe,Ca	Mn
61	Ocre	Pb	Fe,Ca	Cu,K,Mn,Ti
62	Sombra	Pb,Fe	Ca,Cu,Mn	Ti,K,Zn
63	Sombra	Pb,Fe	Ca,Cu,Mn	Ti,K,Zn
64	Naranja	Pb	Fe,Ca	Cu,Mn,Ti,K
65	Ocre	Pb	Fe,Ca	Cu,Mn
66	Azul	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu,Ti
67	Blanco	Pb	Fe,Ca	Cu
68	Sombra	Pb	Fe,Ca	Cu
69	Verde	Pb,Cu	Fe,Ca	
70	Blanc	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu,Ti
71	Ocre	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu,Sn,Ti
72	Amarillo	Pb	Ca,Fe,Sn	Mn,Cu
73	Tostada	Pb	Hg,Fe,Ca,Cu	Mn,K
74	Sombra	Pb	Cu,Fe,Ca,Hg	K,Ti,Zn,Cd
75	Brillo	Pb	Fe,Ca	Cu,K,Sn
76	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu
77	Naranja	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu
78	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,K,Cu
79	Sombra	Pb	Fe,Ca	Mn

9. El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Pedestal	Pb	Fe	Ca,Mn
2	Sombra pedestal	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Ti
3	Línea	Pb,Fe		Ca,Mn,K
4	Línea	Pb,Fe		Ca,Mn
5	Parte clara	Pb		Fe,Ca,K,Mn
6	Pie	Pb		Fe,Ca
7	Estigma pie	Pb,Hg		Fe,Ca,K
8	Brocado de túnica	Pb		Fe,Ca
9	Borde de brocado	Pb		Fe,Ca

10	Sombra pliegue	Pb		Fe,Ca
11	Túnica pie, Sn Fco.	Pb	Fe	Ca,Mn
12	Dorado, brocado	Pb,Pb	Ca,Cu	Mn,K
13	Brocado	Fe	Pb,Ca	Mn,K,Ti
14	Brillo dorado de brocado	Fe		Fe,Ca
15	Túnica de Cardenal	Pb,Hg		Fe,Ca
16	Labio de Cardenal	Pb	Fe,Hg	Ca
17	Mejilla, Cardenal	Pb		Hg,Fe
18	Sombra en el rostro	Pb	Fe	Ca,Mn,K,Hg
19	Flama amarilla de vela	Pb		Fe,Ca,Sn
20	Flama roja de vela	Pb,Hg	Fe	Ca,Mn,K
21	Moño, manto, Papa	Pb,Hg		Fe,Ca
22	Brillo manto	Pb		Fe,Ca,K
23	Ocre manto	Pb, Fe		Ca,Mn,K
24	Ocre manto	Pb, Fe		Ca
25	Parte oscura, brocado	Pb, Fe	Co	Ca,K,As
26	Sombra brocado	Pb, Fe	Co	Ca,K,As
27	Brocado	Pb, Fe		Ca,Cu
28	Blanco papel	Pb	Fe	Ca,Cu
29	Sombra papel	Pb	Fe,Co	Ca,K,As
30	Sombra manto azul	Pb, Fe		Ca,Mn,Cu,K
31	Brillo azul manto	Pb		Fe,Co,Ca,As
32	Ropa personaje	Pb,Cu		Fe,Ca
33	Fondo ocre de medallón	Pb,Fe		Ca
34	Parte rojo oscuro, medallón	Pb	Fe	Ca,Mn,Ti,Cr,Cu
35	Brillo medallón	Pb,Hg		Fe,Ca
36	Brillo amarillo medallón	Pb		Fe,Ca
37	Brillo amarillo medallón	Pb		Fe,Ca
38	Herida	Pb	Fe,Ca	Mn,K
39	Ropa Sn. Fco.	Pb	Fe	Ca,Mn
40	Sombra dedo	Pb,Fe		Ca,Mn,K
41	Mano	Pb		Fe,Ca,Hg

10. San Francisco sana a un devoto suyo

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Encarnación	Pb	Fe,Ca,Hg	Cu,K
2	Sombra	Fe,Pb,Ca	K,Ti,Mn	Cu,Hg
3	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu
4	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,Cu
5	Sombra	Pb,Fe	Ca,Mn	Ti,K
6	Sombra	Pb	Fe,Ca	Mn
7	Café	Pb	Fe,Ca	Cu,K,Mn,Ti
8	Naranja	Pb	Fe,Ca	Cu,Mn,K
9	Blanco	Ca,Fe,Pb		K,Mn,Cu,Ti
10	Rojo	Pb,Hg,Fe	Ca	Mn,K,Cu
11	Rojo	Pb,Fe	Ca,Fe	Mn,Cu,K
12	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Hg,Mn,Cu,K
13	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,K
14	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Hg
15	Blanco	Pb	Fe,Ca	
16	Sombra	Pb	Fe,Ca	Mn,H
17	Café	Pb	Cu,Fe,Ca	Mn
18	Encarnación	Pb	Fe,Ca	K,Hg
19	Café	Pb	Cu,Fe,Ca	Mn
20	Café	Pb	Cu,Fe,Ca	Mn
21	Encarnación	Pb	Fe,Ca	Hg
22	Sombra	Pb	Fe,Ca	
23	Encarnación	Pb		Fe,Ca,Cu
24	Gris	Pb	Fe,Ca	K,Cu,Mn
25	Café	Pb	Fe,Ca	Mn,K,Cu,Ti
26	Azul piso	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn
27	Gris piso	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn
28	Café	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn
29	Café	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn
30	Azul piso	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn,K

31	Azul piso	Pb	Fe,Ca	Zn,Mn,Cu,K,Ti
32	Negro	Pb,Cu,Fe	Zn,ca	Mn,K
33	Azul	Pb	Fe,Ca	Mn,Zn
34	Blanco	Pb	Fe,Ca	Mn,Zn
35	Gris	Pb	Fe,Ca	Mn,Zn
36	Sombra	Pb,Fe	Ca	Mn,Ti,K,Zn,Hg
37	Encarnación	Pb	Fe,Ca,Hg	Zn
38	Gris	Fe,Pb,Ca	Zn,K,As	Ti,Cu
39	Gris	Fe,Pb,Ca	As	K,Zn,Mn,Ti,Cu
40	Café	Pb,Cu	Fe,Ca	K,Zn,Mn
41	Amarillo	Pb	Fe,Ca	
42	Rojo	Pb	Hg,Fe,Ca	Mn,Zn
43	Amarillo	Pb	Fe,Ca	Zn,Cd
44	Negro	Pb	Fe,Ca,Co	MnAs
45	Encarnación	Pb	F,Ca,Hg	Hg
46	Negro	Pb	Fe,Ca	Hg,Mn,K,Cu,Zn,Ti
47	Amarillo	Pb	Fe,Ca	Zn

11. San Francisco resucita a un niño

No de toma	Zona de análisis	Elementos presentes		
		<i>alta</i>	<i>media</i>	<i>baja</i>
1	Amarillo vestido niño	Pb	Fe	Ca,K,Cu
2	Rosa sombra moño cinturón	Pb	Fe,Ca	K
3	Blanco cinturón niño	Fe,Pb	Ca	Cu,K,Ti,Mn
4	Rosa sombra moño cinturón	Pb,Fe	Ca	K,Mn,Ti
5	Gris mantel	Pb	Fe	Ca
6	Blanco perro	Pb		Fe,Ca
7	Sombra bajo mantel	Pb,Cu	Fe	Ca
8	Amarillo decoración taburete	Pb	Fe	Ca
9	Negro bestia	Pb,Fe	Ca	Mn,K
10	Café sombra taburete	Pb	Fe	Ca,Mn
11	Brillo decoración mueble	Pb	Fe	Ca

12	Blanco piso	Pb	Fe	Ca
13	Marrón piso	Pb	Fe	Ca,Mn
14	Gris sombra piso	Pb	Fe	Ca,Mn
15	Gris sombra piso	Pb	Fe	Ca,Mn
16	Rojo cojín	Pb,Hg		Fe,Ca
17	Amarillo borla cojín	Pb		Fe,Ca,Hg
18	Gris somra cojín	Pb	Fe,Hg	Ca,Mn
19	Brillo Zapato	Pb	Fe	Ca,Cu
20	Sombra atuendo	Pb,Fe	Ca	M,Cu
21	Dorado orilla	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Cu
22	Gris borde	Pb	Fe,Co	Ca,K,As,Ni,Ti,Mn
23	Gris hábito	Pb	Fe,Co	Ca,K,As,Ni,Mn
24	Dorado borde grueso	Pb,Fe	Ca	K,Mn,As
25	Gris sobre borde grueso	Pb	Fe,Ca	K,Mn,Ti,As
26	Sombra bajo baúl	Pb,Fe	Ca	Mn,Zn,K
27	Amarillo baúl borde	Pb	Fe,Ca	Zn
28	Negro manija	Pb	Fe	Ca,Mn,Zn,Hg
29	Brillo manija	Pb		Fe,Ca,Zn
30	Amarillo baúl	Pb	Fe	Ca,Mn,Zn
31	Rojo vestido niño baúl	Pb,Hg	Fe	Ca,Mn
32	Sombre borde	Pb,Fe	Ca,Hg	K
33	Amarillo borde	Pb		Fe,Ca,Mn
34	Rojo vestido niño baúl	Pb	Hg	Fe,Ca,Ti
35	Sombra rodilla	Pb	Fe,Ca	Mn,K
36	Encarnación rodilla	Pb		Fe,Ca,Hg
37	Gris sombra	Pb	Fe	Ca,Cu
38	Gris manga iño	Pb		Fe,Co,Ca,K,As
39	Amarillo plato	Pb	Fe	Ca
40	Rojo bebida	Pb	Hg,Fe	Ca
41	Borde oscuro recipiente vidrio	Pb	Fe,Hg	Ca
42	Borde claro recipiente vidrio	Pb	Hg,Fe	Ca
43	Amarillo hombro niño	Pb	Fe	Ca
44	Gris brazo niño	Pb	Fe	Co,Ca,K,Mn,As

45	Sombra brazo niño	Pb	Fe	Co,Ca,K,Mn,As,Mn
46	Gris mango cuchillo	Pb		Fe,Ca
47	Amarillo brillo mango	Pb	Fe	Ca,Mn,Hg,Ti
48	Sombra campana	Pb		Fe,Ca,K
49	Gris campana	Pb		Fe,Ca,K
50	Amarillo pan	Pb	Fe	Ca,Hg
51	Amarillo pan	Pb	Fe	Ca,Hg
52	Brillo pan	Pb		Fe,Hg,Ca
53	Verde aceitunas	Pb		Fe,Ca,Mn
54	Gris plato	Pb		Fe,Co,Ca,K,Ni
55	Blanco pan	Pb		Fe,Ca
56	Rojo manto Sn Fco	Pb	Hg	Fe,Ca
57	Encarnación mano Sn Fco	Pb		Fe,Hg,Ca
58	Sombra mano	Pb,Fe		Mn,Ca,K,Cu
59	Gis manga hábito Sn Fco	Pb		Fe,Ca,Mn
60	Sombra manga Sn Fco	Pb,Fe		Mn,Ca
61	Sombra brazo Sn Fco	Pb,Fe	Ca	Mn,K,Cu
62	Rojo respaldo silla	Pb,Hg	Fe	Ca,K,Cu,Mn
63	Brillo boton silla	Pb,Fe		Hg,Ca,Mn
64	Rosa junto manos	Pb		Fe,Ca,K
65	Rosa entre manos	Pb	Fe	Ca,Hg,Mn
66	Café sombra entre manos	Pb	Fe	Ca,Hg,Mn
67	Gris velo	Pb		Fe,Ca,Mn
69	Cabello dama	Pb	Fe	Ca,Mn,Hg
70	Encarnación rostro dama	Pb		Fe,Ca,Hg
71	rojo labio	Pb	Hg	Fe,Ca
72	Rojo silla dama	Pb,Hg	Fe	Ca
73	Brillo clavo silla	Pb	Fe	Ca,Hg,Cu
74	Café madera respaldo silla	Pb,Fe		Mn,Ca,K,Hg,Cu
75	Fuego	Pb	Hg,Fe	Ca,Cu
76	Amarillo fuego	Pb		Fe,Ca,Cu,Hg
77	Cazo	Pb	Fe	Ca,K,Mn
78	Amarillo falda	Pb	Fe	Ca

79	Fondo vestido	Pb		Ca,Fe,K,Co
80	Gris sombra vestido	Pb		Ca,Fe,Co,K
81	Dorado brocado vestido	Pb	Fe	Cu,Ca,K
82	Sombra brocado	Pb		Fe,Ca,K,Cu,Mn
83	Brillo broche brocado	Pb	Fe	Ca,Cu,K
84	Mancha mano sobre peluche	Pb	Fe	Mn,Ca,C
85	Amarillo manzana	Pb		Fe,Ca,Sn
86	Rojo manzana	Pb	Hg,Fe	Ca,K
87	Azul manga	Pb		Fe,Co,Ca,K,Ni,As
88	Cabello niño	Pb	Fe	Ca,Cu,K
89	Negro herraje	Pb	Fe	Ca,Mn,K
90	Borde tapa baúl	Pb	Fe	Ca
91	Encarnación	Pb	Fe	Ca,Hg
92	Azul manga	Pb		Fe,Co,Ca,K,Ni,As
93	Sombra niño baúl	Pb	Fe,Cu	Ca,Mn,Ti,K

ANEXO IV

Informe técnico y estudio material de dos obras atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo:

San Francisco resucita a un niño
(o *El Milagro de las manzanas*) y
La Estigmatización de San Francisco

Texto: Elsa Arroyo Lemus
Fotografía y manejo digital de imágenes: Eumelia Hernández

Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México
Julio de 2010

2 *La Estigmatización de San Francisco y El Milagro de las manzanas. Séñoras Arroyo*



Fig. 1 La metodología del LDOA incluye el trabajo interdisciplinario. La observación de la obra y realización técnica de imagen -Vis, IR, UV-, la aplicación de técnicas instrumentales -FTIR-, y la toma de muestras se hace durante el estudio *in situ*. Posteriormente el análisis e interpretación de resultados se realiza en gabinete.

El estudio *in situ*

Por invitación de la Mra. Adriana Cruz Lara, restauradora de la colección del Museo Regional de Guadalajara así como estudiante de doctorado en Historia del Arte por la UNAM y a solicitud de la Dra. Patricia Díaz Cayeros, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, realizamos el estudio y registro fotográfico *in situ*, levantamiento de información y toma de muestras de dos lienzos pertenecientes a la serie sobre la vida de San Francisco que forman parte de la colección del Museo Regional de Guadalajara.⁴ Las obras trabajadas se titulan: *San Francisco resucita a un niño* o *El milagro de las manzanas* y *La Estigmatización de San Francisco*.

Esta primera temporada de trabajo tuvo lugar del 9 al 13 de noviembre de 2009 y el objetivo central era conocer la serie en conjunto y elegir colegendariamente las obras representativas para iniciar el estudio de las técnicas y materiales presentes en los lienzos cuya atribución al pincel de牟llillo es motivo de duda entre los especialistas. El análisis de la materialidad de las pinturas de esta colección puede contribuir con nueva información para discutir su procedencia. (Fig. 1)

⁴ La Estigmatización de San Francisco y El Milagro de las manzanas. Sábana técnica.

Metodología

El estudio de la técnica de la pintura y los materiales constitutivos fue llevado a cabo siguiendo una metodología interdisciplinaria desarrollada para el análisis de pintura de caballete⁵ que consiste en:

1. Levantamiento de datos sobre la técnica de manufactura del cuadro. Elaboración de ficha técnica.
2. Técnicas de imagen.
 - a. Registro fotográfico de alta resolución con cámara digital de formato medio, respaldo PhaseOne®. Se emplearon lámparas de tungsteno de 2700 K.¹ Edición digital de imágenes.
 - b. Registro fotográfico digital con luz visible. Fotografía de detalles y luz rasante. Edición digital de imágenes.
 - c. Registro con iluminación ultravioleta para observar la fluorescencia característica de los barnices y pigmentos presentes en las obras así como para delimitar zonas con reintegración cronológica producto de las intervenciones previas de restauración. Se emplearon lámparas con longitud de onda de 254 y 366 nanómetros. Edición digital de imágenes.
 - d. Reflectografía infrarroja para detectar dibujos preliminares, rasgos y cambios de composición. Se usó un equipo de reflectografía Hamamatsu® modelo C2741-03 cuyo rango óptico llega a los 1800nm. Edición digital de imágenes.

3. Técnicas no destructivas de caracterización material.

a. Análisis mediante equipo de Fluorescencia de Rayos X (SANDRA) desarrollado por el Dr. José Luis Ruvalcaba, del Instituto de Física. Esta técnica de caracterización elemental permite tener un panorama global de la paleta constitutiva del color en el cuadro y ayuda a definir las áreas de muestreo.

4. Técnicas de caracterización por microscopía.

- a. Toma de muestras. Se tomaron dos muestras del cuadro con el tema de *La estigmatización de San Francisco* y cuatro del tema *San Francisco resucita a un niño*. Se buscó que fueran representativas de todos los estratos presentes en el cuadro así como relevantes para definir el proceso de creación por parte del artista. [Ver Anexos con la relación de muestras y esquema de toma de muestras]
- b. Procesamiento de muestras en laboratorio.
- c. Estudio de microscopía óptica con luz visible y ultravioleta. Registro fotográfico con cámara Assocam MR-C® de Carl Zeiss con software Axiovision® [Ver anexos con los resultados del análisis mediante microscopía óptica VIS-UV]
- d. Caracterización de pigmentos inorgánicos mediante microscopía electrónica de barrido con microsección de análisis químico elemental (MEBq-EDS). Este estudio se hizo en colaboración con el Dr. Manuel Espinosa del Instituto de Investigaciones Nucleares.

5. Historia técnica del arte. Interpretación de resultados.

⁵ La Estigmatización de San Francisco y El Milagro de las manzanas. Sábana técnica.

DATOS GENERALES



Autor: atribuido a Bartolomé Esteban牟llillo (Sevilla 1671-Cádiz 1682)
Título: San Francisco resucita a un niño
Otro título: El Milagro de las manzanas
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones máximas: 320 cm de alto x 410 cm de ancho. Espesor: 4,5 cm
Ubicación actual: Museo Regional de Guadalajara
Clave LDOA: NE147A

Fig. 2 *San Francisco resucita a un niño*, obra cuya atribución a Bartolomé Esteban牟llillo ha estado en duda desde principios del siglo XX. Fotografía digital en alta resolución.

ESTUDIO TÉCNICO Soporte

Debido a que toda la serie de la vida de San Francisco fue restaurada entre 1973-1976 y se le hizo un tratamiento de conservación conocido como "Reentelado holandés", que consistió en la adhesión de un soporte auxiliar por el reverso del cuadro usando como adhesivo una sustancia compuesta de cera de abeja y resina dammar cuya finalidad es consolidar todos los estratos pictóricos y reforzar el soporte original, es imposible ver la tela original de los cuadros. La descripción del soporte se basa en observaciones realizadas por el frente de la obra con el apoyo de iluminación rasante y lentes de aumento y comparativamente, a través de las imágenes radiográficas tomadas del cuadro *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*, consideradas pertinentes por tratarse de una misma serie pictórica que comparte todas las características tecnológicas.⁴

Es una tela de tejido de tafetán grueso con un hilo de trama por uno de tridámbar con una densidad de entre 9 y 10 por cm². Los hilos tienen un espesor homogéneo y amasar el tejido es regular, al observar la superficie del cuadro con luz rasante, algunos resaltan del plano. Al observar las imágenes radiográficas del soporte del cuadro, vemos un tejido homogéneo y sin deformaciones. [Fig. 3]

Fig. 3 El soporte de la Serie de la Vida de San Francisco puede inferirse de los detalles observados de los rayos X, luz rasante y reflectografía infrarroja del cuadro *El Papa Nicolás V verifica el cuerpo incorrupto de San Francisco*. Derecha: placa radiográfica. Se ilustra la misma zona del cuadro con rayos X, luz visible y reflectografía infrarroja.



El formato está conformado por tres lienzos unidos mediante una costura que fue recubierta con papel por el frente. La dimensión de los lienzos se consigna en la siguiente tabla considerando que el número uno es el que constituye la parte superior del cuadro:

No. de lienzo	Largo	Ancho
1	410	104
2	410	108
3	410	107 y 108

En promedio, se trata de lienzos de 106 cm de ancho, todos procedentes del mismo rollo de tela. Las mismas dimensiones las encontramos en el lienzo central de la obra *La Estigmatización de San Francisco*. Las variaciones en el ancho de las telas se deben a los recortes en bordes y modificaciones dimensionales efectuadas durante las restauraciones del pasado. Los 106 cm de ancho promedio coinciden con las dimensiones de las telas bastas de lino o cáñamo denominadas en documentos del siglo XVII como "bein de melange". Este dato lo menciona Rocio Brinquetas a propósito de la compra de tela, que realiza el pintor Bartolomé de Cárdenas entre 1620 y 1621. Brinquetas afirma que en 1627 el melange tenía una anchura de vasa y seama, según la Tasa General de Precios de Madrid, es decir, su ancho variable entre los 98 y 105 centímetros,⁵ medidas muy similares a los que presentan los lienzos del Museo Regional de Guadalajara.

La tela del cuadro *San Francisco resucita a un niño* es de lino,⁶ observada en la estructura de una fibra basta, obtenida del tallo vegetal, con lumen circular y dislocaciones o campos de entrecruzamiento cruzados que se localizan a intervalos regulares y en un ángulo casi transversal a la fibra. Debido al envejecimiento de la tela, así como a la compresión de los hilos por efectos de la técnica de manufactura del tejido y a los tratamientos a que ha sido sometida la obra, no es posible observar perfectamente la morfología de las fibras en sección transversal. [Fig. 4]



Fig. 4 Identificación de las fibras vegetales del tafetán mediante microscopía óptica y electrónica de barrido. Arriba: Corte longitudinal 50 x, al centro corte transversal polarizado 50 x, abajo, imagen de microscopía electrónica de barrido sin lijar, 950x.

Bastidor

El bastidor original ya no existe, durante la restauración se colocó un nuevo bastidor de aluminio con estructura interna de madera y ensamblés fijos a 45 grados, unidos mediante remaches de aluminio. Tiene dos travasos de refuerzo.

Base de preparación

La base de preparación tiene un grosor máximo de 240 micras en promedio y fue aplicada en tres capas sucesivas que se diferencian en las secciones transversales al ser observadas en microscopía óptica ultravioleta debido a la cantidad de aceite empleado como aglutinante. [Fig. 5]

La matriz está constituida fundamentalmente de arcilla que fue mezclada con rojo de plomo. Este pigmento fue empleado como secativo del aceite aunque también funge como material para dotar de un tono más rojizo a la capa.⁷ Presenta cargas añadidas de carbonato de calcio cuya morfología es subangular y su tamaño de partícula es grueso. Dada la abundancia



Fig. 5 Imagen de corte estratigráfico que muestra una base de preparación aplicada en tres capas. Se compone de arcilla y rojo de plomo con cargas de carbonato de calcio. Foto de microscopía óptica ultravioleta 20x.

en la mezcla del carbonato de calcio y su presencia en todas las muestras, éste material no puede ser considerado una contaminación sino una carga que sirvió al artista para dar cuerpo a la pintura. Debido a su función de obtención, la arcilla está conformada de silicatos de aluminio con morfología irregular, desde cargas redondeadas hasta filiformes y algunas que parecen lascas, cuyos contenidos de aluminio y silicio están asociados con hierro y magnesio, además la arcilla contiene otros minerales que proceden del lugar de extracción como son la pirita (sulfuro de hierro), así como cuarzos (dióxido de silicio), feldespatos (minerales compuestos de silicatos de aluminio, calcio y potasio) y partículas de tierra color ocre y sílica, compuestas fundamentalmente por hierro, que son responsables de la coloración parda de la capa. [Fig. 6]

El uso de arcilla como material constitutivo de la base de preparación lo encontramos referido en el famoso tratado *El Arte de la pintura*: "La mejor empuñación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la leña con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual, y después de bien seco el lienzo, la piedra ponza le va quitando todas las asperezas y desigualdades y lo dispone para recibir la segunda mano, con lo cual queda más cubierto y parejo, acabado, después de seco se alisado con la piedra para recibir la tercera; a la cual si quisieren pueden añadir al barro un poco de albayalde, para darle más cuerpo o usar sólo el barro; estas tres manos se han de dar con cuchillo..."¹

La cita es importante ya que en la obra *San Francisco resucita a un niño* existe justamente una preparación aplicada en tres manos. Por otra parte, la presencia de dos tipologías de partículas de arcilla compuestas básicamente de silicio y aluminio indica que hay un material crudo, el propio barro en polvo y posiblemente, hay una arcilla que ha sido cocida y molida, que vemos microscópicamente como lascas, partículas compactas, irregulares, de bordes rectos o dentados y filiformes rectos o curvados. Aunque todavía falta confirmar esta hipótesis, ya que pudiera tratarse de una morfología producida durante la sedimentación del barro y la fosilización de materiales orgánicos atrapados entre los silicoaluminatos. [Fig. 7]

También Antonio Palomino en su tratado *El museo pictórico y la escuela óptica* (1715-1724) escribe sobre el uso del ligamento o barro que dejaba el río en las crecientes para hacer las impregnaciones de la pintura al óleo.² Y no sólo por la mención en los tratados sabemos que se usaba la arcilla y tierra en las preparaciones de la pintura, estudios científicos recientes confirman la constitución arcillosa en las preparaciones rojizas, frecuentes en la pintura sevillana del siglo XVII.³ En obras de Diego Velázquez producidas en Sevilla antes de su traslado a la Corte de Madrid en 1623, se han identificado bases de preparación de arcilla. Las imágenes microscópicas

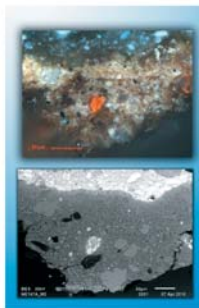


Fig. 6 Base de preparación de arcilla. Arriba, imagen de microscopía óptica polarizada 20x, abajo, microscopía electrónica de barrido 300x.



Fig. 7 Imagen de microscopía electrónica de barrido de la muestra 1 de San Francisco resucita a un niño donde se observa la arcilla cocida y molida en forma de lascas. Fotografía de microscopía electrónica de barrido 350x.

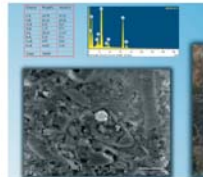
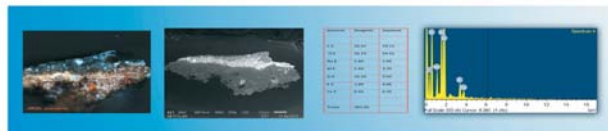


Fig. 8 Partículas de pirita en la base de preparación en las obras analizadas en el Museo Regional de Guadalajara. Del cuadro San Francisco resucita a un niño, a la izquierda EDS e imagen de la muestra 3 a 350x y a la izquierda la misma imagen en microscopía óptica 50x.

Otro dato a destacar sobre la presencia de pirita en las preparaciones de la pintura sevillana es la mención que presenta Paul Ackroyd sobre el estudio de dos obras tempranas de Velázquez que se encuentran en el acervo de National Gallery de Londres: *San Juan Evangelista en la Isla de Patmos* y *La Inmaculada Concepción*. Estos cuadros presentan una base de preparación de arcilla cuyos principales componentes son el carbonato de calcio, sílice y óxidos de hierro, con una pequeña cantidad de blanco de plomo. Asimismo, como impureza de las tierras, se identificó la pirita y en su contenido elemental se observó hierro y titanio.⁴

Por otra parte, en las obras del Museo Regional de Guadalajara, la tercera y última aplicación de base de preparación es distinta, más enriquecida con aceite. Presenta la misma arcilla pero de tamaño más fino, posiblemente un material más tamizado y con partículas de rojo de plomo fino; carece de las grandes cargas de caliza, cuarzo y feldespatos, sin embargo, parece haber sido enriquecida con vidrio molido. En la microscopía ultravioleta de la muestra 3, vemos abundantes partículas angulares de color blanco translúcido que se diferencian del cuarzo presente en el resto de la capa. El análisis elemental mediante MEB-EDS de una de las partículas arroja contenidos de carbono 20,67%, oxígeno 50,53%, aluminio 5,40%, silicio 16,59%, sodio 3,88%, potasio 1,99%, calcio 0,93%, porcentaje en peso. Se trata de un vidrio manufacturado a partir de sílice y potasio, carbonato de sodio y de calcio como fundentes. Este material lo encontramos presente también en las capas pictóricas por lo cual, creemos que es un agregado intencional, como secativo de la película al óleo y para dar cuerpo a la capa. Más adelante se discute su uso en términos del efecto cromático buscado por el artista. [Fig. 9]



de los cortes transversales de la obra titulada: *La venerable madre jerónima de la Fuente* muestran una preparación de distribución homogénea con partículas de arcilla, óxidos de hierro, carbonato de calcio y negro orgánico, éste estrato hace similar al de los cuadros del Museo Regional de Guadalajara. También en el cuadro de *La Adoración de los magos* fechado en 1619, pintado para la capilla del noviciado de los jesuitas en Sevilla y que hizo quizá por su encargo a través de su suegro Francisco Pacheco, vemos la impregnación ocre y negra por arcilla.⁵

En el artículo sobre las preparaciones en pintura sevillana del setecientos hay datos importantes que permitan la comparación de los resultados del análisis científico realizado en los cuadros de Guadalajara. En el texto se reporta el estudio científico de las bases de preparación en obras de importantes artistas sevillanos: del primer tercio del siglo XVII de Herrera el viejo, Juan de Roa, Francisco Varela, Diego Velázquez y Francisco de Zurbarán; de la segunda mitad del siglo, se analizaron cuadros de Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal y del último tercio fueron piezas de Lucas Valdés y Sebastián de Llano y Valdés. Pese a que el artículo carece de las imágenes resultantes del análisis científico efectuado en los cuadros, sí presenta una tabla con los resultados del análisis mediante MEB-EDX con el contenido elemental de las capas de preparación. En casi todas las pinturas se reporta la presencia de tierras ocre y pardas, cuarzo y caliza. La pirita se encontró en dos obras de Zurbarán, una de Murillo, dos de Campredón y dos de Lucas Valdés.⁶

En los dos cuadros del Museo Regional de Guadalajara encontramos abundantes partículas de pirita de tamaño fino, localizadas en la primera y segunda aplicaciones de la base. [Fig. 8]

Para terminar la discusión sobre la base de preparación se hablará de su función en la composición cromática de la superficie del cuadro. Tras una observación mimosa de la pintura observamos que el tono ocre rojizo de la base también participa del colorido del cuadro. El artista la dejó visible en algunos perfiles y contornos de las figuras representadas: alrededor de la cabeza de una de las mujeres que se asoman por el balcón vemos la base de preparación que no fue cubierta por las pinceladas que dan forma al cabello, se dejó una zona clara que sirve para resaltar el plomo en que se ubica el personaje. Hubiera sido fácil ocultar el color ocre rojizo, ya que en la fotografía de detalle se aprecia que la cortina verde fue plasmada después de haber sido pintada la cabellera de la mujer, pero la carga de pintura espesa dejada por el pincel se desplazó dejando un margen entre el verde y las pinceladas sueltas del cabello. [Fig. 10]



Fig. 10 En esta obra se puede reconocer el uso de la base de preparación de color rojizo como fondo que da realce a los personajes situados en primer plano. Este efecto se nota en el lienzo entre el cabello y la cortina. Fotografía digital de alta resolución.



Se trata de una obra aglutinada al óleo, con apariencia superficial brillante. La superposición de pinceladas es de máximo tres capas superpuestas en los colores con veladuras como se aprecia en el vestido rosado de la señora y hasta de cinco capas en las zonas con empastes, por ejemplo, en las luces altas que aplicó el artista para construir el reflejo metálico en el broche dorado que cierra el abrigo del padre de familia.

[Fig. 11]

Fig. 11 Aplicación del color, detalles. Microfotografía digital de alta resolución.

Capa pictórica

Pero más que el listado de los pigmentos presentes en la obra, lo que llama la atención de este cuadro es la manera en que el artista compone el color, con superposiciones de lacas o de pintura translúcida muy rica en aglutinante cuya base para crear el tono es el albayalde, un pigmento blanco brillante y de alto poder cubriente, que recibe el color con uno o hasta tres pigmentos en mezcla como máximo. Para ejemplificar lo anterior, podemos abordar el sistema de construcción del color azul que vemos en el abrigo del padre de familia. A simple vista parece un color creado en una sola mezcla muy sencilla, con cierto modelado de color pardo oscuro y azul intenso presente en las mangas y en los pliegues de la tela, pero en realidad es un color logrado mediante la superposición de dos capas, la primera una capa gris, mezcla de albayalde y negro de humo que recibió una entonación de pintura translúcida con laca violeta y azul esmalte finamente molido. Finalmente, las sombras más intensas en las mangas y los pliegues se consiguieron por una mezcla de tierras, negro de humo, laca violeta y la adición de esmalte de partículas más grandes, lo que ayudó a lograr un color más azul.

En *El Milagro de las Manzanas*, el tamaño de partícula del esmalte influye directamente en la tonalidad de la capa: entre más fino, más grisáceo. El tamaño de partícula del esmalte molido fino que encontramos en las capas internas como el color gris en el fondo del abrigo, es de 12 micras promedio, en contraste, el esmalte azul de color más intenso en las veladuras de la manga mide 42 micras en promedio. Es un silicato de cobalto tres veces más grueso. [Fig. 12]

Como se mencionó antes, una de las características tecnológicas de esta pintura es la presencia de vidrio molido presente en la última capa de la base de preparación y en algunas capas de policromía. Se trata de partículas transparentes de morfología angular y bordes rectos, a veces dentados, con tamaño variable de entre 13 y 18 micras.



Fig. 12 Presencia de esmalte en San Francisco resucita a su hijo. El tamaño de la partícula afecta directamente la percepción del tono de azul. Arriba zona de tono de sustrato de la manga del vestido del hombre con un correspondiente corte transversal, abajo zonas más gruesas del abrigo. Fotografía digital de alta resolución y fotografías de microscopio óptico a 20x.

La paleta del cuadro se compone de los siguientes pigmentos y sus mezclas:

COLORES DEL PIGMENTO	IDENTIFICACIÓN	COMPOSICIÓN
Bianco	Bianco de plomo o albayalde	Carbonato básico de plomo $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$
Bianco	Calcaíta (usado como carga en la base de preparación)	Carbonato de calcio $CaCO_3$
Azul	Azul esmalte	Vidrio de silicato de potasio con óxido de cobalto, aluminio y arsénico
Verde	Resinato de cobre, mezcla de verdigris y óleo resina	Acetato básico de cobre $Cu(C_2H_3O_2)_2 \cdot 2Cu(OH)_2$
Amarillo	Ocre	Óxido de hierro hidratado
Amarillo	Amarillo de plomo estado tipo I	Óxido de plomo y estibio (Pb_3SnO_4)
Rojo	Bermellón	Sulfuro de mercurio HgS
Rojo	Laca roja de tres tipos	¿Cochinilla, laca de rubí y laca de palo de Brasil?
Rojo	Minio o Rojo de plomo usado como secativo	Tetraóxido de plomo Pb_3O_4
Pardo	Tierra de siena tostada	Óxido de hierro
Pardo	Tierra de sombra tostada	Óxido de hierro
Pardo	Bitumen	Hidrocarburos aromáticos
Negro	Negro de humo	Carbón
Negro	Negro de vid	Carbón

Dado que el vidrio molido se presenta en estratos subyacentes como la base de preparación y en los medios tonos que sirven de fondo al color azul, así como en las encarnaciones y veladuras de los paños de laca roja, pensamos que fue un material agregado para fugir como secativo del aceite y para crear gruesas capas translúcidas. Puntualmente, podemos mencionar que fue identificado en la capa gris anilada que sirve de base al color del abrigo del señor, en el color de base para crear el tono encarnación en el rostro de la mujer y en los dos colores que conforman el vestido de la señora, tanto en la base amarillo-rosacea como en los volúmenes de los pliegues del vestido creados fundamentalmente con lacas rojas. [Fig. 13]

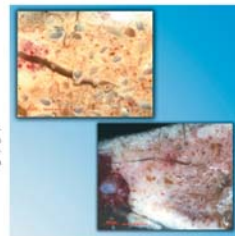


Fig. 13 En el análisis de las estratos pictóricos de la obra se observó que el vidrio es usado de manera abundante, el resultado es la impresión translúcida del azul, encarnación y amarillo rosado. Cortes transversales de la muestra 2, arriba con ultravioleta a 20x, abajo con luz refleja a 50x.

Llama la atención que se encuentre en mezclas muy ricas en blanco de plomo, pigmento que como es sabido, posee un alto poder secativo. Su uso en mezclas con blanco de plomo no es raro, se ha observado en la mayoría de las pinturas de Rafael en la colección de la National Gallery de Londres.¹⁴ En el artículo referido, la autora cree que su presencia se debe al desconocimiento del artista sobre cuales pigmentos necesitarían la capacidad de secativos. Desde un punto de vista, la presencia del vidrio responde a dos cosas, la primera es el profundo conocimiento del artista sobre la propiedad del material para acelerar el secado de la pintura y así trabajar más rápidamente, pensamos que se trata de una colección de once lienzos de grandes dimensiones para el mercado de exportación hacia América y la segunda, el uso del vidrio como agregado ayuda a formar películas de color más densas, con más cuerpo y con un poder de saturación más alto. La reproducción experimental de muestras de pintura con y sin vidrio añadido podría ayudar a esclarecer este punto. Este experimento lo haremos en la siguiente etapa del estudio de la colección.

En los tratados de pintura del siglo XVII, el uso de vidrio molido como agregado a la pintura al óleo para favorecer la velocidad de secado se menciona ampliamente. Filippo Baldinucci en la entrada para el óleo cocido en su *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* [1681] habla sobre el uso de vidrio muy finamente molido en agua para la preparación del óleo de linza o de linaza cocido. El tratadista indica que el aceite así preparado sirve para temperar colores como la laca, la tierra negra, el negro de oso, el negro de linza y conitroye con un rápido secado. Sin embargo, sugiere que no se use mezclado con colores que por sí mismos secan inmediatamente como son el blanco de plomo, el minio, la tierra verde, la tierra de sabbia, el cinabro, el esmalte o el negro de carbón.¹⁶

En el ámbito español, el tratado de pintura escrito por Felipe Núñez, también menciona el uso del vidrio molido como secativo en el óleo. El texto afirma que el vidrio molido era muy usado como secativo de un tipo de laca roja que en la época se denominaba *laca*, y que se refiere al material obtenido a partir del insecto del sueste asiático *Coccus lacca*.¹⁷

Francisco Pacheco también insiste sobre la necesidad de agregar vidrio molido a las lacas rojas: "[...] siempre el camino lleve su poco de secante, o de vidrio o de litargilio que es aceite de linaza cocido con un poco de almátiga en polvo [...]".¹⁸

Finalmente y de gran interés para los fines de esta investigación, es la mención en el tratado de Antonio Palomino quien describe a detalle la manera de preparar un aceite de linaza con alto poder secante, agregando vidrio molido al óleo previamente cocido con rojo de plomo o litargilio -amarillo de plomo-.

Asimismo, menciona que si se requiere hacer una mezcla secante para los azules y blancos, debe ponerse aceite de nueces en un vaso de vidrio y agregar vidrio molido, un poco de amarillo de plomo, blanco de plomo y rojo de plomo en proporción de una onza de cada ingrediente por media libra de aceite. Palomino también hace otra mención importante: el vidrio molido es excelente secativo usado como material añadido directamente a las mezclas de color en paleta.¹⁹ Al parecer, el vidrio ya combinado con el aceite era una más de las mezclas que tenía el artista a la mano para formular sus

colores en la paleta. Es posible que el artista que hizo los cuadros de la colección del Museo Regional de Guadalajara haya usado tanto el aceite enriquecido con vidrio molido como la mezcla preparada y combinada directamente con los colores de su paleta, de ahí que se haya detectado desde la capa de preparación y en ciertos colores de las capas pictóricas.

La obra: diseño y color

El artista partió de un diseño, traza o plan preciso donde prefiguró todas las partes y planos que constituyen la composición, esto condiciona las áreas de colorido y es el motivo por el que no existe superposición de pinceladas en los límites entre las figuras y el fondo, tampoco hay correcciones ni cambios de formas.

Los reflectogramas infrarrojos muestran la densidad de las capas que conforman la escena donde vemos que el pintor se ajustó perfectamente al diseño original sin trabeos, y por ejemplo, en una

Siguiendo con el método de aplicación del color, sobre el tono purlo rojizo claro de la base, se aplicaron planos de mezcla de color cuya función es la de 'fondo'. En la representación del interior de la casa, el artista fue cuidadoso en usar una pintura mezclada en paleta de calidad diluida que le permitiera extender el color mediante el uso de brochas gruesas. Empleó distintas mezclas para las zonas de luz y sombra sobreponeándolas al color de base, satisfaciendo un interés por generar efectos ópticos a través del color.

El trabajo más cuidadoso se aprecia en las encarnaciones donde la pintura fue extendida con pinceles suaves pero sin ocultar la huella del pincel, al artista le importaba dejar la textura de sus pinceles e integrar la pintura que en general se aplicó muy diluida mediante el modelado en fresco de las sombras y luces en fresco. En los brazos y las articulaciones de las manos del niño vemos tonos cálidos, sombras rojizas y naranjas muy intensas aunque el tono de base es ligeramente azulado, lo mismo ocurre en las manos del padre. [Fig. 16]



Fig. 16 Las encarnaciones fueron trabajadas con pinceles suaves y cargas de pintura muy diluida que dejan la textura de la pincelada. Izquierda, detalle del rostro del niño, derecha, detalle de la mano del padre. Fotografía digital de alta resolución.

imagen de detalle de la mesa vemos el trazo lineal que define el borde, recubierto por la pintura que da forma al mantel y al final las pinceladas que crean el volumen de la servilleta que cae hacia la señora, todo aplicado en un orden preciso. [Fig. 14]

Desde el boceto, esta escena narrativa fue planeada con el recurso de la representación de momentos congelados. Las acciones detenidas en el tiempo se observan en varias zonas: el gesto de las muchachas que se acomodan por la cortina en el cuadrante superior derecho, el asomado del perro por debajo de la mesa que levanta el pesado mantel de terciopelo verde, el cuy o conejillo de indias que temeroso permanece escondido debajo del banquillo y el momento en que el padre saca al niño del baul ante la sorpresa de su madre.

Las mujeres del último plano fueron representadas según el mismo modelo iconográfico, parecen el mismo personaje. Al pintor no le interesó plasmarlas como personas reales, funcionan sólo como advertencias al espectador, congruencias narrativas, de ahí que su mirada mantenga una relación psicológica hacia fuera del cuadro. [Fig. 15]



Fig. 14 El Milagro de los panes, detalle donde se observa el trazo que define el perimetro de la mesa y la aplicación de las capas pictóricas respetando el diseño previo. Reflectogramas infrarrojos, 1800 nm.



Fig. 15 La narración del milagro de resurrección del niño se logra por la suma de escenas detalladas: la cocinera y el fuego suspendido, el cuy paralizado bajo el baul, el padre y el niño inmóviles. Fotografía digital de alta resolución.

Se tomó una muestra de la encarnación del rostro de la señora y los resultados de la caracterización de sus materiales han sido fundamentalmente para entender el método de aplicación del color empleado por el artista. Primero extendió una capa gruesa de aproximadamente 45 micras conformada de una pintura de tonalidad blanco amarillento usada como color de base. La mezcla tiene blanco de plomo con finas partículas de tierra de sombra tostada y de ocre así como finísimas partículas de negro de hueso. Es rosada por la presencia de laca roja que vemos como partículas redondas brillantes pero translúcidas y que al ser observadas bajo luz ultravioleta tienen una fluorescencia violeta-rosado. Por su respuesta al UV, es posible que se trate de laca de palo de brasil pero hasta ahora no se han realizado estudios de caracterización de materiales orgánicos. Sobre esta capa se aplicó el modelado de la encarnación mediante la inyección de veladuras ricas en laca. La mejilla tiene un rubor logrado con una mezcla de blanco, dos tipos de laca roja y bermellón. El otro tipo de laca presenta tiene un color rosa pálido y las partículas son casi imperceptibles en luz visible sin embargo, en el ultravioleta sí hay partículas subangulares y tienen una fluorescencia intensa de tonalidad rosado-naranja. Es posible que se trate de laca de rubia, ya que en microfotografías de laca roja donde se ha identificado este tipo de laca en obras europeas se aprecia la fluorescencia característica de este material con un intenso color rosado-naranja.²⁰ [Fig. 17]



Fig. 17 La secuencia que siguió el artista para lograr las encarnaciones consistió en aplicar una capa de blanco amarillento que contiene partículas de laca roja que da la tonalidad rosada. Izquierda, fotografía digital de alta resolución, en el recuadro imagen ultravioleta. Medio, Derecha, microfotografías comparativas en luz visible y ultravioleta de la muestra 1 donde se ve la fluorescencia característica de dos tipos de laca, en las capas inferiores laca con fluorescencia violeta rosado y en la capa superficial rosado naranja.

Respecto a la sucesión pictórica con que fue creado el vestido de la señora, el artista partió de una base de tonalidad rosa pálido y cuando esta capa hubo secado, aplicó el color de los pliegues con sus sombras y luces en húmedo para esfumar la pincelada. Primeramente el tono rojo claro fue creado a través de una mezcla de laca roja rica en blanco de plomo y bermellón. Esta laca tiene un comportamiento violeta-rosado en el ultravioleta pero contiene partículas de otras dos lacas, una que fluoresce intenso color rosado-naranja y la otra, carmín oscuro. Las sombras fueron aplicadas solo con laca carmín, negro de lumo y tierra de sombra tostada mientras que las luces fueron plumadas a partir de una mezcla de blanco de plomo con un tinte azulado gracias al añadido de esmalte muy fino.

Un pigmento abundante en las encarnaciones es el bermellón, sulfuro de mercurio. Se usó para construir los rostros de la familia y en mayor medida, en los matices rojizos de las mejillas, nariz, labios y orejas. La respuesta del bermellón bajo la radiación infrarroja es de alta intensidad y brillo como se observa en los reflectogramas. [Fig. 18]

Por otra parte, la construcción de las pupilas implicó el uso de pinceles delgados cargados con diferentes mezclas de pintura aplicada de manera sucesiva pero sin borrar el color de la pincelada anterior. Los párpados fueron conseguidos con una pincelada cargada de pintura rosada que corre completando la forma lineal de una sola intención. [Fig. 19]

El Milagro de San Francisco y La Estigmatización de San Francisco. Século XVIII. 23



Fig. 18 La reflectografía infrarroja es una técnica útil para detectar la presencia de bermellón en la pintura. Este fue usado en los tonos rosados de encarnaciones como se aprecia en los brillos característicos de los labios y orejas. Reflectogramas 1800nm.



Fig. 19 Detalle de la manera en que se construyeron las pupilas, por medio de diferentes combinaciones de pintura sin borrarse unas con otras. Izquierda, ojos del personaje masculino; derecha, pupilas de la mujer. Macrofotografía digital de alta resolución.

El Milagro de San Francisco y La Estigmatización de San Francisco. Século XVIII. 23

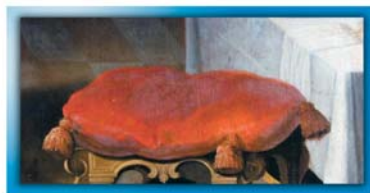


Fig. 21 El uso de modelado en blanco sobre el bermellón del cojín logra dar la calidad atreopelada de la tela. Fotografía digital de alta resolución.



Fig. 22 Para concluir la obra, el artista se enfocó en algunos detalles como los contornos o los rasgos de las muy sutiles en los objetos metálicos y de cristal que se encuentran sobre la mesa. Entre brillos se logran con esmeraldas y azules puros. Detalles del sobre y cojín de la mesa. Macrofotografía de alta resolución.

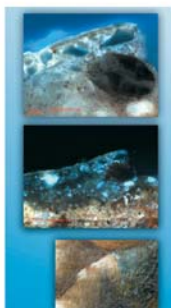
En la tela roja que conforma la túnica del niño se aprecia la aplicación simultánea de los tonos de sombra, tono intermedio y luces con la pintura fresca. Las sombras son interesantes porque no fueron creadas con pigmento negro, sino un color mezclado de blanco con tierra de sombra y azul esmalte. Llamo la atención la manera en que el artista resolvió la representación de la tela de terciopelo en el cojín que aparece en el primer plano. El color general se puso con bermellón mezclado con blanco para aumentar su brillantez, y sobre éste se modeló la forma aplicando gruesas pinceladas casi empastadas de color blanco entonado con tierra y azul esmalte para crear la sensación blancueza que se genera al desarrugar las fibras del terciopelo presionando en sentido contrario al que lleva el tejido. [Fig. 21]

La etapa final en la construcción del cuadro fue la definición de detalles y el dibujo de contornos en las encarnaciones: manos y perfiles. Hay un delineado que separa los planos de composición. Destacan las luces altas ejecutadas a toque de pincel con pintura muy espesa y de colores puros de blanco y amarillo en detalles como los ornamentos metálicos, los flequillos del cojín, la corona y collar de perlas de la mujer, el brillo de las uñas y pupilas y por supuesto, el brillo de las manzanas, elemento iconográfico que da sentido al tema narrado en la escena. [Fig. 22]

24 La Estigmatización de San Francisco y El Milagro de San Francisco. Século XVIII.

El análisis microscópico de las secciones transversales permitió conocer el sistema de aplicación de color del artista para la construcción de los púalos. Es interesante notar que la superposición de capas translúcidas es lo que compone el color en superficie, es decir, no son colores sólidos que se matizan a través de modelados, sino complejas capas que por superposición construyen la textura y el tono buscado. El abrigo del señor parece una tela gruesa de color sólido con luces y sombras pero en realidad, es un tono compuesto de tres capas superpuestas. Primero hay una capa de un tono grisáceo rica en aluminato que se compone de abundante blanco de plomo, tierra de sica, tierra de sombra tostada y ocre así como abundante negro de lumo. Sobre esta capa una vez seca, se aplicó una pintura de color azul muy translúcida debido a la abundancia de aceite y al uso extensivo del esmalte de partícula media y fina. En la mezcla también hay blanco de plomo pero en menor cantidad respecto al color usado como fondo. Finalmente, la textura pesada de la tela se creó aplicando una o más capas de este material azul oscuro y translúcido, enriquecido en blanco para las luces y para las sombras más un batio o veladura muy delgada, capa de aproximadamente 10 micras de espesor, de azul esmalte con negro de lumo y tierra de sombra. [Fig. 20]

Fig. 20 Construcción de los púalos a través de capas translúcidas. La superposición de capas logró dar la textura pesada del pelo del abrigo. Arriba microfotografía ultravioleta 365, al centro fotografía de microscopía óptica 20x de la muestra 3 en los reflejos y ultravioleta doblada se observa el azul esmalte. Abajo macrofotografía digital de alta resolución de la zona de sustrato.



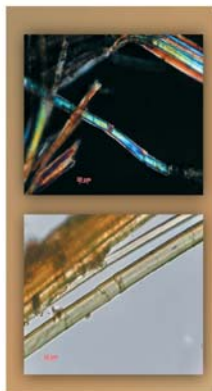
26 La Estigmatización de San Francisco y El Milagro de San Francisco. Século XVIII.



DATOS GENERALES

Autor: atribuido a Bartolomé Estéban Murillo (Sevilla 1671-Cádiz 1682)
Título: La Estigmatización de San Francisco
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones máximas: 340 cm de alto x 315 cm de ancho. Espesor: 4,6 cm
Ubicación actual: Museo Regional de Guadalajara
Clave LDOA: NE147B

Fig. 23 La Estigmatización de San Francisco, vista general. Fotografía de alta resolución.



ESTUDIO TÉCNICO Soporte

Es una tela de lino, de tejido de tafetán con un hilo de trama por uno de urdimbre con una densidad de entre 10 y 11 hilos por cm². [Fig. 24] Destaca la regularidad de la tensión en la trama, los hilos son de grosor homogéneo en toda la tela y el tejido tiene una distribución lineal muy pareja.

Fig. 24 Identificación de fibras de lino por medio de observación microscópica con luz polarizada y transmitida.

El soporte está conformado por tres lienzos unidos mediante una costura que fue recubierta con papel por el frente. En esta obra a diferencia del cuadro anteriormente descrito, la capa pictórica del fondo es muy delgada y mediante las imágenes de infrarrojo digital se define perfectamente el área que ocupa el recubrimiento de papel sobre la costura, muy evidente debajo de la mano derecha de San Francisco y en la cascada. [Fig. 25]

Este cuadro conserva las pestañas originales que se extienden entre 6 y 7 cm sobre el bastidor de aluminio. La dimensión de los lienzos consigna en la siguiente tabla considerando que el lienzo número uno es el que constituye la parte superior del formato:

No. de lienzo	Largo	Ancho
1	315	106
2	315	/106 y 107
3	315	/100 y 102



Fig. 25 El soporte está formado por tres piezas de lino de grosor similar cosidas y reforzadas por un recubrimiento de papel evidente en las zonas de unión, que se observan claramente en la fotografía como una línea horizontal de color anaranjado. Fotografía infrarroja digital de alta resolución.

Bastidor

El bastidor original ya no existe, los restauradores decidieron eliminarlo y cambiarlo por uno de aluminio con estructura interna de madera y ensamblajes a 45 grados, unidos mediante remaches de aluminio. Cuenta con dos travesaños centrales de refuerzo.

Base de preparación

Capa de grosor máximo de 250 micras aplicada en tres campañas. Es igual al estrato preparatorio que presentan las muestras de *El Milagro de las monedas*. La matriz está constituida fundamentalmente de arcilla que fue mezclada con negro de carbón, venos dos conglomerados de rojo de plomo empleado como secativo del aceite que aglutina la capa. Hay abundancia de vidrio molido. Debido a su fuente de obtención, contiene minerales que proceden del lugar de extracción como son la pirita (sulfuro de hierro), así como cuarzos (dióxido de silicio) y feldspatos (minerales compuestos de silicatos de aluminio, calcio y potasio) así como partículas de óxido de hierro responsables de la coloración rojiza de la capa. [Fig. 26]

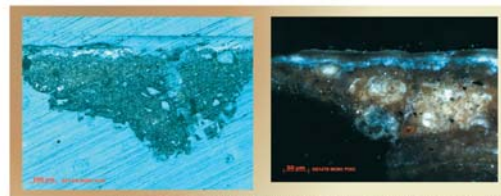


Fig. 26 La capa de preparación de la Estigmatización de San Francisco está elaborada con la misma lógica que *El milagro de las monedas*, tres etapas con arcilla y rojo de plomo. Igualmente se encontró la presencia de pirita, vidrio molido y óxido de hierro. Fotografías de la muestra 1, izquierda, ultravioleta con microscopio óptico 10x, donde se observan las cargas de cuarzo, derecha, fotografía de microscopio óptico 50 x.

Técnica pictórica

Esta obra destaca por la extensa utilización de una pintura oscura muy diluida que se aprecia en los contornos de las figuras y contribuye a marcar la profundidad de los planos de composición. En algunos contornos, las sombras tienen como añadido un pigmento azul y parecen haber sido aplicadas con el fondo de color seco. En el reflectograma infrarrojo vemos que el tono pardo con el que el artista terminó de plasmar el cabello de san Francisco se encuentra encima de la capa del hábito. [Fig. 27]

Sobre el uso de sombras aplicadas en la etapa final de la construcción de una figura, el tratadista Felipe Nubez dice que una práctica común para sombrecer las encarnaciones era aplicar el *espato*²⁰ a la muestra de una veladura después que la figura hubo secado y también ayudado a crear placenteras sombras para el vello y los contornos de los rostros.²¹

Otro de los rasgos que comparte la serie del Museo Regional de Guadalajara es el uso de negro intenso para crear las pupilas de los personajes. Considero que el artista usó negro de humo en una de las etapas finales de ejecución dado que mediante la observación y registro con reflectografía infrarroja del rostro de san Francisco se observó la respuesta característica del negro compuesto de carbón en esta zona. [Fig. 28] En la misma imagen, también se distingue el comportamiento del blanco de plomo y bernalillo empleado en las luces de las orejas y brillos del rostro.



Fig. 27 El artista enfatizó la profundidad de los planos de composición por medio del uso de pardo obscuro. Arriba fotografía digital de alta resolución con luz visible, abajo, reflectograma infrarrojo 1000nm.

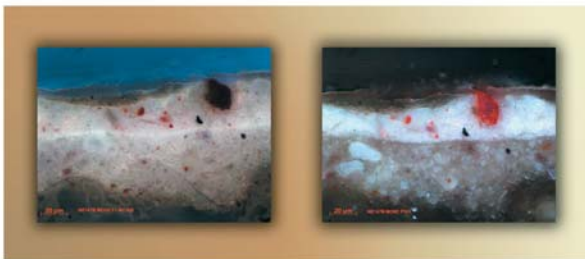


Fig. 28 Por medio de la reflectografía infrarroja se observa la respuesta opaca en las pupilas de San Francisco. Izquierda, reflectograma 1000nm. Derecha, detalle del ojo de San Francisco, microreflectografía digital de alta resolución.

El Milagro de las montañas y La Encarnación de San Francisco Silvia Varela 31

Se tomó una muestra de la mano de san Francisco y su análisis permitió observar similitudes y diferencias con el cuadro de *El Milagro de las Montañas*. El artista utilizó una pintura muy rica en aceites donde abunda el blanco de plomo como pigmento principal. El color que surge como fondo de la encarnación es una capa gruesa cuyo espesor máximo es de 60 micras. Se creó mezclando laca roja de molido fino, así como escaso pigmento de tierra ocre y rojo bermellón fino. Su matiz grisáceo se debe a la presencia de negro de humo y muy escaso negro de vid. Bajo el microscopio óptico en luz visible las partículas de laca tienen un color rosa pálido mientras que en ultravioleta fluorescen en tonalidad violeta-rosado, por lo tanto, pudiera ser el material que hemos sugerido laca de palo de brasil aunque no ha podido ser identificado por medios químicos. Al igual en la encarnación esmaltada en *El Milagro de las Montañas*, en la mezcla de pintura usada en la mano de san Francisco se detectaron partículas finas de vidrio molido. **[Fig. 29]**

Fig. 29 En esta obra, al igual que en San Francisco resucita a un niño, se empleó laca para las tonalidades rosas. Izquierda, fotografía con microscopio ultravioleta 50x donde la laca tiene una fluorescencia característica violeta rosado. Derecha, fotografía de microscopio óptico con luz polarizada 50x



32 *La Encarnación de San Francisco y El Milagro de las montañas* Silvia Varela

El color de la encarnación más claro, con el que se modelaron los dedos y rasgos de la anatomía, fue creado a partir de blanco de plomo de tamaño de partícula variable y con conglomerados, adicionado con bermellón y escasa tierra ocre. Llama la atención una enorme partícula de bermellón de textura granulosa y forma irregular que ocupa casi todo el espesor de la capa con sus 25.78 micras. **[Fig. 30]**

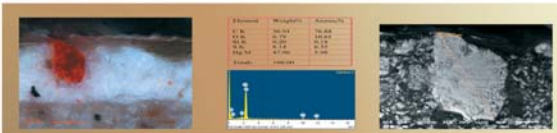


Fig. 30 Partícula de gran tamaño de bermellón. Este pigmento se usó mezclado con blanco de plomo para los tonos claros de la piel. Izquierda, fotografía con microscopio óptico 70x donde se aprecia la dominancia de la carga de bermellón, centro y derecha, caracterización elemental (MEB-EDS) e imagen de microscopía electrónica de barrido 3500x.

Finalmente, las sombras de la encarnación de color verdoso fueron aplicadas con veladuras obtenidas de una mezcla muy diluida, donde además del blanco de plomo se usó el esmalte en un tamaño de partícula fina, muy escaso bermellón y tierra ocre. En este caso, es intencional la presencia de partículas muy molidas, de ahí su escaso poder colorante y la obtención de una capa verdosa-grisácea. El espesor de esta veladura es de máximo 13 micras. **[Fig. 31]**



Fig. 31 La encarnación de tono verdoso se logró a partir del molido fino de los pigmentos y al uso de una mezcla muy diluida de pintura. Detalle de la mano de San Francisco. Fotografía digital de alta resolución.

El Milagro de las montañas y La Encarnación de San Francisco Silvia Varela 33

En este cuadro la solución del artista al tratamiento del fondo, los planos de composición y la representación del follaje es muy interesante. Todos los detalles y figuras de montañas y vegetación fueron aplicados sobre un fondo de color grisáceo, pardo, amarillo o gris, cuando éste había secado. En la sección izquierda del paisaje, región más trabajada por el artista, se aprecian pinceladas curvas y sueltas generadas con pinceles gruesos de pelo suave y punta redonda. Estas pinceladas van diluyendo las formas mediante un color de base y se modelan mediante luces y sombras de aplicación muy suelta.

[Fig. 32]



Fig. 32 El paisaje se logró mediante el uso de pinceles gruesos y redondos, las luces y detalles que crean las formas de montañas y follaje se logran con la aplicación libre de luces. Fotografía digital de alta resolución.

34 *La Encarnación de San Francisco y El Milagro de las montañas* Silvia Varela

El color azul de la luz en la cascada fue otra de las áreas de nuestro para el análisis de los materiales constitutivos. Se detectó primeramente la aplicación de una capa delgada como fondo cuyo espesor promedio es de 19 micras. Está conformada por blanco de plomo, abundantes partículas de negro de humo muy fino, tierra ocre y cargas trisulcadas de vidrio molido. La forma de la cascada fue obtenida mediante pinceladas simultáneas de color azul variable por la cantidad de esmalte empleado. Así, en las zonas profundas vemos gran cantidad de esmalte con negro de humo y rojo laca y en las claras, abundancia de blanco de plomo. En las microfotografías de a muestra correspondiente a la cascada, vemos la integración de las partículas de fractura concoidal propias del vidrio de cobalto en la matriz de blanco de plomo. **[Fig. 33]**

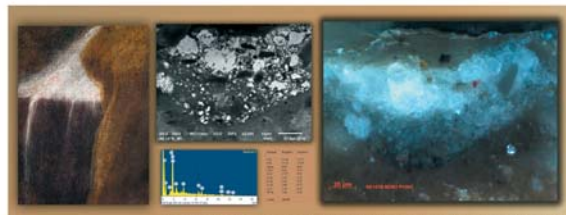


Fig. 33 Uso de los materiales usados para lograr el color azul de la cascada fue el vidrio de cobalto. Izquierda, detalle con luz visible de la zona. Centro y derecha caracterización de los pigmentos por medio de MEB-EDS con imágenes de microscopio electrónico de barrido de la muestra 1 2500x, derecha, microfotografía 100x.



Fig. 34 La estigmatización de San Francisco fue elaborada a partir de un boceto previo, sin embargo, en la pintura se aprecian varias correcciones. En la imagen se observa un trazo que pudo servir para delimitar la zona de paisaje. Izquierda, fotografía digital de alta resolución, derecha, microfotografía digital de alta resolución.

Como última observación vale la pena mencionar que pese a que esta obra parece haber sido planeada cuidadosamente por el artista y su composición ejecutada de manera previa en un boceto de papel, es posible que la postura de algunas figuras, la disposición de los detalles y quizá todo el paisaje, hayan sido planeados de manera improvisada sobre el soporte. En uno de los ángeles vemos una pincelada que parece el trazo con el que el artista marcó la extensión y composición del paisaje en el primer plano. [Fig. 34]

Por otro lado, mediante reflectografía infrarroja detectamos algunas correcciones o permutamientos sutiles en los dedos de manos y pies de los ángeles. [Fig. 35]



Fig. 35 La reflectografía infrarroja permitió encontrar algunas correcciones muy sutiles, apenas leves desplazamientos de formas como en el caso de los dedos de los pies de uno de los ángeles de la zona superior. Izquierda, fotografía infrarroja digital de alta resolución. Derecha, fotografía digital de alta resolución con luz visible del pie del ángelillo y superposición de reflectografía infrarroja.



Fig. 36 La vida de la Serie de la vida de San Francisco sufrió lamentables condiciones de conservación y fue sometida a varias campañas de restauración. Uno de los efectos de estas intervenciones es la presencia de diez craqueladuras, uno de ellas debido a un material de secado lento. Izquierda, macrofotografía del punto de craqueladura, derecha, fotografía digital de alta resolución con luz visible que muestra cambios de textura en los áreas dañadas.

Fig. 37 Rotura extensiva en el cuadrado superior derecho de la obra. Uno de ellas se localiza sobre la cabeza del grupo de ángeles. Izquierda, fotografía con luz ultravioleta 254 nm, izquierda fotografía con luz ultravioleta 366nm.

Barniz

Toda la serie presenta una capa gruesa de barniz de restauración. Parece haber dos aplicaciones de barniz, uno aplicado en la década de 1970 y el otro más reciente. La última capa es más gruesa y tiene una intensa fluorescencia verdosa lo que indica un material de resina natural, posiblemente barniz damar, que es el material más comúnmente usado para el barnizado de cuadros en México. Mediante la inspección ultravioleta también detectamos dos tipos de reintegración cromática, ambas aplicadas con la técnica del *tratteggio*, que consiste en la ejecución de líneas paralelas con mezclas de color en paleta, que buscan completar el color de áreas faltantes en el tejido figurativo original. Las zonas de reintegración cromática más recientes absorben toda la fluorescencia ultravioleta observándose como zonas oscuras casi negras, mientras que la reintegración cromática de la década de 1970 queda oscura y casi imperceptible a causa de la fluorescencia del barniz.

Durante el registro *in situ* de esta serie nos percatamos de que el grosor de las capas de barniz es un elemento que afecta el enfoque de la cámara de reflectografía infrarroja y en el caso de *El Milagro de las Mantas*, también fue causa de distorsiones en la imagen digital de alta resolución captada por el resolpido Phase One®.

Observaciones sobre el estado de conservación de las obras

Después de los tratamientos de restauración efectuados entre 1973 y 1976²⁷ es difícil reconocer el deterioro que presentaban los cuadros y que informa sobre el lugar y condiciones en que estuvieron exhibidos. Detectamos que los bordes presentan áreas faltantes y mancha abrasión, debida quizá a que las obras estuvieron expuestas a agentes de intemperismo como humedad fluctuante, quizá a la entrada directa del sol y corrientes de aire. Es posible que también los años desde estaban exhibidas las pinturas tuvieran problemas de humedad y que eso haya contribuido a la degradación de la madera de los bastidores históricos, razón por la que los restauradores decidieron eliminarlos por completo. También detectamos daños puntuales generados por golpes que en algunos casos produjeron roturas y en otros, solo la formación de las craqueladuras de patrón concéntrico, efecto típico de la presión sobre un sólo punto de la superficie pictórica. En el cuadro de *La Estigmatización de San Francisco* existe un craquelado diferencial entre en las zonas más oscuras y las más claras, debido a la presencia de un pigmento de secado lento como es el esparto o binmen presente en las sombras. [Fig. 36]

Asimismo, esta obra presenta más zonas de rotura y pérdidas desde el soporte así como manchas de humedad, sobre todo en el borde inferior e izquierdo de la tela. Hay una rotura que corre en vertical desde la parte superior del tercio derecho del fonnato, sobre la cabeza de los tres querubines que asoman entre el rompimiento del gloria, a un costado del Cristo seráfico. [Fig. 37]

En el cuadro de *La estigmatización* fue posible detectar las dos etapas de reintegración cromática correspondientes a las más recientes restauraciones de la colección. Una etapa de *tratteggio* es transparente al infrarrojo mientras que la otra es totalmente absorbente de esta longitud de onda por lo que se ve más oscura. Asimismo, bajo iluminación con radiación ultravioleta, se distinguen claramente los dos materiales de reintegración de las últimas etapas, la más reciente es más absorbente del UV, observándose muy oscura como la vemos en el hábito de san Francisco, en contraste, la reintegración más antigua, permanece cubierta por la capa gruesa del barniz y es menos opaca a la luz UV, como se observa sobre las franjas de papel que cubren la costura del soporte. [Fig. 38]



Fig. 38 La reintegración cromática de las últimas restauraciones se hace evidente bajo iluminación ultravioleta y reflectografía infrarroja. Izquierda zona pintada de que absorbe el espectro ultravioleta. Centro franja de reintegración sobre la costura del soporte. Derecha, en infrarrojo se detectan dos campañas de intervención, una transparente y otra más oscura. Izquierda y centro fotografía digital con iluminación ultravioleta 366 nm, derecha, reflectografía.

La colección fue sometida a una limpieza muy severa que causó la abrasión de la capa pictórica, desgranándose fundamentalmente las veladuras como se aprecia en el detalle de la cara del niño de *El Milagro de las Mantas*, donde la limpieza dejó al descubierto las capas subsecuentes que se observan a simple vista en las partes altas de los hilos de la tela. [Fig. 39]



Fig. 39 La abrasión de las veladuras, resultado de una limpieza excesiva desgastó la capa pictórica de las encarnaciones. Macrofotografía digital de alta resolución.

NOTAS

¹ Los miembros del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas que participamos en el estudio y registro in situ: Elsa Arroyo y Emelia Hernández del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE-UNAM. Contamos con el apoyo en campo de la alumna Mónica Marioli Zavala Cabello, de la licenciatura en historia de la UNAM. El análisis de Fluorescencia de Rayos X, método no destructivo para identificar los elementos químicos presentes en la paleta de las obras fue realizado in situ por José Luis Ruvakaba Sil del Instituto de Física de la UNAM. Los resultados obtenidos por medio de esta técnica constituyen un informe aparte. El montaje y pelado de muestras en laboratorio así como el análisis microquímico e histológico para la identificación de aglutinantes y la naturaleza de las fibras del soporte de las pinturas fue hecho por Víctor Santos del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE-UNAM. Elsa Arroyo efectuó el estudio de las muestras de pintura por medio de microscopía óptica con luz visible y ultravioleta. La caracterización de los pigmentos inorgánicos mediante microscopía electrónica de barrido con microanálisis de análisis químico elemental fue realizada por Manuel Espinosa del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares.

² La metodología de análisis de pintura de caballete ha sido desarrollada a partir de la planeación y ejecución de diversos proyectos de investigación conducidos o en los que ha colaborado el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte. Algunas iniciativas con resultados publicados

son: Tatiana Falcón, et al., *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, México, MUNAL-INBA/IIE-UNAM, 2004; Pablo Amador, et al., "Y hablaban de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 92, México, IIE-UNAM, Primavera 2008, p. 49-83; Elsa Arroyo Lemus, "Biografía de una ruina prematura: La Virgen del pedrón de Simón Perreny" en *Goya. Revista de Arte*, No. 327, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Julio 2009; y en Anyu Avram, Chris McGillicuddy, Sandra Zetina y Elsa Arroyo, "Las técnicas y materiales de David Alfaro Siqueiros, 1931-1945. Estratos, capas, versiones, materiales" en Renato González Mello, et al., *Bajo Viscosidad*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en proceso de publicación.

³ El cuadro de *San Francisco resucita a un niño no pudo ser fotografiado con el respaldo Phase One8*, debido a tres problemas: falta de espacio para hacer la toma, variedad de fuentes de iluminación contaminando la zona donde se ubica el cuadro, espesor y brillo del barniz de restauración que hicieron insuficientes las fuentes de iluminación (1500 watt) previstas para este tipo de cuadros.

⁴ La Dra. Josefina Bautista de la Dirección General de Antropología Física del Instituto Nacional de Antropología e Historia realizó tres placas radiográficas que fueron fotografiadas y manipuladas digitalmente por Emelia Hernández.

⁵ Rocío Brunaquet Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002, pp. 260-261.

⁶ La identificación de la naturaleza material de las fibras se hizo mediante microscopía óptica de polarización (MOP) e imágenes de microscopía electrónica de barrido (MEB) en vista longitudinal y transversal. Las muestras de tela fueron lavadas e incluidas en resina poliéster para la observación con microscopía óptica de polarización en sección transversal así como montadas longitudinalmente sobre un porta objetos con Melmount (ref. 1.662) de Cargille®. Para las imágenes de MEB se usaron las fibras sin preparación química y sin lavar. Aunque las características físicas de las fibras apuntan a la identificación de lino, éstos métodos no son concluyentes. Véase: Christian Bergford, B. Holst, "A procedure for identifying textile bast fibers using microscopy: Flax, nettle/ramie, hemp and jute" en *Ultramicroscopy* (2010), doi:10.1016/j.ultramic.2010.04.014, www.elsevier.com/locate/ultramic y Lilbeth G. Thygesen, et al., "Visualisation of dislocations in hemp fibres: A comparison between scan-

ning electron microscopy (SEM) and polarized light microscopy (PLM)", en *Industrial Crystallinity and Products*, 24 (2006), 181-185, www.elsevier.com/locate/indcrp

⁷ El tratadista Francisco Pacheco indica que para la preparación del aceite se debía agregar azarón en polvo. El azarón es el nombre con que se designaba en España al rojo de plomo o minio. *El Arte de la Pintura* [1649], Madrid, Cátedra, 2001, p. 495 y 496.

⁸ Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura* [1649], Madrid, Cátedra, 2001, p. 481.

⁹ Chapter three, V: "The oil priming and of what it is made", consultado en: Zahira Veliz (ed. y trad.), *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge University Press, 1986, p. 150.

¹⁰ Adelina Illán Gutiérrez, Rafael Romero Azejón y Ana Sáenz de Tejada, "Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: implicaciones en el campo de la restauración y de la historia del arte" en *II Congreso del Grupo Español del IIC*, Barcelona, MNAC-GEIIC, 2005, pp. 197-205.

¹¹ Información obtenida de: Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 15, 76 y 94. Pese a que los estudios de las secciones transversales de la obra de Velázquez que se publican en este libro consisten únicamente en la observación microscópica sin ningún tipo de caracterización químico-elemental, las microfotografías son suficientes para hacer comparativos con las obras del Museo Regional de Guadalajara.

¹² *Ibid.*, p. 205.

¹³ Paul Ackroyd, Dawson Cary y Marika Spring, "Mazo's Queen Mariana of Spain in Mourning" en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 26, UK, National Gallery, 2005, p. 49.

¹⁴ Sobre el uso del vidrio molido en cuadros de Rafael véase: Marika Spring, "Raphael Materials: Some new discoveries and their context within Early Sixteenth-century Painting" en *Raphael's Painting Technique: Working Practices Before Rome. Proceedings of the EARTECH workshop*, Italia, Nardini, 2007, pp. 77-86.

¹⁵ Marika Spring "Perugino's painting materials: analysis and context within sixteenth-century easel painting" en Brunetto Giovanni Brunetti, Claudio Seccaroni y Antonio Spangolotti, *The*

Painting Technique of Pietro Vannucci, called Il Perugino. Proceedings of the Labs TECH Workshop, Italia, Nardini, 2004, p. 23.

¹⁶ "Olio cotto" en *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*. Edizione Elettronica, Paola Barocchi (coord), <http://baldinucci.biblio.sigismu.unisi.it/baldinucci.html/index.html>

¹⁷ Felipe Nuñez, *Arte poética e de la pintura e symetría* [publicado en Lisboa en 1615], consultado en: Zahira Veliz, op. cit., p. 4.

¹⁸ Francisco Pacheco, op. cit., p. 485.

¹⁹ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la escuela óptica* [1715-1724], Tomo II, Libro quinto, Capítulo II, Parte III. Consultado en: Zahira Veliz, op. cit., p. 157.

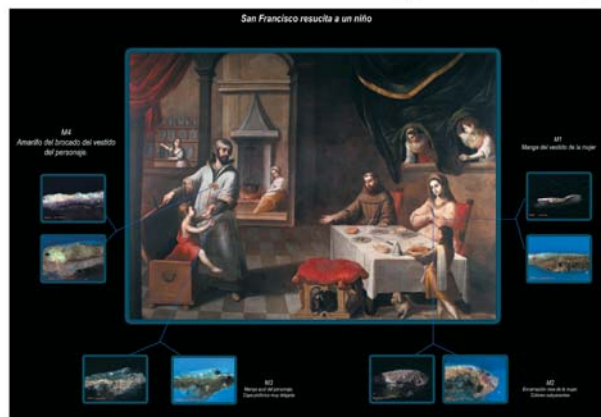
²⁰ Jo Kirby, Marika Spring y Catherine Higgitt, "The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments", en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 28, Londres, National Gallery Co., 2007, p. 84.

²¹ El espalto también se conoce como betún de Judea o bitumen y es un compuesto de hidrocarburos aromáticos policíclicos, alifáticos y saturados, residuos sólidos del petróleo de alto peso molecular que durante el siglo XVII debieron extraerse de fuentes naturales. Tratadistas como Paolo Lonazzo y Giovanni Battista Armenini también mencionan su utilidad como material para sombreado. Véase: www.cameo.mfa.org/asp/hdt

²² Felipe Nuñez, *Arte poética, e de pintura e symetría, con principios da perspectiva* [1615], consultado en: Zahira Veliz, op. cit., p. 4.

²³ Toda la información sobre la restauración de esta serie fue proporcionada por Adriana Cruz Lara y es parte de la investigación que desarrolló como tesis de doctorado.

Anexos



ANEXO V

INFORME DE LA OBRA *SAN FRANCISCO CORTA OBSTACULOS A LA
LABOR FRANCISCANA* DEL MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA

Elsa Arroyo, Eumelia Hernández. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de
Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Febrero 2013

1

INTRODUCCIÓN

Este informe contiene los resultados del análisis de técnica pictórica y materiales del lienzo conocido como *San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana*, tercero y último de los casos pertenecientes a la serie de la Vida de San Francisco en el Museo Regional de Guadalajara que han sido estudiados por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.¹ El objetivo del estudio fue planteado por Adriana Cruz Lara, quien buscaba evidencias sobre las coincidencias tecnológicas de esta obra respecto al resto de la serie y además, nos planteó la necesidad de conocer posibles cambios o modificaciones históricas presentes en el cuadro, a través del análisis de la estratigrafía y superficie pictórica bajo distintas radiaciones.

Página siguiente: Temporada in situ en el Museo Regional
de Guadalajara

¹ Los otros dos cuadros analizados por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte son: *San Francisco resucita a un niño* y *La arrestación de san Francisco* cuyo informe de análisis de técnica pictórica fue presentado a los solicitantes en Julio de 2010. En el estudio *in situ* de esta obra participaron Elsa Arroyo, Eumelia Hernández y Sandra Zetina del IDOA, se contó con el apoyo en campo de Francisco Mederos Henry, alumno de la Escuela de Conservación de Occidente.



METODOLOGÍA

El estudio técnico de una obra de caballete implica llevar a cabo diversas técnicas de estudio científico que se aplican según un método ordenado para conseguir los resultados buscados. En este caso se aplicó la misma metodología de análisis para los tres cuadros de la serie:

1. Levantamiento de datos sobre la técnica de manufactura del cuadro. Elaboración de ficha técnica.
2. Técnicas de estudio de la imagen:²
 - Registro fotográfico en el espectro visible con iluminación reflejada y rasante. Se usó un respaldo digital Phase One P45® de alta resolución acoplado a cámara de formato medio Mamiya RZ67 PRO II. Para la iluminación se emplearon lámparas de tungsteno. Para la calibración de color se usó el sistema Gretag Macbeth.
 - Estudio macrofotográfico con cámara digital y fuente de extensión.
 - Estudio y registro fotográfico infrarrojo digital con respaldo digital Phase One® acoplado a cámara de formato medio Mamiya RZ67 PRO II. Para la iluminación se emplearon lámparas de tungsteno.
 - Estudio y registro fotográfico con reflectografía infrarroja (RIR) para detectar dibujo preparatorio, correcciones y pigmentos de carbón. Se empleó la cámara Hamamatsu® modelo C2741A.
 - Estudio y registro con radiación ultravioleta (UV) para observar la fluorescencia característica de los materiales en superficie y para detectar zonas restauradas. Se usaron lámparas UVP Hand Held® que trabajan en dos longitudes de onda, corta a 264 nm y larga a 365 nm.

²Toda el registro fotográfico de la serie con iluminación en el espectro visible, ultravioleta e infrarrojo estuvo a cargo de Estrella Hernández, LDOA-IE así como el procesamiento de imágenes visible, ultravioleta, infrarrojo y microfotografía. Se usaron los programas de edición digital Capture One®, Photoshop® y InDesign®.

3. Análisis no destructivos con equipos portátiles: fluorescencia de rayos X para la caracterización a nivel elemental de los compuestos químicos asociados con pigmentos y cargas inorgánicas. Esta técnica de caracterización fue llevada a cabo por el Dr. José Luis Ruvalcaba y alumnos del Instituto de Física de la UNAM.
4. Toma de muestras para preparación de cortes transversales. Se tomaron 12 muestras de obra, todas menores a los 3 mm de tamaño total. El criterio de toma fue determinar la composición y estructura pictórica así como la posibilidad de modificaciones históricas y repintes.
5. Procesamiento de muestras en laboratorio. Estudio de microscopía óptica con luz visible y ultravioleta. El montaje y pulido de muestras en laboratorio fue realizado por Víctor Santos del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE-UNAM. El estudio de microscopía óptica y estereoscopia de las muestras de pintura por medio de microscopía óptica con luz visible y ultravioleta fue hecho por Elsa Arroyo.
6. Caracterización de pigmentos inorgánicos mediante microscopía electrónica de barrido con microsonda de análisis químico elemental (MEB-EDX). La caracterización morfológica de pigmentos inorgánicos y materiales presentes en la base de preparación fue realizada con un microscopio electrónico, JEOL JSM-5900 LV, en la modalidad de bajo vacío por el Ing. Gerardo Villa del Laboratorio de Microscopía Electrónica del INAH.
7. Interpretación de resultados y redacción de informe técnico.

Página siguiente: Vista bajo luz visible

Autor: atribuido a Bartolomé Esteban Murillo

Título: SAN FRANCISCO CORTA OBSTÁCULOS A LA LABOR FRANCISCANA
Técnica: óleo sobre tela
Época: siglo XVII
Dimensiones: 318 x 390 cm
Ubicación actual: Museo Regional de Guadalajara
Clave LDOA: NE147E

**SOPORTE**

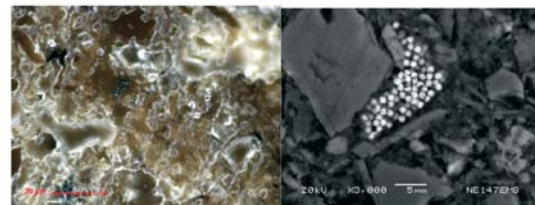
El soporte del cuadro está conformado tres fragmentos de un lienzo de tejido simple o tafetán cosidos en horizontal. Solo el ancho de la tira central de tela destaca considerablemente al ser más grande que el promedio observado en los otros dos y en cada uno de los fragmentos de tela presentes en los otros cuadros estudiados. Llama la atención que las dimensiones del miembro central sean significativamente más grandes. Es posible que se hubiera empleado otro tipo de tela en el fragmento central, sin embargo al no haber hecho rayos X ni tomado muestras del soporte es imposible por ahora confirmar esta observación.

Número de lienzo	Ancho (cm)	Largo (cm)
1	103 /104.5	392
2	112 /112.5	392
3	100 /103	392

**SECUENCIA TÉCNICO PICTÓRICA**

La composición de la base de preparación es similar a la que presentan los otros dos cuadros, tiene una matriz arcillosa mezclada con múltiples cargas: carbonato de calcio, cuarzo, feldespatos y pirta. Éste último material, la pirta, se encontró en todas las muestras tomadas. En su composición elemental analizada por MEB-EDX se identificó: C 38.43%, O 19.37%, S 19.37%, Fe 18.82%, Si 1.88%, Ca 1.16% y Mg, Al y K en trazas menores al 1% en peso. Las cargas se encuentran distribuidas de modo homogéneo por las dos aplicaciones que conforman este estrato preparatorio.

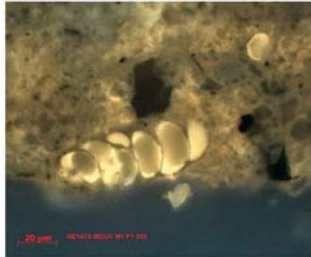
En la siguiente imagen de electrones retrodispersados se muestra una partícula de la pirta presente en la muestra 8.



Presencia de pirta en la muestra 8. Microfotografía campo oscuro del lado izquierdo e imagen de microscopía electrónica de barrido a la derecha.

Al analizar la muestra 10 bajo microscopía óptica y electrónica se identificó la presencia de gastrópodos fósiles, al parecer, una especie de caracol posiblemente *Turritella* o *Ellipsosondaria*. Estos organismos marinos microscópicos están presentes en la tierra arcillosa desde su formación geológica.³ En su composición química analizada por MEB-EDX encontramos C 23.68%, O 47.83%, Ca 26.35%, Si 1.14% y Mg, Al, K, Fe en trazas menores al 1% en peso. También en el cuadro de *El milagro de las manzanas* existe un esqueleto de caracol fósil en la preparación de barro de la muestra uno. Con lo anterior se afirma que la procedencia del material constitutivo de la base de preparación es consistente y similar en los tres cuadros analizados.

³ La confirmación del tipo de organismo fósil presente en la arcilla es un tema que debiera resolver un paleontólogo. Esta investigación excede los límites del informe del LDOA.



Muestra 1 del cuadro *El milagro de las manzanas* en la que se observó un caracol fosilizado. Microfotografía ultravioleta, 50X.

Este estrato preparatorio de barro contiene también diversos pigmentos: rojo de plomo (minio), tierra roja y negro de carbón. Está aplicada en dos campañas y la segunda es más compacta con abundantes partículas de vidrio molido y cuarzo.⁴

Mediante el estudio de reflectografía infrarroja (RIR) no fue posible detectar ningún dibujo preparatorio, solamente se aprecian los sombreados con negro de carbón y las líneas de contorno que el artista aplicó en las etapas finales de su ejecución. Esto podría deberse a que el plan de composición fue trazado sobre la imprimación con un pigmento de tierra, color que tendría la misma respuesta al infrarrojo que el pardo rojizo claro de la preparación.

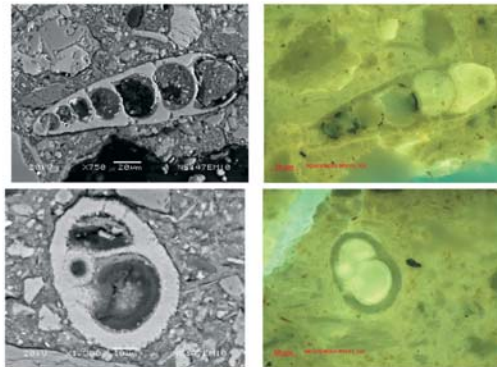
El color de los personajes⁵ y zonas figurativas de la obra fue ejecutado sin invadir los planos, es decir, respetando el lugar que ocupaba cada figura o área. Por ejemplo, el piso con su diseño de cuadros fue pintado respetando el color de cada sección sin poner un tono general de fondo, es decir, cada uno de los colores fue extendido directamente encima de la preparación. Esto hace que la obra tenga una estructura estratigráfica de dos o tres colores superpuestos únicamente. Los toques de pincel y detalles iconográficos como la sangre que brota del cuerpo sin vida sobre la cama, aumentan el número de capas.

Adriana Cruz Lara nos advirtió de una inconsistencia compositiva en la representación del zócalo desde el que se desplanta la cama. La cara frontal de este elemento se conserva íntegra, sin embargo, la cara lateral izquierda—que por efectos del manejo de la perspectiva del cuadro debiera verse para dar continuidad al zócalo—, no existe.

El estudio de las muestras demostró que mientras a los pies de la cama donde se ven manchas de sangre hay una estratigrafía de cuatro capas pictóricas, en el costado del pie del personaje cuatro y en la zona del zócalo en sombra, solo hay dos capas de color. Estas capas de color corresponden al tono del diseño del piso: naranja y blanco grisáceo. Este último se relaciona con la mancha blanquecina que cubre esta región de la obra. De acuerdo con los

⁴ Ver Anexo de microscopía óptica.

⁵ No fue objetivo de este trabajo hacer el estudio iconográfico de la obra, por lo que a cada personaje se le asignó un número consecutivo de izquierda a derecha, consultar esquema al final.



Muestra 10. Arriba, corte transversal del caracol fosilizado dispuesto de modo horizontal a la superficie de la muestra. Abajo, corte transversal de otro fósil marino, por la forma, parece ser la misma especie de caracol. Comparativo de imágenes de electrones retrodispersados y microfotografías de las secciones bajo luz ultravioleta.

análisis de las muestras, parece que la capa grisácea es solo un resto del color original que estaba en superficie. En resumen y según la interpretación de la estratigrafía, el zócalo o plataforma de la cama fue pintado encima de la decoración del piso y posteriormente, fue borrado. [Ver anexo de Microscopía óptica]



Zona del zócalo, el cual fue pintado y posteriormente borrado según lo demostró el análisis estratigráfico.

El manejo de la luz en la figura del personaje dos es muy interesante. Este niño porta una fuente de iluminación artificial que produce el efecto más dramático de la división entre la luz y la sombra de toda la composición. La muestra nueve, corresponde al brazo del ángel en el primer plano y muestra una sucesión de dos colores que se entremezclan al haber sido aplicados en húmedo. Todos los tonos fueron mezclados en paleta. Primero se aplicó el tono base de la encarnación en sombra utilizando de blanco de plomo con tierra ocre, bermellón y abundante negro de carbón. Enseguida se aplicaron las luces rojizas. En la encarnación y las luces de los paños de este personaje hay empastes de pintura y las capas se aplicaron gruesas, con mucho material, dejando la impronta del pincel.

Detalle de la vela que porta el personaje dos con la que se enfatiza la zona más clara de la composición.



Zona de muestra 9 y macro detalles de las pinceladas usadas en el paño del faldellín del personaje. El artista usó trazos curvos y fluidos con carga abundante de pintura. Para la transición de luz a sombra en la zona del brazo la mezcla se hizo en húmedo usando distintos pigmentos. Las sombras son capas muy delgadas, casi una veladura.



El faldellín del niño fue aplicado con pinceladas marcadas curvas y largas, el tono medio es naranjoso y fue recubierto con múltiples pinceladas de mezclas de color. Hay un color de laca más naranja y otra más violeta utilizadas de modo yuxtapuesto para crear distintos reflejos y transparencias de la tela. Las luces altas son abundantes en blanco de plomo. Los pliegues y tonos fueron aplicándose en veladuras con pintura muy espesa.

El joven detrás del ángel (personaje tres) fue plasmado con tonalidades oscuras muy ricas en pigmentos ocre, tierras y posiblemente bitumen. La figura fue construida con distintos tonos de mezclas complejas de pigmentos, siempre cuidando una tonalidad parda, aunque hay dos puntos de luz aplicados en el hombro y en la mitad izquierda del rostro. Como efecto de acabado, el personaje fue sumergido en una veladura oscura que unifica los colores y otorga un color más pardo a todo el personaje.

Imagen digital con luz visible del personaje tres.



El color negro del fondo está compuesto de negro de carbón y tierra ocre y roja, fue aplicado en una capa muy delgada con una pintura rica en bitumen, material que se empleó mezclado con el aglutinante. Al momento de su aplicación era una mezcla fluida y muy cubriente, aplicada en una sola campaña con pinceles gruesos y de modo extendido. Al envejecer, el bitumen de esta capa produjo un patrón de craqueladuras muy pronunciadas como se verá en el apartado de comparación entre imágenes registrados bajo diversas longitudes de onda.

La ejecución de los detalles como efecto final del trabajo del artista es rica en empastes. Son toques sueltos y de trazo firme, en ocasiones apenas esbozan la forma pero a la distancia del observador logran convencer acerca de la naturaleza del objeto representado. Por ejemplo, las joyas que decoran la sandalia del ángel, fueron creadas a partir de un color verdoso grisáceo que funge como base y sobre él se aplicó un color ocre rojizo que da forma al ornamento metálico. La piedra preciosa fue pintada con laca roja oscura carmin como corresponde a un rubí. Al final se aplicaron las altas luces con un pincel redondo cargado de una mezcla de ocre, amarillo y blanco. El artista usó también la cola del pincel para los empastes y altas luces.



Macro detalles de la joya de la caliga, zona rica en empastes de pintura para dar el efecto final.

Los contornos de las figuras son líneas oscuras aplicadas con pincel delgado que sirven para fortalecer el efecto de la división entre planos o entre figuras y fondo, se ejecutaron sobre el fondo de color ya seco. Las líneas de contorno son de color pardo muy oscuro aplicadas con pincel delgado y pintura espesa en su mayoría están compuestas de una mezcla con negro de carbón.



ANÁLISIS COMPARATIVO CON LUCES ESPECIALES

En este apartado de presenta el análisis comparativo de algunos detalles que sirven para explicar de la manera de pintar del artista. El registro fotográfico corresponde a los espectros visible, ultravioleta e infrarrojo.

1. En la pierna del personaje dos se aprecia un tratamiento de luz y sombras muy contundente y casi esquemático, sin embargo, al observar la zona en el espectro infrarrojo se observa que las sombras tienen diversas calidades y tonos de degradación lo que indica un trabajo cuidadoso por parte del artista y la pérdida de detalle se debe al envejecimiento natural de los materiales presentes en la capa. La Luz ultravioleta muestra que la pierna fue recubierta con una capa naranja posiblemente se trate de una pátina aplicada por los restauradores del cuadro.



2. En estas imágenes se puede ver un uso abundante de negro de carbón para marcar las líneas de contorno y zonas de sombra. La vestimenta de este cuerpo fue pintada básicamente con blanco de plomo y las sombras se ven muy marcadas en el infrarrojo por la presencia del negro de carbón. Nótese esto en el pliegue superior de la cobjia que cubre la espalda. La imagen ultravioleta registra fielmente las zonas de faltantes y roturas del soporte. Las zonas más oscuras en la foto son las partes que la restauración refecó para evitar distracciones.



3. En la zona del soporte del dosel que cubre la cama se pueden distinguir varias maneras de trabajar los contornos, con pinceladas gruesas y sueltas aplicadas en húmedo con pintura diluida o con líneas más finas, cortas y empleando una pintura espesa. Aquí hay un uso selectivo del color pardo oscuro, se usó negro de carbón en las pinceladas más gruesas y en el dibujo de las molduras mientras que el cuerpo de la esfinge presenta una pintura con mayor contenido de tierra, su respuesta al infrarrojo no es tan opaca como la que produce el carbón. En ultravioleta la figura queda debajo de la fluorescencia del barniz sin embargo su perfil es muy evidente debido a la presencia del verde de cobre que constituye la cortina y que se ve totalmente opaco bajo esta longitud de onda.



4. En el personaje uno se detectó un uso abundante de negro de carbón en la vestimenta, cabello, ojos, cejas y bigote. Las sombras más diluidas de la encarnación también presentan este material pero con mayor presencia de aglutinante. La oreja izquierda contiene menor cantidad de blanco de plomo y su respuesta al infrarrojo es casi transparente, se confunde con el color del fondo.



5 y 6. En esta comparación vemos el alto contraste entre el material presente en la encarnación (blanco de plomo, bermellón y tierras), el negro de carbón con el que fue pintada la sotana que absorbe toda la longitud de onda y se ve totalmente opaco y el fondo de tierra parda. Es interesante también el efecto de deterioro de la capa pictórica en esta zona. El fondo presenta un patrón de craqueladuras de trama cerrada, es una red poligonal de bordes rectos que se interrumpe en la mano, donde la capa es más gruesa y más compacta.



7 y 8. El personaje tres tiene un repinte extensivo que no se ajusta solo a los faltantes del soporte sino que invade zonas figurativas. La zona del cuello es confusa por la extensión de las intervenciones de restauración. Parecen coexistir al menos dos momentos de intervenciones anteriores. La más reciente es la que tiene una respuesta opaca frente al ultravioleta y la más antigua se aprecia como manchas oscuras ante el infrarrojo. Nótese que no todas las zonas de reintegración cromática ejecutadas bajo la técnica de *tratteggio* o *rigattino* coinciden con las manchas de deterioro del IR.





9. El brillo característico del blanco de plomo se observa muy claramente tanto en ultravioleta como infrarrojo. La manga de la camisa del personaje dos presenta gran cantidad de blanco de plomo. Las sombras contienen negro de carbón.



10. El faldellín del personaje dos fue plasmado con una mezcla de blanco de plomo y laca roja. Las sombras son opacas debido a la presencia de pigmentos de tierra.



La radiación ultravioleta es muy útil para denotar faltantes, repintes y roturas. En esta obra las zonas de lagunas cubiertas con reintegración cromática –aplicada por la técnica de *tratteggio* o *rigattino* durante la restauración más reciente– así como la aplicación de pátinas, se evidencian como manchas oscuras y opacas o zonas de brillo y fluorescencia distintos. El patrón de craqueladuras se manifiesta de modo diferenciado entre aquellas regiones donde esta presente el blanco de plomo en la mezcla de color y donde no se usó de modo abundante. En las fotografías se ve que las regiones con blanco tienen craqueladuras lineales, de red abierta mientras que en los fondos oscuros se aprecian redes poligonales de trama cerrada (Fotos en la página anterior).

Se detectaron zonas de intervención donde los restauradores aplicaron capas delgadas a modo de pátina. Por los materiales empleados bajo ultravioleta fluorescen ligeramente anaranjadas. Este efecto se aprecia en la pierna derecha del ángel y en la pierna en sombra del personaje cuatro.

11. Algunas zonas donde se encuentran yuxtapuestos varios pigmentos resultan ideales para observar la aplicación simultánea de los colores mezclados en paleta. Las pinceladas se entremezclan al haber sido ejecutadas en húmedo.



ANÁLISIS BAJO LUZ ULTRAVIOLETA

Página siguiente:
 San Francisco corta obstáculos a la labor franciscana
 Fotografía bajo espectro ultravioleta onda larga, 364 nm



Estado de conservación

La obra presenta una capa blanquecina-verdosa muy espesa que la cubre completamente y hace difícil ver la pintura. Este efecto es producido por la presencia de un barniz grueso mezclado con cera para hacerlo mate (mezcla propia de los barnices finales aplicados en restauración en México). Esta capa de protección fue aplicada durante la restauración más reciente de la serie.

Algunas zonas presentan manchas más opacas con una fluorescencia ligera color amarillo verdoso que corresponden con restos de barniz original aún presente en superficie. Estas zonas se observan debido a que la limpieza de restauración fue ejecutada de modo heterogéneo y selectivo. Por el tipo de fluorescencia que presenta este material de recubrimiento podría tratarse de una resina de naturaleza terpénica.





Pierna del personaje dos y del personaje cuatro. Fotografía bajo luz ultravioleta

Fluorescencias características de las mezclas de pigmento presentes en el cuadro

El bermellón (Sulfuro de mercurio) es un pigmento que presenta una alta fluorescencia color rojo rosado brillante al ser observado bajo el ultravioleta. Este material está presente mayoritariamente en zonas como la capa del personaje cuatro, la sangre del personaje cinco, las cáligas del personaje dos, la túnica de san Pablo y la llama de la vela. En algunas formas la fluorescencia rosa brillante está matizada por la mezcla de cera y barniz que recubre el cuadro.



Fluorescencia del bermellón en diferentes zonas del cuadro.



El fondo pardo de la escena es un área muy opaca y absorbente bajo esta longitud de onda. La reacción de este color debajo de las capas heterogéneas de barniz y las zonas puntuales de limpieza selectiva, hace se vean cortes en la composición. Del lado izquierdo a partir de la cintura del personaje uno hacia abajo hay un corte de fluorescencia oscura que se prolonga hacia el contorno de los personajes dos y tres. Otra zona seccionada se ubica sobre el cuerpo del personaje cinco en esta región es donde fluoresce la capa amarillenta del barniz original y se nota con más claridad el color de la capa pictórica: blanco intenso en las luces del rostro, amarillo en la manga del personaje dos y los blancos de las sandalias del personaje cuatro.



Algunas fluorescencias no se registran fielmente en las fotografías debido a las características del CCD, sin embargo, las observaciones directas permitieron apreciar que el faldellín del personaje dos está compuesto por una mezcla de laca carmín que tiene una respuesta rojo quince bajo esta longitud de onda.



ANÁLISIS BAJO ESPECTRO INFRARROJO

Página siguiente:
Fotografía digital infrarroja de alta resolución



ANÁLISIS BAJO ESPECTRO INFRARROJO

Con la fotografía infrarroja de alta resolución se observan con claridad las líneas donde se unen los miembros del lienzo y que están recubiertas por el material utilizado por los restauradores durante la reintegración cromática del cuadro.

Bajo infrarrojo se aprecian con claridad algunos cambios en las formas o los repintes locales producidos por la restauración reciente de la obra. En la mano del personaje cinco se nota un repinte a partir de los nudillos. La zona más alterada se localiza en la cabeza cortada que yace en el suelo. Ahí se perdió casi la mitad del rostro y un área grande alrededor de la cabeza. La reintegración cromática fue hecha con la intención de disimular los faltantes que tiene el cuadro desde la preparación pero al no contar con suficiente información para hacer la reconstrucción se optó por dejar la forma sin definición de rasgos. También la mano del mozo,

personaje tres, fue reconstruida con una mancha indefinida.



Una de las partes más intervenidas es el brazo del personaje tres.

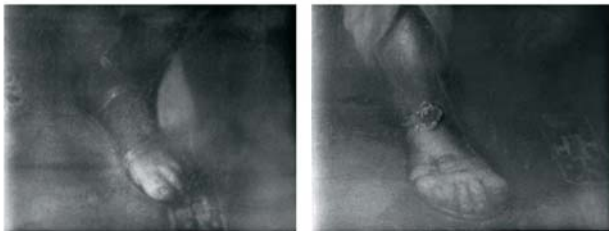


Zona dañada en la cabeza por diversas intervenciones.

Dibujo y contorno

Al analizar la obra con del equipo de reflectografía infrarroja y registro digital infrarrojo no fue posible observar dibujo preparatorio. Esto no quiere decir que no exista, simplemente, su materialidad en relación con la naturaleza de los pigmentos presentes en los estratos pictóricos, son factores que imposibilitan su detección. Lo que sí se evidenció son las líneas de contorno aplicadas como parte de la última etapa dentro de la secuencia pictórica ejecutada por el artista. Hay dos modos de marcar los contornos: líneas gruesas oscuras e irregulares (compuestas por tierras pardas y posiblemente bitumen) y otras líneas más finas, negras y cortas que se observan en las partes más oscuras de la composición y que sirven para separar los planos como es el perfil de la esfinge, el fuste de la columna, el cuello y barbilla de los niños en primer plano, la separación entre el piso y la suela de la caliga, etc. Ahí la absorción más opaca del color indica que existe negro de carbón en la mezcla de pintura.





En la zona de las suetas se observan líneas más finas y negras que sirven para trazar contornos y separarlas de la región más oscura del piso.



Zonas de sombras que logran diferenciarse en sus diferentes cualidades mediante el infrarrojo. Reflectografía infrarroja a la izquierda y fotografía digital IR a la derecha.

Emissiones del color bajo IR

Un aspecto interesante en esta obra es el amplio uso de tonos pardos, pardos oscuros y negros en la composición. Casi la mitad de la escena es un área que se mantiene en sombra. Al observar la obra en luz visible las zonas oscuras se ven planas, como si estuvieran pintadas con el mismo tipo de material o las mismas mezclas de pintura sin embargo al analizarla, bajo infrarrojo se notan claramente sus diferencias debidas al tipo de materiales presentes en la pintura y al sistema de aplicación del color utilizado por el artista. Tres zonas se destacan:

1. La zona del fondo de la habitación, color pardo oscuro, pintada con una mezcla de bitumen, negro de carbón y tierra roja y ocre.
2. Los tonos oscuros de los pliegues de la cortina del dosel de la cama, logrados por una mezcla de negro de carbón y resinato de cobre. El resinato de cobre es uno de los pigmentos que se ven más opacos al ser registrados bajo infrarrojo.
3. La sotana del personaje uno. Es el negro con mayor espesor de capa, la pintura empleada era tan espesa que incluso se perciben las huellas del pincel en superficie. Y este color negro, el más oscuro de los empleados por el artista, el que presenta la tonalidad más saturada de toda la escena, está hecho de una mezcla de negro de carbón y blanco de plomo.

Las luces más empastadas presentan alto brillo al ser registradas en infrarrojo. Las altas luces cargadas de blanco de plomo se destacan por su fluorescencia. Los detalles decorativos del dosel de la cama con sus flores de lis tienen un juego de pigmentos con ocre en el fondo y blanco de plomo en las luces altas. Los toques de luces fueron aplicados con pequeñas cargas de pincel y son brillantes al IR.

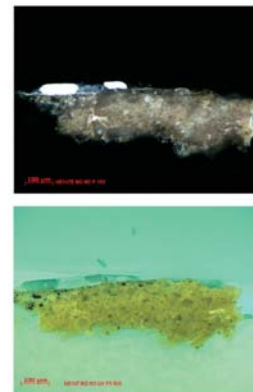
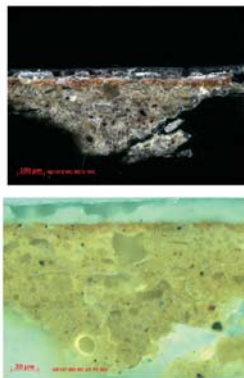


Aplicación de empastes de blanco de plomo para los últimos toques de color.

ANEXO: MICROSCOPIA ÓPTICA CON LUZ POLARIZADA
Y ULTRAVIOLETA

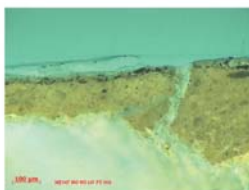
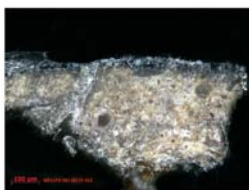
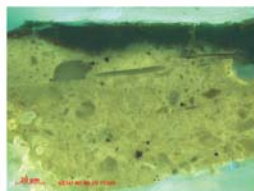
Capa /Muestra	M1 SANGRE SOBRE MANCHA BLANCA SOBRE PISO ROJO
Observaciones	MEB
1	Base de preparación incompleta. Matriz de color pardo muy porosa y muy impregnada en medio oleoso, se ven distintas etapas de aplicación extendidas húmedo sobre húmedo. Tiene cargas grandes y angulosas transparentes de vidrio o cuarzo.
2	Capa pictórica color pardo. Parece una matriz de arcilla con blanco de plomo, podría ser una imprimación en la que abundan partículas gruesas de negro de carbón. En UV esta aplicación es muy evidente tiene frente de secado y en la matriz además hay blanco de plomo. Tiene cargas blancas muy finas posiblemente de blanco de plomo y muy pequeñas y finas de color naranja posiblemente minio y otras de tierra roja oscura como tierra de siena muy finas.
3	Capa pictórica color naranja muy abundante en aglutinante. Entre esta capa y la que sigue no hay un frente de secado. Es una capa extremadamente delgada constituida de partículas color naranja brillante, posiblemente minio mezclado con muy finas partículas de tierra color rojo naranja. En UV el pigmento naranja es ligeramente fluorescente.
4	Capa pictórica color amarillo claro. Matriz de blanco de plomo cuyo tamaño de partícula es muy heterogéneo, del lado izquierdo de la muestra hay una concentración de este pigmento blanco que casi abarca la totalidad de la capa. Hay abundantes partículas redondeadas de color tierra ocre de medianas a muy finas, abundantes de negro de carbón finas, tierra de siena muy finas. Entre esta capa y la que sigue si existe frente de secado incluso parece que el color se metió en una craqueladura o fisura de la capa seca. En UV esta capa es amarillo opaco, el color de tierra ocre es más abundante de lo que parece bajo luz visible.
5	Capa pictórica color rojo brillante. Matriz de enormes partículas de bermellón con abundante minio. Tiene muy finas de color amarillo brillante, posiblemente amarillo de plomo.
6	Barniz muy grueso, moderno, aplicado en tres capas. En UV es blanquecino.

Capa /Muestra	M2 ZOCALO SOBRE ROJO
Observaciones	Muestra muy perdida y pulida chueca. Llena de hoyos. Se volvió a pulir.
1	Base de preparación color pardo amarillento. Es muy porosa y se perdieron las cargas grandes por efecto del pulido. Tiene abundantes partículas de vidrio o cuarzo.
2	Capa pictórica rojo naranja. Matriz traslúcida color naranja, parece una laca, con abundante blanco de plomo, de tamaño de partícula grueso a fino. Abundantes partículas finas de amarillo ocre y naranja brillante, minio o bermellón? O tierra roja? Tiene abundantes partículas de negro de carbón y al centro derecha de la muestra hay una carga enorme negra muy oscura con cierta textura como negro de carbón. Y a su lado dos cargas grandes traslúcidas una tiene forma acicular, cuarzo o feldespató? En UV esta partícula negra es totalmente opaca: carbón.
3	Restos de una capa pictórica color blanco azulado? No se puede distinguir bien esta capa porque se perdió toda la superficie de la muestra durante el pulido hay muchos huecos. Solo del lado izquierdo se conserva una franja de color blanco parece de blanco de plomo, con algunos pigmentos finos de tierra roja. En UV es evidente que no existe esta capa, quizá del lado izquierdo hay restos de algo blanquecino pero se perdió con el pulido.
4	Barniz verdoso con partículas naranjas muy finas no es una capa homogénea sino que se encuentra a intervalos.



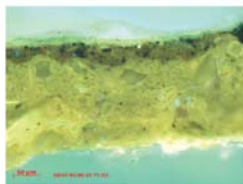
Capa /Muestra	M3 ZONA DE LIMPIEZA SOBRE ROJO EN EL ZÓCALO
Observaciones	Muestra con problemas de pulido
1	Base de preparación incompleta. Igual a anteriores
2	Capa pictórica color pardo oscuro, matriz del mismo material arcilloso de la base de preparación entonado con distintos pigmentos: negro de carbón de tamaño medio a fino, blanco de plomo, minio y tierra ocre y siená de tamaño fino.
3	Capa pictórica delgada color pardo rojizo. Es una capa compuesta por muchos pigmentos, blanco de plomo, negro de carbón y tierras variadas. En UV esta capa se aprecia en toda la superficie y con esta técnica de iluminación sabemos que la matriz esta compuesta de un material orgánico posiblemente bitumen, mezclado con blanco de plomo, tierra roja y ocre de tamaño fino y posiblemente minio.
4	Barniz verdoso con partículas naranjas muy finas no es una capa homogénea sino que se encuentra a intervalos.

Capa /Muestra	M4 CORTINA. VERDE, SOMBRA
Observaciones	MEB
1	Base de preparación. Está aplicada en dos campañas bien definidas. La primera es más oscura como más impregnada en medio. Tiene enormes cargas blancas y algunas grandes traslúcidas podría ser cuarzo. Entre esta aplicación y la siguiente hay frente de secado. La segunda aplicación de base bene la matriz de arcilla y abundantes cargas transparentes de forma acicular, posiblemente vidrio. Tiene abundante negro de carbón de tamaño de partícula fino y mediano, abundante tierra de siená. En UV son muy evidentes las dos aplicaciones con frente de secado definido. En la segunda aplicación parece que hay más cantidad de vidrio y de cargas aciculares.
2	Capa pictórica traslúcida color pardo. Parece una capa de bitumen que impregna la base de preparación. Tiene abundantes partículas negras finas, de tierra naranja y roja, y algunas blancas. Hay dos partículas finas de pigmento negro. En UV es evidente la mezcla de diversas tierras todas opacas pero de distintos colores.
3	Capa pictórica amorfa color verde oscuro. Es una matriz de resinato de cobre de color verde botella muy intenso. No es fácil distinguir las partículas que flotan ahí pero hay concentraciones oscuras como de verde oscuro o negro, algunas finas de amarillo brillante y en la zona central hay una pincelada de color ocre naranja. Del lado izquierdo de la muestra hay una partícula mediana de color rojo naranja posible bermellón dado que presenta birefringencia en filtro lambda. Como una entonación de la capa realizada en húmedo ¿en la imagen es un marmoleado? En UV se aprecia la capa verdosa amorfa muy opaca y dentro de ella algunas partículas de tierra naranja y amarillo. Se confirma el marmoleado con pinceladas de color blanco amarillento.
4	Barniz

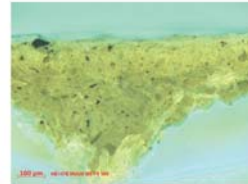


Capa /Muestra	M5 CAMISA PERSONAJE DEGOLLADO. LUZ CON PLIEGUE OSCURO
Observaciones	
1	Base de preparación color pardo. Aunque está incompleta, es posible ver las dos campañas en las que fue aplicado este estrato, la primera es más oscura y más porosa, con más medio, cargas traslúcidas de cuarzo, negras finas de carbón, tierra ocre, roja, como impurezas, apenas están presentes. La segunda es más clara, menos porosa, con más abundancia de cuarzo. Casi al centro de la muestra hay una partícula redonda negra y altamente birrefringente, posiblemente pirita. Hay otros dos en el centro izquierda de la muestra. En UV se distinguen las partículas de vidrio o cuarzo de bordes rectos o formas aciculares.
2	Capa pictórica negra. La matriz es oscura y abundante en medio, podría ser un bitumen. En UV esta capa tiene una matriz lechosa amarillenta, definitivamente se parece un bitumen. Tiene abundantes partículas de vidrio de bordes rectos y abundante pigmento negro de carbón. Tiene muy finas de tierra roja naranja. El color lo da fundamentalmente un pigmento negro muy compacto, angular sin textura y tamaños de gruesos a finos. Responden rosáceo en filtro lambda. En MEB se confirmó que es negro de carbón. Hay partículas finas de color pardo rojizo, otras amarillo verdoso, otras amarillo naranja parece tierra.
3	Capa pictórica color gris. Matriz de blanco de plomo con grandes conglomerados del pigmento blanco mezclado con abundante negro compacto del mismo que se describió en la capa anterior pero de grano más fino. Tiene escasas partículas finas de color amarillo verdoso posiblemente tierra ocre y algo de tierra roja. En UV se aprecia la mezcla de blanco y negro básica de la capa.
4	Estrato veridoso y amorfo, es fundamentalmente barniz con muy finas partículas de color pardo oscuro, naranja brillante y negro, por el tipo de pigmento de tamaño de partícula y morfología homogénea podría ser una pátina de restauro.

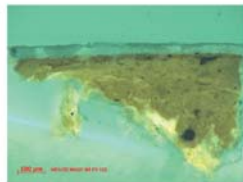
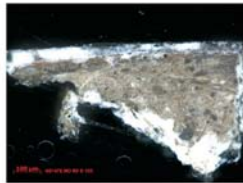
Capa /Muestra	M6 PERSONAJE CON LA VELA, FALDELLÍN, LACA, SOMBRA
Observaciones	
1	Base de preparación pardo claro, muy porosa, se perdieron algunas cargas grandes con el pulido. La matriz está compuesta de arcilla y cargas de tierra ocre, algo de negro de carbón. La superficie de esta capa es muy irregular y el material de la capa pictórica impregnó por completo la superficie de tal modo que no se aprecia un frente de secado. En UV se distinguen claramente las partículas traslúcidas.
2	capa pictórica color pardo rojizo. La matriz es traslúcida color pardo verdoso y rojizo, parece una laca o barniz coloreado. Tiene abundante blanco de plomo y esta capa se entremezcla con la superior cuya matriz es idéntica pero contiene mayor variedad de pigmentos. Estos estratos fueron aplicados húmedo sobre húmedo. En UV se ve que la matriz es blanca lechosa. Se aprecian muy finas partículas de tierra naranja. Abundantes de negro de carbón muy grandes y amorfas. La siguiente capa es una aplicación de la misma campaña pictórica.
3	Entonación color pardo rojizo oscuro. En UV se aprecia que esta entonación es parte de la capa pictórica anterior. La matriz es amorfa de laca roja, con abundante pigmento muy fino color naranja y muy brillante posiblemente minio. Abundante pigmento negro de carbón de tamaño de partícula variable desde muy fino hasta grueso, se ve hacia el centro derecha de la muestra una gran partícula de carbón, con respuesta rosácea al filtro lambda4, presenta también tierra ocre.
4	Capa pictórica blanco grisáceo. Se compone fundamentalmente de blanco de plomo fino, muy delgada, con finísimas partículas de tierra de siena y naranjas de minio. Este estrato es posiblemente una restauración revisar fotos de detalle Vis y UV. En UV se ve la matriz con muy fino blanco de plomo y finísimas partículas de negro de humo. Si parece una intervención posterior.
5	Barniz verdoso con partículas naranjas y tierra finísimas. Posible patina de restauro.



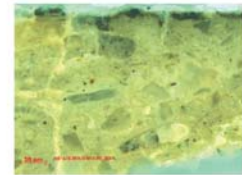
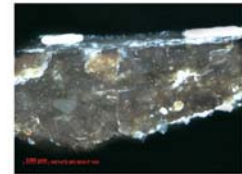
Capa /Muestra	M8 NIÑO EN SOMBRA, ENCARNACION
Observaciones	Muestra para mostrar la composición de la base de preparación. MEB
1	Base de preparación de color pardo aplicada en dos campañas. La primera es más oscura por abundante de medio y mayor cantidad de partículas color pardo oscuro casi negro. Es negro de carbón. Tiene grandes cargas traslúcidas y algunas de forma acicular posible cuarzo o feldespató, en el centro de la muestra hay una carga de color negro brillante de alta birrefringencia, posiblemente perla. La segunda aplicación tiene más cargas blancas posiblemente carbonato de calcio o yeso. En UV se aprecian las dos aplicaciones de la preparación. La segunda tiene una fluorescencia más amarillenta, parece tener integrado blanco de plomo de en la mezcla y presenta gran cantidad de vidrio molido.
2	Capa pictórica de color encarnación oscura. Matriz de blanco de plomo con muchos pigmentos posiblemente naranja de tierra, laca roja, tierra siena, negro de carbón y del lado izquierdo de la muestra hay una partícula enorme de negro de carbón. Bermellón aunque hay sólo una partícula. Entre esta capa y la que sigue si hay un frente de secado. En UV se ve la fluorescencia amarilla intensa de la matriz de blanco de plomo con aceite, parece tener vidrio integrado también, tiene laca roja abundante negro. Hay una enorme partícula de carbón.
3	Capa pictórica color encarnación claro. Matriz de blanco de plomo con enormes conglomerados. Escasas pero bien distribuidas partículas de bermellón y algunas de tierra ocre. En UV esta capa tiene la matriz de blanco de plomo tiene redondas de tierra ocre, escasos bermellón muy fino.



Capa /Muestra	M9 PERSONAJE CON VELA, ENCARNACION BRAZO DERECHO
Observaciones	
1	Base de preparación color pardo claro. Se aprecian dos aplicaciones. La primera tiene más cargas aciculares de cuarzo o feldespato. En la parte inferior hay una gran partícula negra birrefringente pero muy grande, podría ser una pirita enorme. Revisar en MEB. La segunda aplicación nuevamente tiene más cargas blancas y en el lado derecho también tiene una partícula grande y oscura con la misma textura que la pirita. Tiene abundantes cargas traslúcidas, posible cuarzo. En UV se ven las dos aplicaciones muy claras. Abundantes cargas de cuarzo traslúcidas y en la segunda capa hay cuarzo y quizá también vidrio, hay dos grandes partículas de pirita que absorben por completo la longitud de onda UV.
2	Capa pictórica color naranja oscuro. Matiz rico en medio oleoso, grandes conglomerados de blanco de plomo con abundantes de tierra ocre y negro de carbón. Abundantes partículas de tamaño muy fino color naranja intenso posible minio. En la parte superior de esta capa a intervalos hay una entonación delgada más clara, compuesta fundamentalmente de blanco de plomo con tierra ocre y naranja. Puede tratarse de pinceladas para enfatizar luces o detalles anatómicos ver detalle V10. En UV se ve una aplicación delgada naranja brillante, seguida de dos aplicaciones en húmedo del color encarnación. La siguiente aplicación es de blanco de plomo con abundante negro de carbón muy fino, con tierra naranja y ocre. La última aplicación es más clara con abundante tierra ocre redondeada.

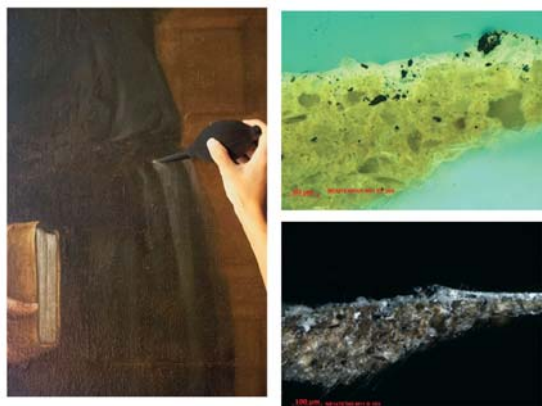


Capa /Muestra	M10 SOMBRA PARDA SOBRE AMARILLO
Observaciones	Muestra extremadamente impregnada de cera
1	base de preparación pardo oscuro. Debido a la impregnación de cera no se distinguen dos capas. Son evidentes las cargas blancas, las traslúcidas de cuarzo, y los pigmentos de tierra y carbón. En MEB se identificaron las partículas de caracoles fósiles. En UV parece que la aplicación se hizo en dos capas. El primer estrato tiene enormes cargas traslúcidas y esquelitos fosilizados, parecen caracoles y conchas. También hay cargas de textura laminar y escamas de tierra roja y carbón. La segunda aplicación es más compacta con mayor cantidad de cargas de textura laminar y tiene abundantes medianas y finas cargas traslúcidas, del lado izquierdo hay también un caracol cortado. Una grieta corre por el centro de la muestra.
2	Capa pictórica color pardo oscuro. La matriz se compone de medio oleoso como bitumen. Constituida por pigmento negro grueso a fino, parece negro de carbón mezclada con abundante pigmento tierra ocre fino. En UV se ve que la matriz está compuesta de un bitumen con fluorescencia naranja oscuro, mezclada con negro de carbón y tierra ocre.
3	Barniz. En UV se ve una capa delgada de barniz posiblemente mezclada con cera. Fluoresce blanco brillante. Restauración.



ANEXO VI

Capa /Muestra	M11 FESTAIOLO, SOTANA, NEGRO A LA ALTURA DE LA CINTURA
Observaciones	
1	Base de preparación parda. También muy impregnada de cera. Igual que las anteriores con las mismas cargas. En UV se ve la fluorescencia de las dos aplicaciones la superior es más amarillenta debido a la impregnación del aceite de la capa pictórica.
2	Capa pictórica color gris. Matriz de blanco de plomo con abundantes cargas negras de negro de carbón. El tamaño de partícula es variable de grandes a finas. Tiene dos partículas de tierra ocre por ahí distribuidas y finas. También dos muy finas de tierra de siena que parecen impurezas. En la parte superior del lado derecho se ve una segunda aplicación de este mismo material. En UV la matriz de blanco de plomo con alta fluorescencia blanquecina y mezclado con negro de carbón muy opaco al UV. Una partícula de laca roja aislada. Es posible que haya cargas de cuarzo o vidrio integradas en la matriz de blanco de plomo.



Inventario elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel (1931)
Colecciones científicas, artísticas y literarias del Museo Regional de Guadalajara

IV.- Dibujo, pintura, escultura y grabado

Número de obra	Número de orden	Descripción	Valor parcial
1	77	Disciplina de los franciscanos. Al centro de la mesa que rodea el re- fectorio, un franciscano arrodillado y con la espalda desnuda recibe, orando, los golpes de disciplina que le prodiga uno de sus compañeros. Figuras de cuerpo entero, poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco simulado formado por guirnalda de flores y frutas. Alto 2.12 X 2.56 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 106,000.00
2	81	Imagen del calvario con varios santos jesuitas a los lados y la Virgen, la Magdalena y San Juan al pie de la cruz. Figuras de cuerpo entero, poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.425 X 3.29 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. En una nota al margen: Firmado por Cabrera en 1756.	\$ 200.00
3	82	Imagen del alma de Nuestra Señora. Figura de busto, poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor, vidrio y marco madera mol- durado y dorado. Alto 0.46 X 0.34, mts. Ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 60.00
4	83	Jesús y los ángeles atienden el ayuno de Santa Teresa de Jesús. Figuras de cuerpo entero poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco simulado con guirnalda de flores y frutos. Alto 2.12 X 2.55 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 325.00
5	89	Retrato de hombre con un bastón. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.07 X 0.795 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 90.00
6	92	San Felipe de Jesús con los símbolos de la pasión. Figura de cuerpo entero poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera moldurado dorado y con aplicaciones de pasta (en mal estado). Alto 1.675 X 1.135 mts. ancho. Procede de la antigua Aca- demia de San Carlos de México, D.F.	\$ 450.00
7	94	San Francisco de Asís de pie. Figura de cuerpo entero poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.725 X 0.99 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 300.00
8	105	Virgen de los dolores. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.05 X 0.84 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 85.00
9	106	Virgen de San Sixto. Copia de Rafael por Julio Ruelas, 1895. Firmado inferior derecho. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.70 X 1.99 mts. Ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 600.00
10	109	Adán y Eva en el paraíso adorando al padre eterno. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera moldu- rada y dorado óvalo. Alto 0.46 X 0.58 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 200.00

11	110	Adoración de los pastores. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco de madera moldurado y dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.28 X 0.35 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 150.00
12	111	Adoración de los reyes. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.295 X 0.22 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 200.00
13	112	Alegoría de la religión, ángeles con los emblemas. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco oval. Ovalo de alto 0.27 X 0.21 mts. de ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 100.00
14	113	Bautismo de Jesús. Figuras de cuerpo entero pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera pintado rojo. Alto 0.97 X 0.71 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 90.00
15	114	Casa de San José con la Virgen, el niño y San Juan. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.50 X 0.36 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. (colección Olavarrieta)	\$ 95.00
16	115	Escena bíblica (José saliendo de la cisterna). Villalpando. Firmado inferior. Figuras de cuerpo entero y menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.36 X 2.085 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 2000.00
17	117	El lavatorio. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 0.135 X 0.395 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 60.00
18	118	Martirio de San Bartolomé. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 0.85 X 0.635 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 130.00
19	119	Moisés y los hebreos rodeados de los animales de la creación. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco madera moldurado, pintado de negro y dorado. Alto 0.63 X 0.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 180
20	120	Niño en el desierto. Figuras de cuerpo entero y menor que tamaño natural. Escuela Mexicana del siglo XIX. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.63 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 90.00
21	121	Paisaje de río con barcas, veleros y figuras. B. Miriub (?) inf. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.37 X 0.49 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 100.00
22	122	Un Papa. Busto poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.55 X 0.46 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 50.00
23	123	La presentación del niño Jesús en el templo. Ocho figuras de cuerpo entero y poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.89 X 1.89 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 3000.00

24	124	Retrato del beato Alonso Rodríguez. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Ibarra firmado inferior derecha. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.90 X 1.08 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 650.00
25	125	Retrato de mujer joven (copia). Más de medio cuerpo y menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.995 X 0.806 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 75.00
26	126	El retrato de un noble. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.01 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 200.00
27	128	Retrato de un Papa. Más de busto y pequeña dimensión, en óvalo. Óleo lienzo con marco madera moldurado, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.28 X 0.20 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 65.00
28	129	La sagrada familia. Mariano Guerrero, firmado inferior izquierdo. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco (mal estado) madera moldurada, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.98 X 0.43 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 85.00
29	130	Sagrada familia con santa Ana. Figuras de cuerpo entero y poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.67 X 1.08 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 400.00
30	131	Santa Ana Educando a la Virgen. En lo alto dos angelitos que bajan a coronar a María y en la parte baja dos retratos de niñas. Juan Rodríguez Juárez, firmado inferior. Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.52 X 1.90 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 3400.00
31	133	Un santo. Figura de más de busto y pequeña dimensión. Óleo sobre vidrio decorado y marco madera moldurado y dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.235 X 0.185 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 60.00
32	138	Santo ermitaño. Figura de medio cuerpo poco menor que tamaño natural (colección Olavarrieta). Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.985 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 70.00
33	139	San José con el niño Jesús en sus brazos, el que sostiene la cruz, adorado por monjes de San Ildefonso. Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Miguel Cabrera firmado inferior. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.40 X 2.54 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 3600.00
34	140	San Juan de Dios sosteniendo un pobre. Copia reducida del original de Murillo. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.855 X 0.645 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 60.00
35	141	San Lucas con un retrato de la Virgen y el niño. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo sobre marco de madera moldurado y dorado. Alto 0.25 X 0.185 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 180.00
36	144	San Martín. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión (colección Olavarrieta). Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.54 X 0.44 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$ 65.00

37	145	San Martín cubriendo a un pobre. Figuras de cuerpo entero poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 2.34 X 1.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$400.00
38	147	San Pedro oyendo cantar al gallo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco de hierro fundido. Alto 0.26 X 0.20 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$45.00
39	150	San Sebastián. Figura de cuerpo entero poco menores que tamaño natural. Nicolás Rodríguez Juárez, firmado inferior derecho. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.906 X 1.25 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
40	151	Santo Tomás. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.08 X 0.88 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
41	156	Virgen María adorando a su hijo. Más de busto y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco de madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.395 X 0.30 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$140.00
42	157	Virgen con el niño. Figura de más de busto y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.63 X 0.495 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
43	158	Virgen con Jesús en sus brazos, en que escribe en un libro que aquella le sostiene. Figura más de busto y menor que tamaño natural. Óleo tabla con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.525 X 0.40 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
44	159	Adoración de los pastores. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera pintado. Alto 0.265 X 0.38 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
45	160	Ascensión de Santa Teresa. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.38 X 0.31 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
46	162	Desposorios de la Virgen (Sebastián de Arteaga?). Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo tabla. Alto 1.52 X 1.82 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$9500.00
47	163	Un doctor de la iglesia. Figura de medio cuerpo y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.965 X 0.775 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$280.00
48	166	Dolorosa con los emblemas de la pasión. Figura más de busto y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 0.84 X 0.605 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
49	167	Entierro de Cristo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con bastidor y marco madera moldurado dorado y pintado, con aplicaciones de pasta. Alto 0.55 X 0.45 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$4800.00

50	168	Escena bíblica. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.53 X 0.75 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$140.00
51	175	Un Papa. Busto prolongado y poco menor que tamaño natural en óvalo. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera (mal estado) dorado. Alto 0.735 X 0.61 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
52	176	Un profeta. Figura sentada, de cuerpo entero poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.11 X 0.85 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$380.00
53	178	Retrato de un sacerdote. Busto poco menor de tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (en mal estado) madera moldurado y dorado. Alto 0.51 X 0.41 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
54	182	San Gerónimo en actitud meditativa. Figura de más de busto y pequeña dimensión. Óleo cobre con vidrio y marco madera moldurado y pintado de negro. Óvalo de alto 0.8 X 0.77 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
55	184	Santo a quien un ángel le señala el cielo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera moldurado y dorado. Alto 0.70 X 0.51 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$140.00
56	185	Un santo. Busto poco menor que tamaño natural. Plinio 1704, firmado inferior derecho. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado, pintado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.30 X 0.30 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$110.00
57	187	San Andrés. Figura de medio cuerpo y tamaño natural, en óvalo. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 1.28 X 1.02 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$250.00
58	188	San Andrés. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.223 X 0.18 mts. ancho. (Colección Olavarrieta). Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$95.00
59	190	San Antonio con el niño. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.30 X 0.235 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
60	192	San Jerónimo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera moldurado y dorado. [Arellano, firmado inferior izquierdo]. Alto 0.46 X 0.325 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$180.00
61	193	San Jerónimo. Figura de cuerpo entero menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.12 X 1.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$210.00
62	195	San Francisco en éxtasis. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo tabla. Alto 2.50 X 1.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$5000.00

63	198	San Lorenzo en el martirio. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco (mal estado) madera moldurada y dorado. Alto 0.27 X 0.21 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
64	199	San Mateo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.225 X 0.18 mts. ancho. (Colección Olvarrieta). Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
65	200	San Matías. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.225 X 0.18 mts. ancho. (Colección Olvarrieta). Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
66	202	San Nicolás Nolasco y la Virgen María y su hijo. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Miguel Cabrera, firmado inferior izquierdo. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurada y dorado. Alto 0.42 X 0.335 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$140.00
67	203	San Pablo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.225 X 0.18 mts. ancho. (Colección Olvarrieta). Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
68	204	San Pedro. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurada y dorado. Alto 0.79 X 0.525 ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$600.00
69	205	San Simón. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.225 X 0.18 mts. ancho. (Colección Olvarrieta). Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
70	210	Virgen de las angustias en su altar. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Francisco Antonio Vallejo firma inferior derecha. Óleo cobre con marco madera moldurada y dorado. Alto 0.47 X 0.36 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$130.00
71	212	La Virgen y un profeta. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.57 X 0.41 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
72	215	Virgen María amamantando a su hijo. Figura de más de busto y menos que tamaño natural. Óleo tabla con marco madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.39 X 0.275 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$230.00
73	216	Virgen María. Más de media figura y poco menor que tamaño natural. Óleo cobre con marco madera tallada en moldura y dorado. Alto 0.635 X 0.475 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
74	217	La Virgen con el niño dormido. Figura de más de busto y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurada y pintado de negro y oro. Alto 0.49 X 0.35 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$150.00
75	218	Santa Reina con la custodia. Figura de más de busto y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera moldurada y pintado de negro. Alto 0.25 X 0.20 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$25.00

76	219	Virgen de la Soledad en su altar. Figura de cuerpo entero en pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado. Alto 0.55 X 0.43 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$85.00
77	224	Adoración de los reyes. Figuras de cuerpo entero y menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco simulado formado por una guirnalda de flores. Alto 2.03 X 2.525 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$450.00
78	225	Adoración de los pastores. Figuras de cuerpo entero y menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco simulado formado por una guirnalda de flores y frutas. Alto 2.02 X 2.525 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$400.00
79	226	Adoración de los reyes. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre. Alto 0.50 X 0.72 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$85.00
80	227	Adoración de los pastores. (Copia de Deschamps). Figura de medio cuerpo y pequeña dimensión. Óleo cobre con vidrio marco madera barnizado e incrustaciones de hueso grabado. Alto 0.28 X 0.24 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
81	228	Arcángel San Miguel y el demonio. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.39 X 0.25 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$350.00
82	229	Arca de Noé antes del diluvio. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre. Alto 0.56X 0.725 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
83	230	Arca de Noé después del diluvio. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre. Alto 0.56 X 0.785 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
84	232	El avaro. Copia de Lazerges. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.63 X 0.485 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
85	233	Baco y Ariadna en su carro. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera moldurada, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.49 X 0.65 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
86	235	Bodegón. Óleo tabla con marco (mal estado) madera moldurada y dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.28 X 0.195 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$75.00
87	236	Bodegón con peces. L. Bokeleen firmado inferior. Óleo tabla con marco madera dorado. Alto 0.515 X 0.705 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
88	238	El calvario. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera cubierta de lámina repujada y dorada. Alto 0.69 X 0.87 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$250.00
89	239	El calvario. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco de madera moldurada, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.56 X 0.73 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00

90	240	El camino. (Paisaje). Óleo lienzo con bastidor y marco madera barnizada. Alto 0.24 X 0.34 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
91	241	Un camino con pastores. S.J. Manero, 1818. Firmado inferior izquierdo. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.533 X 0.41 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
92	242	La cena. Grabado policromado. Óleo papel sobre lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.176 X 0.255 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$10.00
93	243	La circuncisión. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera dorado. Alto 0.76 X 0.25 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$900.00
94	244	El columpio. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión, enmarcado en ovalo. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 0.245 X 0.185 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$30.00
95	245	Composición representando aves vivas. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.58 X 0.88 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
96	247	La coronación de espinas. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Guillermo Joriband, firmado inferior derecha. Óleo cobre con marco madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.335 X 0.465 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
97	248	La coronación de espinas. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera moldurado dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.55 X 0.73 mts. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
98	249	Descanso en la huida a Egipto. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera patinado de bronce y aplicaciones pasta. Alto 0.66 X 0.535 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$800.00
99	251	El entierro de la sardina. Copia de Goya. Óleo lienzo con bastidor y marco madera barnizado. Alto 0.76 X 0.61 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
100	252	Escena de monjes (interior). Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.66 X 0.79 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$150.00
101	253	Escena de banquete. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.415 X 0.65 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$180.00
102	254	Escena del conde de Montecristo. Dos figuras de más de busto. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.72 X 0.65 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. (?)	\$300.00

103	255	Escena de combate (carga de caballería). Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. B. Manje, firmado inferior izquierda. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.40 X 0.55 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00
104	256	Escena desconocida. (Alegoría del amor). Dos figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.795 X 0.565 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
105	257	Escena amorosa. La bella durmiente. Dos figuras medio cuerpo y poco menor que tamaño natural. Muller 1841. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.20 X 1.07 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$280.00
106	258	La enferma y el médico. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera dorado. Alto 0.225 X 0.18 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
107	260	Hombre joven con un cordero. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.34 X 0.26 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$30.00
108	261	Interior con figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.56 X 0.72 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
109	262	Interior con la figura de un monje en oración y dos mujeres piadosas. Óleo lienzo con bastidor y marco madera pintado de negro. Alto 0.39 X 0.31 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00
110	263	Incredulidad de Santo Tomás. Figuras de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.95 X 1.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$250.00
111	264	Jesús descendiendo de la cruz. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera moldurado y dorado. Alto 0.496 X 0.415 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$230.00
112	265	Jesús en la columna azotado por dos sayones. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera moldurado y dorado. Alto 0.68 X 0.425 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$450.00
113	266	José y la mujer de Putifar. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera tallado y dorado. Alto 0.80 X 0.65 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$150.00
114	267	Judith con la cabeza de Holofernes. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo, pizarra con marco madera moldurado y dorado. Alto 0.17 X 0.25 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$55.00
115	268	Juno y Júpiter presentan a Enrique IV el retrato de María de Medicis. Copia reducida de Rubens. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.895 X 0.54 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00

116	269	Jugadores de dados. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.556 X 0.725 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
117	270	Juego de gallina ciega. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión, enmarcada en óvalo. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado. Alto 0.24 X 0.185 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$30.00
118	273	Las meninas. Copia reducida de Velázquez por J.S. Pina, firmado inferior derecho. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.54 X 0.41 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
119	274	Moisés presentando a su pueblo las tablas de la ley. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco de madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.81 X 1.11 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$320.00
120	275	María de Medicis presentada a las divinidades del Olimpo. Copia reducida de Rubens. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.895 X 0.54 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00
121	276	Martirio de un santo (alegoría con arquitectura al fondo). Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.62 X 0.495 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$400.00
122	277	Muerte de santa Rosa. La santa sostenida por la Virgen y coronada por el niño Jesús. Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.11 X 2.166 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$600.00
123	278	Mujer recostada jugando con un falderillo. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo hojalata con marco de madera tallado y dorado. Alto 0.20 X 0.20 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$20.00
124	279	Monjes calentándose al fuego. Cordero 1858, firma inferior izquierda. Óleo lienzo con marco de madera. Alto 0.625 X 0.755 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$80.00
125	280	Mujer llamando a la puerta de una casa. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.66 X 0.49 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
126	281	Mujer joven con una cesta con cerezas. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Lefort, firmado inferior izquierda. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.46 X 0.38 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$35.00
127	282	Mujer con un compás. Más de busto y poco menor que tamaño natural. Óleo cobre hojalata. Alto 0.66 X 0.52 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$45.00
128	283	Autorretrato de Miguel Ángel. Copia óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado. Alto 0.62 X 0.505 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$45.00
129	284	Moisés con las tablas de la ley. Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.385 X 1.35 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$380.00

130	285	Nacimiento de Jesús. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco de madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.40 X 0.315 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
131	286	Mujer flamenca. Busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera barnizado. Alto 0.49 X 0.395 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
132	288	Napoleón el grande revisando las tropas. Óleo cobre con marco maderas incrustadas. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Alto 0.25 X 0.19 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
133	289	Napoleón el grande jinete en las montañas. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo hojalata con marco madera tallada y dorada. Alto 0.25 X 0.20 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
134	290	Las obras de misericordia. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco madera moldurado y dorado. Alto 0.45 X 0.67 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
135	291	Oficiales en una taberna. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Escuela Holandesa. Óleo cobre con marco madera barnizado. Alto 0.19 X 0.225 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
136	293	Paisaje con un puente. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.28 X 0.33 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
137	295	Pastoral. Tres figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco de madera moldurado y barnizado. Alto 0.185 X 0.15 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$35.00
138	296	Retrato de hombre joven. Copia de Rembrandt. Más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.63 X 0.455 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$130.00
139	297	Retrato de mujer con traje rojo. Medio cuerpo y pequeña dimensión. Óleo tabla con marco de madera tallado y dorado. Alto 0.165 X 0.105 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
140	298	Retrato de Ofelia Dflumorn. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera moldurado y pintado de negro. Busto poco menor que tamaño natural. Alto 0.628 X 0.40 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$260.00
141	299	Retrato de niño. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado con aplicaciones de pasta. Alto 1.05 X 0.835 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
142	300	Retrato de hombre barbudo. Busto de tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado. Alto 0.55 X 0.456 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00

143	301	Retrato de una mujer. J. Espalter. 1839 firmado inferior derecha. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Acuarela papel con -----, vidrio y marco madera. Alto luz 0.23 X 0.31 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$25.00
144	302	Retrato del cardenal Richelieu. Busto tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor, vidrio decorado y marco madera dorado. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. Alto 0.42 X 0.305 mts. ancho.	\$180.00
145	303	Retrato de hombre. Busto tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.63 X 0.40 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$45.00
146	304	Retrato de dama. Figura de medio cuerpo y pequeña dimensión. Óleo tabla con vidrio y marco madera pintado de negro y dorado. Alto 0.30 X 0.215 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$180.00
147	305	Retrato de dama. Más de busto y menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado, dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.35 X 0.23 mts ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$180.00
148	307	Episodio de la revolución francesa. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco Madera dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.666 X 1.085 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$200.00
149	308	Sacrificio del toro (San Pablo y San Bernabé ?). Copia de Rafael. Grabado E. Corpes, policromado. Papel con vidrio y marco madera moldurado y dorado. Luz, alto 0.245 X 0.345 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
150	309	Sacrificio de Isaac. Figuras de cuerpo entero poco menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 1.66 X 1.09 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
151	310	Sagrada familia y San Juan. Figuras de medio cuerpo y poco menores que tamaño natural. Alto, lienzo con bastidor y marco de madera moldurado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.93 X 0.68 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$380.00
152	312	Un santo profeta de traje negro. Escuela de Lusbacán. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera --- en negro. Alto 2.066 X 1.10 mts. ancho. Incluido en marco simulado. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$1800.00
153	313	Un santo con la mano al pecho. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo, lienzo con bastidor y marco madera dorada. Alto 0.975 X 0.785 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$3000.00
154	314	Un santo. Dos figuras de medio cuerpo menores que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorada y con aplicaciones de pasta. Alto 0.38 X 0.405 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$85.00
155	316	San Francisco. Copia de Castillo. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.63 X 0.49 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00

156	317	San Ignacio de Loyola. Figura de medio cuerpo y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera tallada y dorado. Alto 0.195 X 0.13 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
157	318	San Ignacio de Loyola. Figura de medio cuerpo poco menor que tamaño natural. Óleo cobre. Alto 0.83 X 0.60 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$95.00
158	319	San Elías. Escuela de Lusbacán. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 2.07 X 1.105 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$2600.00
159	320	San José con el niño. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera tallado y dorado. Alto 0.195 X 0.13 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00
160	321	San Juan Evangelista. Escuela de Lusbacán. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo, lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera dorado. Alto 2.085 X 1.135 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$2500.00
161	322	San Martín dando su capa a un pobre. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo hueso con vidrio y marco madera dorado. Alto 0.10 X 0.19 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$25.00
162	323	San Pedro oyendo cantar al gallo. Figuras de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado), dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.715 X 0.56 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$350.00
163	324	Santo Tobías y el ángel. Figuras de medio cuerpo poco menores que tamaño natural. Lusbacán (?) firma apócrifa superior derecha. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.82 X 0.66 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$350.00
164	325	Santo Tobías y el ángel. Figuras de cuerpo entero y poco menores que tamaño natural. Óleo, tabla medio punto en la parte superior. Alto 1.62 X 1.075 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
165	327	Tríptico. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Al centro nacimiento de Jesús; hoja izquierda San Joaquín; hoja derecha Santa Ana con la virgen y Jesús. Niño en sus brazos, entregando a éste último la corona de espinas al niño Jesús. Cerradas las hijas laterales: hoja izquierda el ángel Gabriel; hoja derecha la virgen en el momento de la anunciación. Óleo tablas con marco madera barnizada. Irregular centro: alto luz 0.41 X 0.30 mts. ancho. Lateral izquierdo y lateral derecho: alto luz lado mayor 0.42 X 0.12 mts. ancho. Espalda de los laterales: lado mayor, luz, 0.43 X 0.125 mts. ancho, cada uno. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$2300.00
166	328	La virgen con el niño. Figura de medio cuerpo pequeña dimensión. Óleo cobre con marco madera barnizado. Alto 0.19 X 0.14 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$200.00
167	329	Virgen con el niño. Copia de Andrea de Santo. Figura de medio cuerpo y pequeña dimensión. Ovalo. Óleo, cobre, con marco de madera moldurado y dorado. Alto 0.16 X 0.125 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00

168	330	La virgen amamantando a su hijo. Figura de medio cuerpo menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera pintado de negro. Alto 0.57 X 0.465 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00
169	331	La virgen, la Magdalena y San Juan al pie de la cruz en el calvario. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. Alto 0.91 X 0.70 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
170	333	Vista de país. Óleo lienzo con bastidor y marco madera pintado de café. Alto 0.225 X 0.34 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
171	336	El columpio. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Murillo Jauregui. Morelia, 1886, firmado izquierda. Labor de plumas, lienzo con vidrio y marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. Alto 0.80 X 0.605 mts. ancho.	\$125.00
172	337	Un doctor de la iglesia. Media figura menor que tamaño natural. Óleo, lienzo con bastidor. Alto 0.65 X 0.51 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
173	338	La dolorosa. Figura de cuerpo entero poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con marco simulado en oro. Alto 1.68 X 1.055 mts. ancho, incluido el marco simulado. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
174	340	Jesús con los doctores. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óvalo de alto 0.955 X 0.71 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
175	349	Santo con un crucifijo. Figura de cuerpo entero y menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera moldurado dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 1.8 X 0.60 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$110.00
176	350	Santo enmarcado en óvalo decorado con flores. Figura de más de busto y menor que tamaño natural. Óleo lienzo. Alto 0.63 X 0.58 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00
177	354	San Pedro en oración. Figura de medio cuerpo y menor que tamaño natural. Óleo cobre con bastidor y marco moldurado dorado. Óvalo de alto 0.64 X 0.44 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$210.00
178	358	Estudio de cabeza de viejo. Tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado. Alto 0.47 X 0.37 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
179	360	La dolorosa. Figura de medio cuerpo menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado), madera dorado. Alto 0.605 X 0.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$55.00
180	361	La emperatriz en traje real. Dibujado por Isabey y Percier y grabado por P. Audouin, firmado inferior. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Grabado con vidrio y marco de madera dorado. Huella de placa de alto 0.76 X 0.37 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00

181	368	Personaje degollado un macho. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.445 X 0.83 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$130.00
182	369	Retrato de dama con sombrero. Figura de más de busto y menor que tamaño natural. Severo Oropesa 1841, firmado derecha. Acuarela con vidrio y marco (mal estado) madera dorado. Alto 0.415 X 0.315 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
183	374	Un santo. Figura de más de busto poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera pintado de negro. Alto 0.655 X 0.41 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$30.00
184	376	San José en oración. Figura de más de busto poco menor que tamaño natural. Óleo cobre marco tallado en moldura y barnizado. Alto 0.62 X 0.45 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$40.00
185	380	Santa Teresa de Jesús de pie con un estandarte rojo. Figura de cuerpo entero menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera moldurado dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 1.04 X 0.84 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100
186	381	Vista de la Habana. Temple papel, con vidrio decorado y marco de madera dorado y con aplicaciones de pasta. Parte pintada de alto 0.31 X 0.44 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
187	439	La cascada. Enrique Romero firmado inferior derecha. Óleo tabla con marco madera dorado y aplicaciones de p. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.Fasta. Alto 0.235 X 0.45 mts. ancho.	\$15.00
188	443	Combatiente con escudo (Academia). Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.045 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
189	444	Combatiente con espada (Academia). José Obregón. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.045 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
190	445	David. Ignacio Ramirez. --- 1852, firmado inferior izquierda. Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera dorado. Alto 1.88 X 1.105 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$300.00
191	453	Escena amorosa. Figura de cuerpo entero y pequeña dimensión. Miniatura circular. Óleo tabla. Diámetro 0.09 mts. ancho. Con marco madera moldurado y dorado. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00
192	454	Escena de cacería. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Litografía a colores. Papel con vidrio y marco madera dorado con aplicaciones de pasta. Luz óvalo de 0.116 X 0.175 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
193	456	Estudio de viejo. Figura de cuerpo entero y menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.05 X 0.735 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00

194	477	El hombre del sarape. Felipe Gutiérrez. Guanajuato 1879. Firmado por el revés del lienzo. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado barnizado. Alto 0.70 X 0.57 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
195	483	Jesús en la columna. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 1.04 X 0.80 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00
196	484	Los limosneros (copia). Diego Alarcón firmado inferior izquierda. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.775 X 0.625 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$60.00
197	506	Paisaje. E. Romero, firmado inferior izquierda. Óleo tabla con marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
198	508	Paisaje. Tres guerras, 1778, firmado inferior. Óleo lienzo con bastidor y marco dorado con aplicaciones de pasta. Alto 0.25 X 0.34 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$70.00
199	522	Retrato de viejo y su hijo. Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado. Alto 0.82 X 0.665 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
200	540	Río. Enrique Romero, firmado inferior izquierda. Óleo tabla con marco (mal estado) madera dorado y aplicaciones de pasta. Alto 0.235 X 0.145 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
201	545	Vacas en un camino. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.28 X 0.36 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$15.00
202	547	Viejo barbado. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco (mal estado) madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.805 X 0.625 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00
203	595	Retrato del señor D. Ignacio Monreal. Capellán de honor de Carlos II y D. Fernando VI. Figura de cuerpo entero y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo en estandarte. Alto 1.97 X 1.22 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$160.00
204	596	Retrato del señor D. José Monreal. Figura sentada de cuerpo entero y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo en estandarte. Alto 1.96 X 1.31 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$120.00
205	676	Religioso con un crucifijo. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera entintado. Alto 0.735 X 0.57 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$90.00
206	677	Retrato del Papa Inocencio XII. Figura de más de busto y tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.67 X 0.47 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00

207	681	Sagrada familia con San Joaquín y Santa Isabel. Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Juan Manuel Añá, firmado inferior. Alto 1.01 X 0.81 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$65.00
208	686	San Gerónimo. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Juan Nepo. Herrera, firmado inferior derecha. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.967 X 0.75 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$110.00
209	689	San Sebastián después del suplicio (copia). Figuras de cuerpo entero y pequeña dimensión. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.83 X 0.555 mts. ancho.	\$25.00
210	692	Viejo limosnero. Figura de más de busto y poco menor que tamaño natural. Firma ilegible, inferior derecha. Óleo lienzo con bastidor. Alto 0.73 X 0.62 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$50.00
211	721	Retrato de personaje no identificado. Figura de medio cuerpo y poco menor que tamaño natural. Óleo lienzo con bastidor y marco de madera dorado y con aplicaciones de pasta. Alto 0.05 X 0.79 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$85.00
212	790	Mujer con un vaso. Alto relieve en madera. Más de busto y pequeña dimensión. Con marco madera barnizado y aplicaciones de metal. Placa de alto 0.22 X 0.15 mts. ancho. Procede de la antigua Academia de San Carlos de México, D.F.	\$100.00

