



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA DEL RETABLO
DEL SIGLO XVII DEDICADO A SANTA ANA
EN CATEDRAL DE MÉXICO

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

PRESENTA:
MARÍA DE LOURDES INCLÁN PÉREZ

TUTOR PRINCIPAL:
MAESTRO ROGELIO RUIZ GOMAR CAMPOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. ROCÍO GAMIÑO OCHOA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., OCTUBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi amado esposo, amigo y compañero **Octavio**

A mis hijos **Sofía, Octavio y Cecilia**

A mis nietos **Leonardo Regina Sara y Romina**

A mis padres **Manolo y Carmela**

Agradecimientos

A mi director de tesis, *Maestro Rogelio Ruiz Gomar Campos*, por su tiempo, esfuerzo, contribución y su generosidad para guiarme en esta investigación.

A mis demás tutores por su apoyo y valiosa colaboración que ayudó a enriquecer esta tesis: *Dr. Eduardo Báez Macías, Dr. Oscar Humberto Flores Flores, Dr. Pedro Ángeles Jiménez y la Dra. Rocío Gamiño Ochoa.*

A mi *esposa, hijos y nietos* por su tiempo, apoyo y comprensión

A la *maestra Concepción Ortega Pierres y al Ing. Humberto López R.* por su apreciable apoyo y a todos los que de alguna manera contribuyeron y me impulsaron para ver culminada esta meta, mi más profunda gratitud.

Contenido

<i>I. Introducción</i>	5
<i>II. Santa Ana, san Joaquín y la Inmaculada Concepción</i>	7
San Joaquín	8
Santa Ana	8
Representaciones de Santa Ana	14
La Inmaculada Concepción	16
<i>III. Una mirada al entorno virreinal en el siglo XVII</i>	18
<i>IV. La capilla de santa Ana, hoy de la Purísima Concepción en Catedral de México</i>	21
<i>V. El retablo</i>	26
Retablo de Santa Ana	28
<i>VI. El contrato</i>	30
Sus personajes	32
Interpretación, estructura jurídica y comparación con otros contratos	33
<i>VII. Las tablas de Sánchez Salmerón</i>	37
Los desposorios de Santa Ana y San Joaquín	40
Santa Ana repartiendo limosnas entre los pobres	44
San Joaquín con los ministros del templo	47
La anunciación a San Joaquín	50
La anunciación a Santa Ana	52
La Inmaculada Concepción	54
El nacimiento de la Virgen	59
Consideraciones a la obra	62
<i>VIII. Reconstrucción hipotética del retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México</i>	65
Primera opción: Composición en un Retablo reticular	68
Segunda opción: Composición Pictórica	75
El discurso	77
<i>IX. Conclusiones</i>	80

Anexo I Datos del Autor	84
Semblanza del pintor	85
Producción artística	87
Obra atribuida	88
Opiniones	89
Anexo II Documentos	90
Documento 1. Contrato del Retablo de Santa Ana, 18 de noviembre de 1681	91
Documento 2. Aceptación de la Cofradía de Santa Ana, 18 de julio de 1589	99
Documento 3. Orden de vender las rejas de la Capilla del Santo Cristo y Santa Ana, 13 de noviembre de 1607	99
Documento 4. Traslado del altar de Santa Ana, 15 de enero de 1626	100
Documento 5. Acuerdo en que el arzobispo Labastida contrata el retablo de alabastro para ser colocado en las capillas de Santa Ana y San José, 24 de abril de 1873	101
Documento 6. Inicio de los trabajos para desmontar el retablo de Antonio Maldonado y Juan Sánchez Salmerón, 10 de marzo de 1874	102
Documento 7. Acta de examen para maestro del arte de la pintura De Juan Sánchez Salmerón, 22 de agosto de 1687	103
Documento 8. Juan Sánchez Salmerón es elegido como veedor del gremio De los pintores junto con Antonio Rodríguez	105
Anexo III Reporte gráfico de su obra	107
Obra de Juan Sánchez Salmerón	108
Bibliografía	118
Listado de Ilustraciones	128

Reconstrucción hipotética del retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México

I. Introducción

Con el cambio ideológico producido por la religión, además de los usos y las costumbres que llegaron con los conquistadores, como consecuencia del “encuentro” de los dos mundos, se introdujeron en la Nueva España diversas técnicas y manifestaciones artísticas, muchas de las cuales estuvieron destinadas a los inmuebles religiosos. Tal es el caso de la manufactura de numerosos retablos; estructuras donde se conjunta una gran variedad de expresiones plásticas, que no solo cumplieron con un cometido didáctico y litúrgico en un momento histórico determinado, sino que a su vez, se convirtieron en verdaderos focos de identidad y devoción.

Estas obras, amén de ser el reflejo del pensamiento y sentir de sus creadores, técnicamente evidencian la habilidad en el manejo de los instrumentos para su elaboración y la sensibilidad que cabe en su diseño, transmitiendo al espectador una gama indescriptible de sensaciones que comparten tiempo y espacio, logrando con esto consolidar una identidad cultural propia.

Su transformación o pérdida a lo largo del tiempo sea por lo efímero de sus componentes o sea por el cambio ideológico, o de la moda, deja un vacío simbólico de unión con el pasado, por lo que identificar los temas, reconocer las formas, analizar las composiciones, es hurgar en el pensamiento del hombre, intentando identificar sus ideas, así como reconocer sus posibilidades y talentos y analizar sus contenidos, para de esta manera contribuir en la valoración de nuestra cultura.

En la actualidad el significado de la obra de arte virreinal con frecuencia está lejos del entendimiento y la valoración, por lo que al no haber conocimiento, su permanencia en esos casos es incierta, ya que no se puede conservar algo que no se conoce.

El propósito fundamental de esta investigación es recuperar un nexo de unión con el pasado, realizando una reconstrucción hipotética, del retablo conocido como de “Nuestra señora Santa Ana”, que con tablas del pintor Juan Sánchez Salmerón, se erigió hacia 1682 en la antigua capilla dedicada precisamente a la madre de la Virgen María, hoy de la Inmaculada Concepción, en la Catedral de México; significativa obra dispersa que por quedar desmembrada, y sus partes aisladas resulta inoperante y totalmente ajena a los principios para los cuales fue creada.

Para lograr dicho objetivo me resulta necesario centrarme en los siguientes aspectos:
Elaborar un estudio en el que se identifique la importancia de la devoción a Santa Ana en la religiosidad de la Nueva España, a través de una narración, donde se analice su vida, destacando en primera instancia el grado de su devoción, en el dilatado espacio de la monarquía hispana, para aludir a través de su papel como madre de la Virgen María al creciente culto de la Inmaculada Concepción, confirmando su valía y permanencia en nuestra sociedad; y después analizar su existencia en conjunto con la de San Joaquín, denotando el valor de ambos en la propuesta del ciclo inmaculista propuesto por el artífice.

El siguiente punto es confirmar la existencia de una antigua capilla dedicada a la madre de la Virgen en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México y constatar que en 1681, ahí se erigió un retablo dedicado a exaltar, a través de ella, a la Inmaculada Concepción de María.

De suma relevancia es trabajar en la identificación, análisis y descripción de las tablas que presuntamente formaron parte de dicho programa elaborado por el pincel del artista Juan Sánchez Salmerón para de esta manera desembocar en una propuesta armoniosa y coherente del retablo de Santa Ana.

Por otra parte, quiero incidir en un aspecto que considero resulta de interés: conocer e identificar la obra de un artista novohispano, hoy poco estudiado, pero que fue reconocido en su tiempo y cuyo quehacer se produjo acorde a los acontecimientos de corte histórico, político, social y cultural de la segunda mitad del siglo XVII, cuando la identidad y la noción de sentido de pertenencia iba marcando a la comunidad a la que pertenecía el pintor y para la cual trabajaba, con características específicas. Para lograr este último propósito, considero necesario agregar un compendio de la vida del artista, en el que se advierta el momento histórico, así como el ámbito social en el que se desarrolló, y paralelamente observar y comparar su obra, con el fin de identificar plenamente la autoría de las pinturas analizadas, para de esta manera contextualizarlas, en su espacio original, reconocer su intención y marcar su postura ante la sociedad, enmarcándolo así, en el devenir histórico.

Una vez desarrollados estos puntos, vendrá como consecuencia la reconstrucción hipotética del retablo de la Concepción de Santa Ana, el cual nuevamente conformado cumplirá con la expectativa para la cual fue creado, ser un centro de adoctrinamiento y devoción, logrando como consecuencia su revalorización a través de su comprensión y su goce estético.

II. Santa Ana, San Joaquín y la Inmaculada Concepción

Bien sabido es que el culto a santa Ana y a san Joaquín, los padres de la Virgen, está relacionado directamente con la Virgen María. Cabe destacar que en la Biblia no hay un solo registro de ellos, pero sí menciona a Ana la madre de Samuel (Sam. 1:1) por lo que su historia fue creada para complementar la narrativa bíblica¹. Todo lo que se sabe de Joaquín y Ana proviene de los *Evangelios Apócrifos*² el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro de la natividad de María* cuyo contenido siempre ha gozado de gran autoridad en Oriente. Sin embargo, para el Occidente, estos textos no fueron admitidos por los padres de la Iglesia, hasta que fueron popularizados en el siglo XIII por Vincent de Beauvais, en su escrito *Speculum Historiae*³ y por Santiago de la Vorágine quien los introduce a través de *La Leyenda Dorada*⁴, aunque ya con anterioridad en el siglo X la canonesa y poetisa Hrosvita de Gandersheim⁵ había abordado los apócrifos en su libro *Las ocho leyendas*⁶.

De su vida juntos se dice que fueron galileos y se establecieron después en Jerusalén, donde nació y se crió la Virgen por lo que ahí una iglesia fue construida en el siglo IV quizás por Santa Elena para conmemorar el lugar donde presuntamente habían vivido⁷, agregando que sus tumbas habían sido veneradas, en ese lugar hasta que fuera convertido en escuela Musulmana.

¹ Ashley and Sheingorn, *Interpreting Cultural Symbols, Saint Anne in late medieval society*, USA, The University of Georgia Press 1990, p.48

² *Evangelios Apócrifos*, México, Editorial Porrúa, 1991 (Sepan cuantos No. 602), p. 3-51

³ Emile Mâle, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 p. 49-84

⁴ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, V 2, Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1982

⁵ Ferruccio Bertini, *La mujer medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 226 p. il, p.97, De Hrosvita se sabe poco; se considera que nació hacia el 935 y que pasó gran parte de su vida en el monasterio de Gandersheim, que era el lugar donde se educaban las jóvenes de origen noble de la casa real de Sajonia y que convivió con Teófano, princesa bizantina con la que Otón se casó en 972, además de con el propio hermano del rey, el culto Bruno, duque de Lorena, arzobispo de Colonia, que más tarde fue secretario del sello real; de él recibieron educación, sus sobrinos, el futuro Otón II y la abadesa de Gandersheim, Gerberga a quien precisamente Hrotsvitha hace una dedicación en su primer libro de *Leyendas Sagradas*, refiriéndose a ella como una mujer de regia estirpe, ilustre de costumbres y estudios, agradeciéndole sus enseñanzas y apoyo, como su instructor, aunque se cree que fue también el mismo Bruno quien instruyó a la canonesa.

⁶ Hrotsvitha de Gandersheim, *Las ocho leyendas*, Traducción de Luis Astey, México, El Colegio de México, 1991, p.29

⁷ Louis Reáu, *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de los Santos de la A la F, Tomo II, Vol 3 Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 590 p., p.75; Jesús Marti Ballester, *San Joaquín y Santa Ana, Los padres de la Virgen María: un matrimonio santo*, <https://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=18765SanJoaquínSantaAna> (15/06/13)

San Joaquín

De Joaquín se comenta que provenía de linaje real y que su devoción se dio primero en Oriente, festejándose un día después del nacimiento de la Virgen y que habiendo pasado el culto a Occidente después de varios siglos, en el año de 1572, Pío V lo había suprimido del Breviario romano y del calendario⁸, para ser restituido hasta el primero de agosto de 1879 por León XIII en que elevó la fiesta a rango en el santoral; actualmente con las reformas del calendario después del concilio Vaticano II, el santo se venera con Santa Ana el 26 de julio.

Santa Ana

De la devoción a Santa Ana se conoce que se origina en Oriente hacia el siglo IV y que bajo el reinado de Justiniano I (527-565) se mandó construir una Iglesia consagrada a ella⁹. El canon del Oficio Griego de la santa fue compuesto por San Theofanes (817) y las partes más antiguas por Anatolio de Bizancio (458). Su fiesta se halla documentada en el calendario de Constantinopla, de mediados del siglo VIII y se celebraba el 25 de julio, fecha que probablemente pueda ser la del día de la consagración de su templo, o el momento en que sus reliquias fueron llevadas al mismo en Constantinopla.¹⁰

En Occidente, su veneración fue posterior e inicia con una tímida expansión en la Edad Media para difundirse a fines de esta con mayor fuerza; es en el siglo XIII, bajo la influencia de la *Leyenda Dorada*, que aparece la celebración de su fiesta el 26 de julio en Douai (1291). Aunque su máximo desarrollo se da a partir del siglo XV. A partir de este momento el culto tuvo una gran difusión, ya que a la santa, se le consideraba intercesora divina de almas,¹¹ imagen de la gran familia instaurando la Genealogía de Cristo por una línea matrilineal, protectora contra las calamidades y abogada contra los males y las enfermedades, promotora de la fertilidad basada en la concepción de María, opositora de la tiranía y representante de la burguesía, en fin era como un prisma donde se reflejaba la sociedad medieval.¹²

⁸ Mâle, *op. cit.*, p. 182

⁹ Gaetano Passarelli, *Iconos Festividades Bizantinas*, Madrid, Editorial LIBSA, 1999, p.46

¹⁰ Frederick G. Holweck, "Santa Ana" en Enciclopedia Católica, www.ec.aciprensa.com/wiki/Santa_Ana#.U5CcfSrr, (18/05/13) las supuestas reliquias de santa Ana, fueron traídas desde Tierra Santa a Constantinopla en 710 y se conservaban todavía en la Iglesia de santa Sofía en 1333.

¹¹ Virgin Nixon, *Mary's Mother- Saint Anne in Late Medieval Europe*, The Pennsylvania State University Press, USA, 2004; Ashley and Sheingorn, *op.cit.* p. 50

¹² Ashley and Sheingorn, *op. cit.*, p.48

Así, el 21 de Noviembre de 1378 el papa Urbano VI otorga a Inglaterra la celebración de Santa Ana, Sixto IV introduce su fiesta en el calendario romano en 1480 y Alejandro VI concede indulgencias a quien rece ante la imagen de la santa, con lo que el fervor se extiende hasta el convento de Vadstena en Escandinavia y a Sajonia, esparciéndose por toda la Iglesia Latina Occidental en 1584. La devoción de sus reliquias fue de suma importancia en la devoción de la santa¹³, e importantes personalidades fueron vehementes defensores de su culto, entre los que se encuentran: el humanista alemán Tritemio¹⁴ que publica en Maguncia un tratado en el cual impulsa la propagación de la devoción a santa Ana, *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus* y en él sostiene que la madre de la Virgen es tan pura como su hija¹⁵, Peter Dorlant, quien en su *Historia perpulchra de Anna sanctissima* publicada en Amberes¹⁶ alrededor de 1490, hace énfasis en defender el *tribunium*¹⁷, argumentando que la santa debería ser considerada como una de las mujeres de la Biblia Hebrea;¹⁸ el padre Johann Eck de Ingolstadt, quien en un sermón (publicado en París en 1579) habló sobre los padres de la santa nombrándolos Stollanus y Emerentia, así como de sus tres matrimonios¹⁹ e incluso también la Orden de los Carmelitas²⁰; esto a pesar de que renovadores eclesiásticos y personajes como Lutero u otros que ostentaban cargos públicos, objetaban la devoción exaltada a Ana²¹.

¹³ *Ibid*, p. 48, una de las reliquias más celebradas era la del velo de santa Ana en la catedral de Apt; para 1291 ya se veneraba un pie en la ciudad de Douai, cuya fiesta era llamada de traslación. En la catedral de Angers una costilla, sus brazos en Génova y Tréveris, su mano derecha en la Iglesia a ella dedicada en Viena y hasta su pulgar en Annaberg. En Avignon se hablaba de que tenían el cuerpo de la santa, aunque también se dice que reposaba en Apt, además de que en distintos lugares de Francia, Alemania y la baja Austria se disputaban la posesión de su cabeza.

¹⁴ Klaus Schreiner, *María, Virgen, Madre, Reina*. Editorial Herder, Barcelona, 1996, p. 27 Juan Tritemio (1462-1516) “erudito abad humanista de la orden benedictina, un ferviente adorador de santa Ana, pondero expresamente que su patronato era útil para todos los hombres, sin importar de que condición fuesen. Que todo el mundo la alabe y honre: reyes príncipes y caballeros, obispos y abades tanto los “cultos” como el “pueblo humilde”.

¹⁵ Louis Réau, *op. cit.*, 1997, p.76 Tritemio sostiene que Santa Ana es tan inmaculada como su hija: “*concepit sine originali macula peperit sine culpa*” por qué olvidar a la madre si honramos a la hija? “*Beatus venterqui Coeli domina portavit*”.

¹⁶ Amberes www.flandes.net/descubre-flandes/ciudades-de-arte/amberes, (31/07/14) Antwerpen, Amberes en neerlandés, deriva de una leyenda en la cuál Brabo el héroe local, fundó la ciudad venciendo al tirano Antigón, cotándole la mano y lanzándola al río por ello viene de hand mano y werpen lanzar

¹⁷ Luis Planas Duro, Escultura castellana, Textos e imágenes sobre escultura castellana de los siglos XV y XVI www.esculturacastellana.blogspot.mx/2012/06/retables-vi.html. (15/11/13) Iconografía conocida como “La santa parentela”, o Holy Kinship relatada en la Leyenda Dorada y prohibida en el Concilio de Trento.

¹⁸ Ashley and Sheingorn, *op. cit.*, p.27

¹⁹ Holweck, *op. cit.*, (18/05/13). Ver también Vorágine de la, *op. cit.*, p.567 Este autor consigna en su narración los tres matrimonios de la Santa: “Dícese comúnmente que tres Marías parió Ana, por Joaquín, Cleofás, Salomé, sus tres maridos, engendradas. Con José, Alfeo y Zebedeo las Marías fueron casadas. La primera engendró a Cristo; la segunda a Santiago el Menor, a José el Justo, a Judas y a Simeón; la tercera a Santiago “el Grande” y a Juan, águila veloz”.

²⁰ Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial*, Los Santos, Vol. I Argentina, Fundación Tarea, 1992, p. 130. Schenone describe como la devoción de la madre de la Virgen, fue difundida por la orden religiosa de los frailes carmelitas calzados, esto por los antecedentes del Carmelo con Emerenciana, madre de Santa Ana, súmanse a estas versiones la de los padres de Santa Ana, transmitida entre otros autores por san Cirilo de Alejandría. Emerenciana o Emerencia, virgen oriunda de Belén, de la casa de David, por lo tanto de noble cuna, que se distinguía por su honestidad, acudió a los monjes del Monte Carmelo para recibir consejo de ellos, pues sus padres habían decidido casarla con el piadoso

Después del concilio de Trento (1545-1563) se pretendió suprimir la veneración hacia los padres de la Virgen por su carácter apócrifo²², sin embargo Gregorio XIII consagró la fiesta de la santa en 1584 y su popularidad fue en aumento hasta el siglo XVII.

En lo que respecta a España la veneración de la santa se remonta a 1239, año en que el rey Jaime I el Conquistador mandó construir un convento dedicado a la madre de la Virgen y sabemos que veinte años después Alfonso X el Sabio construyó una iglesia en Triana, además de que para 1305 la catedral de Valencia contaba con una capilla y dos beneficios dedicados a la misma y en 1307 santa Ana ya tenía una capilla en el Palacio Real de Palma de Mallorca²³.

La santa en España, fue venerada como protectora ante las plagas, epidemias y desastres naturales, como sanadora e intercesora y fungió incluso como patrona de muchas localidades²⁴. El período de mayor auge de su culto se estima entre los siglos XVI y XVII,

Estolano, a pesar de sus propósitos de permanecer en el estado de virginidad que dichos ermitaños le habían sugerido. Estos oraron al Señor para poder aconsejarla y tres de ellos vieron en un éxtasis, un árbol que surgía con dos ramas pobladas de flores diferentes y entre las que sobresalía una por su belleza y esplendor. La vision fue acompañada por una voz que decía: *Esta es nuestra Emerenciana, destinada a dar una descendencia insigne.*

²¹ Klaus, *op. cit.*, p.29. El autor nos comenta que los renovadores eclesiásticos consideraban un error grave la devoción exaltada a Ana. Lutero contemplaba como signo de codicia el implorar “riqueza a santa Ana” o el creer que “Ana preserva de la pobreza”. El secretario del ayuntamiento bernés Valerius Anshelm von Ryd censuraba en sus Anuarios del año 1503 que Ana, a la que se implora fervorosamente en caso de pobreza, enfermedad y epidemias, “ha hecho retroceder tras de sí a María y a los otros muchos santos”. En Alemania todo el mundo está dispuesto a gritar: “Ayuda, Ana con sus dos acompañantes”.

²² Schenone, *op. cit.*, p. 129, Este autor precisa que si bien su culto se originó en oriente, en época temprana, y de allí pasó a Europa, donde cobró un desarrollo de singular intensidad a fines de medioevo, comenzó a declinar ya en el siglo XVI, sobre todo a causa de la actitud revisionista del Concilio de Trento. “*La pintura de Caravaggio para la capilla de los Palafrereros de Roma es uno de los casos más elocuentes de la actitud crítica de la época acerca del culto de santa Ana. Sin embargo, la leyenda de Santa Ana siguió perviviendo en América junto con otros temas medievales y los derivados de los relatos apócrifos*”; Mâle, *op. cit.*, p. 191, Por su parte Mâle ya había expresado que: el arte concebido a partir de los años trágicos en que el papado vio separarse de Roma una gran parte de la cristiandad, no podía como en la Edad Media, expresar el reposo en la fe; tuvo que luchar, afirmar y refutar. Se convirtió en el auxiliar de la Contrarreforma y fue una de las formas de la apologética; defendía lo que el protestantismo atacaba: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes los sacramentos, las obras de misericordia y la oración por los difuntos. Desarrolló algunos temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción.

²³ Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte Español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Alcalá, 93, 1989, 127 pp.22

²⁴ William A. Christian, *Local Religion and Sixteenth-Century Spain*, J.R. Princenton University Press, Princenton N.J. 1981, 283 pp. Il p. 43, 55, 93 y 94, Este autor hace notar que Santa Ana fue escogida principalmente entre los siglos XV y XVI para representar a la comunidad ante Dios como intercesora, contra las epidemias y las plagas y esto es aún utilizado en algunas partes de España especialmente en Galicia. Durante la plaga de 1597, Santa Ana y San Roque fueron escogidos por las autoridades clericales y laicas de Madrid como patronos y abogados ante Dios “para aplacar su ira, con merecida justicia”. Además de los santos protectores de desastres naturales, en las epidemias o plagas los pobladores se volvían a santos conocidos por su especialidad, entre ellos María y Ana fueron escogidas como sanadoras; las imágenes también fueron utilizadas en hospitales principalmente en Toledo y Madrid para ayudar a sanar a los enfermos. En numerosas poblaciones se encontraron imágenes, reliquias y exvotos asociados a la curación. Las imágenes que curaban se encontraban en su mayoría localizadas en capillas generalmente afuera de los poblados,

que es el tiempo en que se encuentra el mayor número de expresiones artísticas en varias zonas del territorio español, y en que numerosos templos fueron dedicados a ella²⁵.

Asimismo las cofradías dedicadas a Santa Ana se hicieron presentes en España, llevando a cabo las actividades propias de su congregación, que mantenían vigente el culto y su celebración el 26 de julio, en la que se celebraba misa, con procesión, y una gran fiesta²⁶.

Como era de esperar la devoción a santa Ana es heredada al Nuevo Mundo, introducida por los bretones a Canadá y por los españoles al resto de sus virreinos *“una vez consumada la Conquista se procedió al trasplante gradual pero decisivo de todos los valores característicos de dicha cultura. Fue así que llegaron a estas latitudes Cristo, la Virgen, los ángeles y todos los santos que se habían ido acumulando con el correr de los siglos.”*²⁷

En la Nueva España el culto de la madre de la Virgen comienza con la llegada de las primeras órdenes religiosas. Los franciscanos fueron quienes fundaron los primeros espacios que dieron cabida a la nueva religión y muchos de sus altares estuvieron dedicados a la santa: en Tlaxcala fray Martín de Valencia fundó una capilla en 1524 en Santa Ana Chiautempan; en Tzintzuntzan le fue dedicado un primitivo templo (hoy convento de san Francisco) y en Tlatelolco fue construida la antigua ermita de la santa, usada como visita del convento franciscano de Santiago en 1636.

Para mediados del siglo XVII pueblos, templos, e innumerables obras incluían su nombre o su imagen, e incluso una capilla de Catedral de México estuvo bajo su advocación desde el

en el campo; en tanto que las reliquias eran colocadas en el pueblo, en un monasterio o en la iglesia parroquial. Santa Ana al parecer fue la única santa que como María fue invocada para sanar o pedir curación.

²⁵ *Ibid*, p. 215-238. William A.Christian señala geográficamente la actividad e importancia de los santuarios dentro de la Nueva Castilla: al norte del Tagus hay 26 santuarios de María mezclados con Ana mezclados y al sur se encuentran 20 en comparación con otros santos. Y también que la fiesta de Santa Ana es observada como fiesta obligatoria en las siguientes diócesis; Ávila vigente desde 1549, Sigüenza 1532 (termina en 1608),Calahorra 1539, Astorga 1553, Guadix 1554, la misa es obligatoria pero se permite trabajar, Segovia 1586, Santiago 1576 Solamente en la ciudad, y se trabaja medio día, Burgos 1411-1412, 1443 menos entre 1399-1404.

²⁶ *Godojos: un ejemplo del culto a Santa Ana en el alto Jalón, Escultura de Santa Ana, la Virgen y el Niño*, p.143, Ifc.dpz es/recursos/publicaciones/31/07/5godojossana.pdf., (10/02/14) el texto señala que existen ejemplos devocionales a santa Ana de gran fuerza en España reflejados no sólo en la expresión artística desarrollada en la región, sino en la existencia de las cofradías, atestiguadas documentalmente desde 1601 y vigentes hasta 1930 como la de la localidad de Cetina.

²⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Los santos y su devoción en la Nueva España”, en *Universidad de México*, Revista de la UNAM No. 514 Nov. 1993 p.4-18

antiguo recinto,²⁸ y antes de que este fuese demolido, se trasladó el culto a la nueva edificación,²⁹ conservándose en la misma hasta el último tercio del siglo XIX.³⁰

Un impulso importante para el culto fue la fundación del Aniversario de Santa Ana en épocas muy tempranas, lo cual se le debe al maestrescuela Don Álvaro Temiño quien lo deja asentado en un documento con fecha 29 de octubre de 1549.³¹

Del mismo modo en las cofradías también se hizo presente, desde temprano ya que para el 18 de julio de 1589 se otorga la aceptación de la Cofradía de Señora Santa Ana en la Catedral de México y se le entrega a sus cofrades el altar y retablo a ella dedicado.³²

La propagación de su devoción creció durante los siglos XVII y XVIII, y sus representaciones (en pintura, escultura y grabados) fueron abundantes y variadas, lo mismo aparecía acompañando a la Virgen en diversas representaciones y actividades, además de sus versiones de santa Ana triple, con la Sagrada Familia, o enseñando a leer a María e incluso en ciclos completos de la vida de la madre de Cristo,³³ expresiones que

²⁸ Carmen Sotos y Pedro Ángeles, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, IIE, UNAM, México, 2007, 195 p., p. 102. En este documento se asienta un inventario del año de 1588, donde se comenta de un altar dedicado a Santa Ana con obras de pincel. *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana*, Serie: *Actas de cabildo*, vol. 5, f. 61v. *13 de noviembre de 1607*. [Documento 3] (Agradezco el dato de este y otros documentos de Archivo de cabildos al Lic. Edén Zárate)

²⁹ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 8, fs. 5v-6. En reunión de cabildo del 16 de enero de 1626 se trata lo del traslado de un altar de la Capilla de Santa Ana. [Documento 4]

³⁰ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, Serie *Actas de cabildo* Libro 91, Foja 72, Fecha 10 de marzo de 1874. [Documento 6]

³¹ *Archivo de Cabildo de Catedral Metropolitana de México*, Serie: *Aniversarios*, vol. III, f. 115v a la 120f.

³² *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 4, f. 20. [Documento 2]. Ver también, Alicia Basarte Martínez y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación, Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)* México, CIDE, Instituto Politécnico Nacional, Archivo General de la Nación, p. 62 En la publicación de Alicia Bazarte se encuentra la mención de la "Cofradía de Señora Santa Ana y Acompañamiento del Santísimo Sacramento en la que los cofrades tenían la obligación [...] siempre que cómodamente puedan] de acompañar al Divinísimo Señor Sacramentado cuando va de viático a los enfermos...."

³³ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, España, 1990, 782p. il., el autor muestra unos grabados de Cornelius Cort y Alberto Durero con escenas de santa Ana como: El Abrazo en la Puerta Dorada (firmado y fechado por Durero 1604), *El Nacimiento de la Virgen, La Presentación de la Virgen al Templo y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*; Albrecht Dürer, *The complete woodcuts*, Dover Publications, Inc. USA, 1963, Durero publica en forma de libro en 1614, 17 xilografías sobre la vida de la Virgen, relacionadas con santa Ana son: *El rechazo del sacerdote a Joaquín y Ana por su infertilidad, La Anunciación a san Joaquín, El abrazo en la Puerta Dorada, El Nacimiento de la Virgen y La Presentación de la Virgen al Templo*. Estos autores como se puede observar se ubicaron en zonas donde la devoción a la santa tuvo gran difusión y es sabido que los grabados fueron vehículos a través de los cuáles también pudo llegar el culto a la Nueva España y ser difundido.

reforzaron la presencia de la santa en la sociedad novohispana, como imagen de culto, didáctica y devocional³⁴.

La permanencia de la veneración de Ana en México, por mayor tiempo que en la Península, ha sido estudiada por Charlene Villaseñor Black,³⁵ que propone ciertas hipótesis, comentando sus discrepancias con las opiniones de varios estudiosos,³⁶ quienes exteriorizan que la producción del Arte en la Nueva España responde a una repercusión de las tradiciones medievales por lo que aquí prevalecía el uso de una iconografía anticuada, que incluía a la santa.

Los argumentos de esta autora se inclinan a suposiciones positivas y sustentadas, que muestran una realidad más acorde con la vida novohispana y la producción y constancia de su arte, al exponer que la Inquisición y la Iglesia Católica tenían menos control sobre la producción del arte religioso en el Nuevo Mundo, mientras que en España existía una estricta regulación en la producción de las artes visuales;³⁷ y concluye que el arte religioso católico procuraba estar en sintonía con la realidad social de la familia ya que las imágenes de los santos, se convertían en modelos a seguir en el comportamiento de la sociedad.³⁸

Cierto es que la presencia de santa Ana en la Nueva España así como en el resto del mundo fue muy significativa y aunque se ha considerado que su culto estuvo unido a la doctrina de la Inmaculada Concepción, la santa fue poseedora de sus propias virtudes, las

³⁴ Marta Reta, "Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, p. 75-122

³⁵ Charlene Villaseñor Black, "St. Anne Imagery and Maternal Archetypes in Spain and Mexico", en Allan Gerr y Jodi Blinkoff, *Colonial Saints 1500-1800*, USA, Routledge Falmer, 2003, p. 28.

³⁶ *Ibid*, p. 29. En ella se refiere al concepto que los estudiosos, Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán manejan sobre el hecho de que las tradiciones medievales repercutieron en el México virreinal durante el siglo XVI.

³⁷ *Ibid*, p.29. Para Charlene esta interpretación tiene su comparativa en conceptos de Michael Foucault en su publicación *Disciplina y castigo: El nacimiento de la Prisión*.

³⁸ *Ibid*, p. 21-22-23 Por otro lado Villaseñor refiere que en algunos estudios se ha encontrado que los naturales tuvieron un motivo importante para favorecer el culto a santa Ana; ya que a través de ella, continuaban la práctica hacia la deidad ancestral llamada Toci, que con el tiempo fue mezclándose con la santa, hasta llegar a considerarse como una sola. Pero cabe mencionar que este sincretismo entre la diosa y Ana se dio solo en el poblado de Chiautempan Tlaxcala, donde se veneraba a Toci que quería decir "nuestra abuela", lo que dio lugar a que los primeros religiosos franciscanos decidieran poner una iglesia en dicho lugar y en ella veneraran a santa Ana, como la abuela de Cristo, por lo que solo se trató de una sustitución aislada y conveniente, que no se podría generalizar pues simplemente los religiosos aprovecharon los atributos que ambas compartían para cumplir el cometido del adoctrinamiento en la fe cristiana: Toci era considerada la abuela de los dioses, la matriarca del panteón indígena, la señora de la salud, de los partos, del temascal y de los textiles en tanto que santa Ana era la protectora de los abuelos, la patrona de las parturientas con la encomienda de los partos laboriosos y bajo su custodia, estaban las costureras y encajeras, pero también los carpinteros y los mineros, e igualmente cabían bajo sus manto los ebanistas y torneros, y a ella se encomendaban las almas de los cristianos para bien morir, ya que según los apócrifos, Ana estuvo asistida por el propio Jesús en su muerte.

que unidas al dogma y a la santificación de la familia³⁹ intensificaron su importancia; la devoción de Ana iba dirigida al núcleo familiar, con valores morales y educativos muy apreciados: “*si se seguía el ejemplo de la santa, se aumentaba el capital de los méritos relevantes para la salvación.*”⁴⁰

La trascendencia de su presencia se deja sentir hasta nuestros días, a través de un rico legado consistente en documentos escritos, (sermones y textos piadosos), así como prácticas devocionales populares en su honor que se concretan en abundante producción artística, en bienes inmuebles y poblados enteros puestos bajo su tutela, algunos de los cuales son bastiones importantes hoy en día en algunas partes tanto en México como en el resto del mundo.⁴¹

Representaciones de Santa Ana



Fig. 1 La Familia de la Virgen



Fig. 2 Anna Selbdritt

³⁹ Ruiz Gomar, *op. cit.*, nov. 1993, p.5, el maestro nos comenta que, el capítulo de los santos en el México colonial fue muy rico. Por formar parte de la parentela de Cristo, tuvieron gran arraigo en la devoción popular tanto san Joaquín y santa Ana, los padres de la Virgen, como Isabel, Zacarías y su hijo san Juan Bautista, primo de Jesús.

⁴⁰ Schreiner, *op. cit.*, p.31, este autor también hace notar que, la forma en que Ana educó a María enseñaba a los niños un comportamiento ético y religioso. Y que a partir del siglo XIII, los artistas representaban a la santa con un salterio a través del que le enseñaba la lectura a su hija, esta imagen representa de forma convincente la situación de enseñanza elemental, la que acompaña el incremento vertical de la devoción de Ana en la alta edad media y a principios de la moderna.

⁴¹ Réau, *op. cit.*, 1997 p.77, según este autor la veneración de la madre de la Virgen, aunque venida a menos se ha conservado hasta nuestros días y actualmente la santa es venerada en Bretaña; en Sainte Anne d'auray, donde la peregrinación es famosa desde el siglo XVII, los bretones se llevaron este culto a Canadá, donde también se lleva a cabo la procesión de sainte Anne de Beaupre; en Innsbruck existe una especial devoción por la santa, y Sevilla es otro baluarte importante en la celebración de la misma; Ana (*madre de María*) es.wikipedia.org/wiki/Ana_(madre_de_Mar%C3%Ada) (03/05/13). En este texto se asienta que en México numerosos poblados continúan celebrando la fiesta de santa Ana: Mochitlán, Edo de Guerrero; Peralvillo, Tlaxotenco, Zacatlamanco, en el D.F.; Santa Ana Nichi, Edo. de México; santa Ana Coyotepec, Puebla; santa Ana en Sonora; Santa Ana Maya en Michoacán; Chiautempan en Tlaxcala, Boca del Río en Veracruz; Río Verde y el Barrio de Tlaxcala en S.L.P.

Entre las representaciones de la santa más comunes, se encuentran: Ana vestida con manto verde y con un ramo de rosas (atributos medievales). Las rosas aluden a María y a los dolores de la Pasión, particularmente en España donde, por lo menos hasta el siglo XVIII, era común bendecir rosas el día de su festividad;⁴² como Matriarca de la Sagrada Familia, (la familia amplia de Jesús) fue un tema muy popular en Alemania durante la Baja Edad Media;⁴³ y como *Santa Ana triple (Anna selbdritt)*, derivación del árbol de Jesé, difundida durante los siglos XV y XVI, en Alemania y España (puede aparecer sentada o de pie con la Virgen y el Niño Jesús).⁴⁴ Una de las formas más conocidas es la de la santa enseñando a leer a la Virgen la cuál fue conocida como una de las imágenes “*evocadoras de los nuevos sistemas educativos postridentinos ejercidos por las nuevas órdenes dedicadas a la enseñanza de los jóvenes, o por el clero secular que unía a la liturgia el culto de la palabra.*”⁴⁵

Acompañada con san Joaquín las formas más constantes se reflejaban en los ciclos de la Virgen y éstas eran: *Anunciación a san Joaquín, Anunciación a santa Ana, La Anunciación a ambos, El encuentro en la Puerta Dorada, El nacimiento de la Virgen*, imágenes más representadas durante los siglos XVII y XVIII en España y en sus territorios ultramarinos.⁴⁶

Con lo que respecta al *Encuentro en la Puerta Dorada*, es un tema popular en la pintura tardomedieval y renacentista además de poco frecuente en Hispanoamérica, en el que a través de la escenificación del beso entre la pareja, se transmitía la idea que la Virgen había sido concebida a través del mismo;⁴⁷ fue un error revivido en el siglo XV y que fue

⁴² Schenone, *op. cit.*, p. 134

⁴³ *Ibid*, p.130, Schenone registra que la leyenda de los tres matrimonios de Santa Ana fue prohibida por el Concilio de Trento.

⁴⁴ *Ibid*, p.132; Nixon, *op. cit.*, p. 50, la autora menciona que, en Alemania y Flandes existen muchas representaciones de Ana, la Virgen y Jesucristo en una sola pieza, con una Ana de grandes dimensiones para llevar a María en sus piernas y esta a su vez a Cristo niño. (Esto explica el origen en la Nueva España de las esculturas conocidas como Santa Ana Triplex, como las del museo del Virreinato, Cuauhtinchan y santa Mónica de Puebla)

⁴⁵ Schenone, p.132, este autor considera que Ana es, como Juan Bautista, una figura límite entre la Antigua y la Nueva Ley. Ella encarna la enseñanza cristiana en el seno de la familia y es la que da el buen consejo, mientras María representa la humildad y la modestia, pero el elemento preponderante es el libro, pues en él aprende a leer las oraciones y a conocer el proyecto de Dios en el Antiguo Testamento.

⁴⁶ Schenone, *op. cit.*, p. 134-136. Este autor consigna además algunas representaciones no tan conocidas de la vida de estos santos, como ejemplo podemos citar: *San Joaquín con los Pastores*, (ejemplos: anónimo, siglo XVIII, colección Barbosa, Lima Perú y anónimo, siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa Perú) *Lamentación de santa Ana*, (Anónimo, siglo XVII, iglesia parroquial, Chincheros Perú), *Expectación del parto de santa Ana*, (Anónimo, siglo XVII, iglesia de Santa Ana, Cuzco, Perú) *La purificación de santa Ana*, (anónimo, siglo XVIII, convento de Santa Catalina, Arequipa, Perú), *La muerte de san Joaquín*, (anónimo, siglo XVII, iglesia de Santa Ana, Cuzco, Perú), *así como la Natividad de Santa Ana*, (anónimo, siglo XVIII, cerámica, convento de Nuestra Señora de las Nieves, Olinda, Brasil).

⁴⁷ *Ibid*, p.135, Schenone refiere que el beso en la Puerta Dorada es un paralelo de la Janua Coeli ya que por María se reabrió al género humano la puerta del Paraíso cerrada por Adán.

condenado por la Santa Sede en 1667;⁴⁸ otras representaciones se dieron a través de *Alegorías de la Inmaculada* en las que, de los pechos de Joaquín y Ana surgen ramas floridas que culminan en la misma imagen de la Purísima⁴⁹

La Inmaculada Concepción

En lo que se refiere al culto de la Concepción de María, conocida por los griegos como “Concepción de Santa Ana”, se comienza a propagar en Oriente, hacia el siglo VII en los monasterios palestinos, celebrando su fiesta el 9 de diciembre. Posteriormente fue extendiéndose poco a poco por toda Europa, en la Normandía Francesa, parte de Alemania, y en Bretaña a través de la invasión de los normandos; finalmente, para el siglo XIII se había difundido ya por las diócesis de Italia y de España.

Su festividad en Occidente se daba el 8 de diciembre, fecha relacionada con la natividad de la Virgen⁵⁰. Más adelante el festejo de la Inmaculada en la península fue protegido y auspiciado por la corte de Aragón, por lo que la devoción para el siglo XV se había extendido ya por toda España.⁵¹

Sin embargo la devoción a la Virgen en España habría quizá que remontarla al siglo VII, ya que San Ildefonso de Toledo, obispo de 657 A 667, escribió un tratado sobre la virginidad perpetua de María, con el que se dio un importante impulso a la reflexión mariológica.⁵² Con el descubrimiento de América, también llega a los nuevos dominios de la corona española el culto de la Inmaculada Concepción.

⁴⁸ Frederick G. Holweck, “Santa Ana” en *Enciclopedia Católica*, www.ec.aciprensa.com/wiki/Santa_Ana#.U5CcfSrr, (18/05/13), de acuerdo con Ephiphanius, algunos entusiastas mantuvieron aún hasta el siglo IV, que santa Ana concibió sin la acción de un hombre. Este error fue revivido en Occidente en el siglo XV (*Anna concepit per osculum Joachimi.*) en 1677 la Santa Sede condenó el error de los *Imperiali* quienes enseñaban que santa Ana se mantuvo virgen en la concepción y nacimiento de María.

⁴⁹ Martha Fernández, “Inmaculada Concepción”, Elisa Vargas Lugo, et al, *Juan Correa su vida y su obra* Tomo IV, Primera Parte, México, UNAM, 1994, p. 63, como lo hizo por ejemplo Juan Correa en un lienzo que hoy integra una colección Privada de Puebla (México)

⁵⁰ Emilio Martínez Albasa, “La Inmaculada en la historia de la devoción cristiana”, en *Ecclesia*, XVII, n.4, 2003, p 463-490, p.465, www.upra.org/archivo_pdf/ec34_martinez.pdf, (03/08/13) la fecha vino escogida en relación con la fiesta más antigua de la natividad de María (8 de septiembre), a la que precede en nueve meses.

⁵¹ Stratton, op. cit., p.10, precisa que el estudio de un amplio número de textos litúrgicos medievales nos muestra que la fiesta de la Inmaculada Concepción se guardaba ya en el siglo XIII, pero incrementó su popularidad en el siglo XIV y se difundió ampliamente por toda España durante el siglo XV. Es muy posible que en una fecha tan temprana como 1309, la fiesta ya se celebrase en Santiago de Compostela. En 1357 se recoge en Vich como fiesta menor. En 1361 se observaba en Burgos y Orense. En 1369 un estatuto de la Catedral de Sevilla dispuso que se celebrase una procesión el día de la Concepción conmemorado en 8 de diciembre. En 1374 la Catedral de Tarragona dispuso un beneficio para sufragar el culto y Sigüenza también celebraba la fiesta el mismo día.

⁵² *Ibid*, p. 11

No extraña, por tanto, saber que para el 20 de julio de 1618 se determinó que la fiesta de la Inmaculada se celebrara en diciembre, y que María, bajo esta advocación quedase declarada como patrona de la Nueva España el 30 de enero de 1762.⁵³ Hay que hacer notar que en Occidente el culto y la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma tuvieron una intrincada polémica teológica, donde los más eruditos personajes de las órdenes religiosas y del clero secular (del siglo XII hasta el XIX), fincaron sus posturas, creando verdaderas tesis, encaminadas a la salvaguarda de las ideas que giraban en torno a la “Inmaculada Concepción” de la Virgen. De hecho este conflicto pasó por dos concilios, el de Basilea (1439) y el de Trento (1545-1563) prácticamente sin que se diera ningún decreto o pronunciamiento oficial; este se dio finalmente, el 8 de diciembre de 1854 en que Pío IX, promulgó el dogma de la Concepción Inmaculada de la santísima Virgen, en el que se afirma que María fue preservada de toda mancha por gracia y privilegio de Dios.⁵⁴

Por último cabe mencionar que a la par de todas estas consideraciones, la veneración a Santa Ana y su concepción misma, formaron parte de una evolución, en donde la madre de la Virgen fue utilizada como defensa de las diversas posturas generadas a lo largo del tiempo y que se oponían con los fines didácticos que la religión católica pretendía para la salvaguarda de su dignidad espiritual; se crearon por lo tanto verdaderos programas inmaculistas que dieron lugar al fortalecimiento de un culto transformando nombres y devociones. El papel que jugaron la presencia de Ana y Joaquín en el punto relacionado con el dogma de la concepción de María fue de enorme importancia ya que fueron ellos, sus padres, el instrumento empleado por Dios para la creación no solo de un alma nueva y pura, sino también de su directa y divina infusión en el cuerpo engendrado por un hombre y por una mujer.

Santa Ana, no es sólo la madre de la Virgen y la abuela de Jesús, sino en esencia es el símbolo puro y divino de la cual surge María, la que será la hija del Padre, madre del hijo y esposa del Espíritu Santo.

⁵³ Fernández, *op. cit.*, 1994, p.63.

⁵⁴ *Ibid*, p.61, Fernández refiere el texto de la proclamación del dogma “Declaramos, pronunciamos y definimos que ha sido revelada por Dios, y debe por lo tanto, ser creída firme y constantemente por los fieles toda la doctrina que sostiene que la Beatísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue preservada de toda mancha de culpa original por singular gracia y privilegio de Dios Omnipotente, atendidos los méritos de Jesucristo, Salvador del género humano”

III. Una mirada al entorno cultural y artístico virreinal del siglo XVII

Una vez inmersos en la temática de las composiciones, en este caso de género religioso, considero necesario adentrarnos en el cómo lograr entender las pinturas propósito de este estudio, ya que tratar de explicarlas como objetos aislados y fuera de su contexto de elaboración, solo nos permite llegar a una lectura técnica e incompleta, que impide profundizar en la comprensión misma de la esencia artística que anima dichas representaciones, perdiéndose con esto el interés y el disfrute de las mismas; por lo que resulta imprescindible acercarnos a la época de su creación, dando una mirada a la cultura y al entorno social que prevalecían en esa época.

Una de las características de la cultura virreinal, la constituye el heredado sentido simbólico y alegórico del sentimiento religioso, ya que como es sabido, las imágenes fueron uno de los medios más importantes para llevar a cabo la evangelización.⁵⁵ La Iglesia las utilizó como un verdadero aparato formativo, didáctico y devocional, representando a través de ellas el mensaje divino inserto en los pasajes del *Antiguo y Nuevo Testamento*, así como en los textos de los *Evangelios Apócrifos*.⁵⁶

El período Novohispano fue una época donde la religión permeó todas y cada una de las actividades de la nueva cultura, que inmersa en un continuo histórico desde el descubrimiento del continente hasta la Independencia del mismo, alcanzó su asimilación con características propias. El arte de la pintura florece en la Nueva España acorde a las “*formas de transculturación artística*”, como las denomina Ramón Gutiérrez,⁵⁷ dándose primeramente con la llegada de los artistas de España y de manera secundaria con la repercusión de ideas que ellos mismos propagaron, así como con la difusión de libros, grabados y estampas que ampliaron el marco teórico de los artífices americanos, sentándose las bases para constituir la escuela de pintura novohispana.

El arte del pincel en México, que fue calificado de “*anacrónico*” por estar desfasado con los campos creadores estilísticos del viejo continente y de “*menor*” por compararlo con la producción de los países europeos,⁵⁸ “*fue entendido como una habilidad meramente artesanal, y se definió más en términos de ejecución que de creación*”... pues “*fue regido*

⁵⁵ Juana Gutiérrez, “Escultura Novohispana”, en Ramón Gutiérrez, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica 1550-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, 444 p. il., p. 205.

⁵⁶ Concepción del Socorro Ortega Pierres, *Dos Alegorías Marianas en el Templo Mercedario de Belém, Una lectura retórica*, Tesis Maestría en Historia del Arte, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, P.62, 63.

⁵⁷ Ramón Gutiérrez, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica 1550-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, 444 p. il., p.11

⁵⁸ *Ibid* p. 12.

por ordenanzas”... y tuvo carencia de mecenazgos, además de que “los pinceles americanos se preocuparon por no contravenir la ortodoxia de la doctrina sagrada, el decoro y la decencia. Y dado que importaba más el contenido que la forma el cliente debió ser indiferente al toque personal del maestro.”⁵⁹

Aun así, la producción americana logró absorber y procesar los elementos necesarios del exterior que, conjuntamente con su propia naturaleza, le dieron su valor, logrando su propia identidad; así que, como comenta Ruiz Gomar *“el estudio de la pintura que se realizó en México durante los siglos del XVI al XVIII y principios del XIX debe hacerse tomando en cuenta las etapas estilísticas reconocidas en Europa”⁶⁰*, por lo que la obra que nos ocupa, quedaría inserta en un panorama netamente religioso, donde el barroco era el estilo imperante y lo enmarcaba una excelsa producción artística que evidenciaba, para la segunda mitad del siglo XVII una Escuela de Pintura ya consolidada, donde destacaban: *“la recia vena naturalista, lograda a partir de la intensificación de contrastes lumínicos y la de modelos basados en las obras de Rubens trabajada por López de Arteaga,⁶¹ y “la fuerza del pincel de José Juárez, la pericia de Pedro Ramírez, la paleta brillante y el trazo más libre de Baltasar de Echave Rioja”⁶² así como“la sensibilidad destacada, por el gusto de formas expresivas y llenas de vivacidad y soltura de Cristóbal de Villalpando,” amén del “fecundo y exitoso pincel de Juan Correa.”⁶³ Por otra parte no podemos dejar de mencionar la actuación de una generación de artistas como los llama Ruiz Gomar, “con los que se diluye el gusto por el acabado verista en las figuras y los objetos, así como el claroscuro, recuperando la anterior herencia luminosa, entre los que se encuentran, Antonio Rodríguez, José Rodríguez Carnero y el autor que nos ocupa Juan Sánchez Salmerón,”⁶⁴ artífice del que se resalta su gusto “por los colores brillantes y lo enjovado de sus ángeles, que posteriormente sería recogido por Villalpando y Correa”⁶⁵*

Todos estos maestros del pincel, amén de muchos más en otros campos de la cultura y las artes entre los que sobresalen Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, formaron una de las generaciones más brillantes de la Nueva España, y es a través de sus obras que se nos muestra un panorama de lo que constituyó el entorno cultural y social

⁵⁹ Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura del período virreinal en México y Guatemala”, en Ramón Gutiérrez, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica 1550-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, 444 p. il., p. 113-114.

⁶⁰ *Ibid.* p. 116

⁶¹ Juana Gutiérrez Haces, et al, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. IIE. FCB. CNCA. México, 1997, 444 p. il., p. 33

⁶² Ruiz Gomar, *op. cit.*, 1995 p. 123-125

⁶³ *Ibid* p. 127-128

⁶⁴ *Ibid* p. 125

⁶⁵ *Ibid.* p. 127

de Juan Sánchez Salmerón, que vivió y disfrutó una ciudad rodeada de un vasto número de templos cuyo interior estaba colmado de retablos, esculturas, pinturas y mobiliario litúrgico, impregnados de una decoración realista y simbólica, y en cuyos espacios se narraban leyendas piadosas, relatos de milagros, se escuchaba música sacra y *“se ofrecían diversas funciones religiosas, misas sencillas y celebraciones litúrgicas con gran despliegue de ornamentación visual y auditiva”*.⁶⁶

En resumen el siglo XVII fue un período de gran efervescencia en la producción artística, que obsequió a México una innumerable cantidad de artistas y por ende obras que hasta hoy disfrutamos.

⁶⁶ Antonio Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 168 p., p.125

IV. La Capilla de Santa Ana, hoy de la Purísima Concepción en Catedral de México

Para la exaltación de la Purísima Concepción, no podía faltar una capilla en el recinto religioso más importante de la Ciudad de México, La Catedral Metropolitana.

Su acceso se da a través de la nave de la epístola, y es la tercera capilla, comenzando por los pies del templo, después de las de Nuestra Señora de las Angustias de Granada y de San Isidro (ver plano); cabe comentar que Nelly Sigaut, le otorga otra numeración iniciando el recorrido a partir de la capilla de las Reliquias⁶⁷.



Actualmente la capilla alberga el retablo principal dedicado a la Inmaculada Concepción, y en sus muros laterales se hallan un par de retablos marianos, dedicado uno a la Asunción de la Virgen y el otro a la Virgen de Lourdes. No obstante que el inmueble posee personalidad propia, no hay que olvidar que una de las referencias más cercanas en cuanto a diseño para la Catedral de México, fue la Catedral de Sevilla, por lo que ambas guardan ciertas similitudes, incluso en varias advocaciones que se veneran en sus capillas; una de ellas es la capilla dedicada a la madre de la Virgen, que en Sevilla hasta la fecha se conserva.

Fig. 3 Capilla de Santa Ana (3)

Desde finales del siglo XVI en una capilla denominada del Santo Cristo y Santa Ana, se consigna ya la veneración de la Santa en la primitiva Catedral de México⁶⁸, para luego ser

⁶⁷ Nelly Sigaut, "Capilla de la Purísima Concepción", En *Catedral Metropolitana, Patrimonio artístico y cultural de México*, SEDUE y Fomento cultural Banamex 1986, p.253.

⁶⁸ Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana, Serie: Actas de cabildo, vol. 5, f. 61v. 13 de noviembre de 1607 [Al margen izquierdo:] "Orden de vender las rejas de la capilla del Santo Cristo y Santa Ana". "Que se quiten las rejas de la capilla del [Santo] Cristo y Santa Ana y las venda el señor canónigo Francisco de Paz". [Documento 3]

trasladada al nuevo recinto. Como ya mencioné, si bien diferentes autores al ocuparse de la catedral actual han hablado acerca de la capilla a ella dedicada, realmente son pocos los datos con los que contamos.

Manuel Toussaint en su publicación de *Catedral de México* comenta: “*esta capilla cuya bóveda fue terminada entre 1642 y 1648, estuvo dedicada en un principio a santa Ana y en su testero se veía un retablo barroco adornado con cuadros en tablas debidos al pincel de Juan Sánchez Salmerón.*”⁶⁹

Y alude a la devoción que el canónigo don Joaquín Zorrilla y el bachiller don Ventura López profesaban a dicha capilla, mencionando que los altares laterales se alzaban uno a devoción de san Rodrigo y el otro a san Nicolás obispo y que así permaneció hasta que el arzobispo Labastida, ya en el siglo XIX adquirió un gran altar de alabastro de tres cuerpos que aprovechó para esta capilla y la de san José.⁷⁰

Este autor también escribe acerca de una donación consistente en la escultura de la Purísima “posiblemente obra de Terrazas”⁷¹ y que había sido colocada en el nuevo retablo a partir de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción en el año de 1854⁷². Al parecer después de este cambio según comenta Toussaint, la decoración de la capilla no fue considerada como una “gran obra de arte” y recoge un comentario del Arquitecto Federico Mariscal tomado de su texto: *La Patria y la Arquitectura* en el que expresa: “*La escultura de Terrazas es mediana y el altar de alabastro es ridículo, para proseguir diciendo que la determinación de desmontar dicho tabernáculo resultaba un buen*

⁶⁹ Manuel Toussaint, *Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, su tesoro, su arte, México, Porrúa, 1973. Segunda Edición, p. 143

⁷⁰ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, Serie Actas de Cabildo, Libro 91, Foja 4, El 24 de abril de 1873, en la reunión de cabildo se expone acerca del contrato que el arzobispo de México. Dn. Pelagio Antonio Labastida y Dávalos ha efectuado para adquirir un altar de alabastro que será dividido en dos y colocado en la Capilla de Santa Ana y la de san José. [Documento 5]

⁷¹ Toussaint, *op. cit.*, 1973, p.143, relata que, el Ilustrísimo señor Covarrubias mandó esculpir al en su tiempo famoso artista Terrazas una imagen de la Concepción que a su muerte heredó la señora Pagola, quien la regaló a la Iglesia Metropolitana. *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México*. Libro 91. F. 4 En el acta se asienta que en la capilla de santa Ana se colocará una Purísima Concepción que le han regalado a su señoría Ilustre, el arzobispo Labastida, sin mencionar autor. Ver también: Francisco Vidargas, *Manuel Tolsá y el arte sacro*, documento en línea, textos.dispersos.blogspot.mx/2007/02manuel-tols-arte-sacro.html, donde el autor comenta: “*a principios del siglo XX también se llegó a mencionar como obra del artista valenciano a la imagen localizada en el retablo dieciochesco de la capilla de la Purísima Concepción en la catedral de México, que es de buena factura, muy apegada al modelo de Tolsá, pero que tampoco es de él, tal como se comprobó posteriormente, al revelarse el nombre del escultor Francisco Terrazas como su verdadero autor.*” 19/09/14

⁷² *Ibid*, p.143

*acuerdo para colocar en el fondo de la capilla un altar antiguo, que es el que hasta la fecha se conserva.”*⁷³

Por su parte Nelly Sigaut, dentro de su participación en el inventario de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México nos dice: *“La quinta capilla del lado de la epístola estuvo dedicada desde su terminación a la madre de la Virgen María: Santa Ana”* ⁷⁴ y agrega que aunque varios autores, aludiendo a Toussaint y a otros, han afirmado que poseía un retablo con pinturas de Salmerón, la verdad es: *“que el dato está más ligado a la tradición que a algún conocimiento documental”*⁷⁵.

Pese a su prudente reserva, a continuación recoge lo dicho por el canónigo Pablo de Sandoval, de que la capilla debió estar *“decorada según el orden churrigueresco y semejante en estilo al decorado actual de la capilla de san Cosme y san Damián”*⁷⁶.

Lo que le permite sugerir: *“Es posible que se tratara, entonces de un retablo reticulado, con soportes salomónicos datable en el último tercio del siglo XVII”*.

Pero el citado canónigo Sandoval también nos dice que en la Capilla de Santa Ana:

“De sus retablos y pinturas solamente se conserva en esta Capilla en su costado derecho el cuadro de Señora Santa Ana, obra artística de gran mérito. De los demás cuadros debidos al pincel de Sánchez Zalmerón, cuatro de ellos que representan pasajes de la vida de San Joaquín y Santa Ana, están en la antesacristía. Al pie de uno de ellos está esta firma: “Fracó. Sánchez Zalmerón fecit.” Las restantes se colocaron en la Sala baja de la Clavería”.⁷⁷

Cabe mencionar que la siguiente remodelación importante de la capilla fue la realizada por el arzobispo Labastida; de ella el mismo Sandoval nos informa que, el prelado encontró en Guadalajara *de la Hacienda de los Negros*, un altar de alabastro y lo compró para modernizar algunas capillas de Catedral, siendo una de ellas la de Santa Ana y la otra

⁷³ Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*: Resúmenes de conferencias dadas en la casa de la Universidad popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de Julio de 1914, 2a. ed., Impresora del Puente Quebrado, México, 1970, p. 84

⁷⁴ Sigaut, *op. cit.*, p.253

⁷⁵ *Ibid*, p. 253

⁷⁶ *Ibid*, p. 253; Véase también: Pablo de Jesús Sandoval, *La Catedral Metropolitana de México*, Ed. Victoria, México, 1938, 221p., p 77

⁷⁷ Sandoval, *op. cit.*, p,77

La Clavería (del latín *clavis* que significa llave) fue la dependencia en que se guardaban bajo llave los caudales en metálico y en documentos que ingresaban y egresaban de la iglesia cathedral.

la de San José⁷⁸; Nelly Sigaut apunta que para poco después de 1936, ese retablo se quitó y fue entonces que se trasladó ahí un retablo anástilo, que se localizaba en el mismo templo catedralicio y que es el que hasta hoy se conserva, concluyendo *“en esta capilla triunfó el barroco sobre el neoclásico y en pleno siglo XX.”*⁷⁹

Con respecto a la Purísima de Terrazas, la autora comenta que el Deán monseñor Valdés aseguró que dicha escultura es la que se encuentra en el retablo actual, sin embargo refiere que el tallador Miguel Ángel Soto dijo, que la imagen de la Inmaculada que existía en la capilla era de vestir y que alrededor de 1962 le habían mandado esculpir un cuerpo, por lo que no se sabe qué pasó con la Inmaculada de Terrazas.

En cuanto a la suerte del retablo de alabastro, cuando fue desmontado se llevó a la Parroquia de la Asunción, en la colonia Industrial de la ciudad de México y al suceder el sismo de 1985 el retablo se vino abajo destruyéndose.⁸⁰

En el Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, detecté en la serie Actas de Cabildo, que ya desde 1658 se habla de la capilla del Santo Cristo y de las misas de Nuestra Señora Santa Ana,⁸¹ ya que para el 12 de noviembre del mismo año el mayordomo de la capilla da cuenta de cómo se abre la misma para nombrar a las personas que asistían a la misa.

En la reunión del cabildo del 24 de abril de 1873, se asienta en actas el acuerdo en que el arzobispo Labastida contrata el retablo de alabastro para ser colocado en las capillas de santa Ana y de san José.⁸² Finalmente en la junta del 10 de marzo de 1874 se describe el

⁷⁸ *Ibid.* p.78 “El Ilmo. Sr. Labastida compró en Guadalajara [de la hacienda de los negros] un grande altar de alabastro, de tres cuerpos que aprovechó para esta capilla y la de San José. La parte aprovechada en esta Capilla forma un grande altar de alabastro del cual se desprenden ocho columnas de alabastro también, estriada y del orden corintio, que sostiene una cornisa circular, sobre la cual descansa una cúpula esférica peraltada. En su interior se extiende una ráfaga dorada con el monograma de María, y remata exteriormente con una estatua bien modelada en yeso, de la Fe. En el templete se venera la Imagen de la Inmaculada”

⁷⁹ Sigaut, *op. cit.*, p.257

⁸⁰ *Ibid.*, p.257, la autora comenta del cambio de retablo de alabastro: *“La solución que se encontró para él fue enviarlo al templo de la Asunción de la colonia Industrial, donde con algunas modificaciones terminaba de completar el ya de por sí ecléctico interior de esta Iglesia. Se había separado la mesa del altar, para adaptarla a la liturgia postridentina y se le había agregado una enorme concha misma que reemplazaba a la cúpula esférica peraltada descrita por Sandoval. Esta concha descargaba sobre las ocho delgadas columnas de alabastro. Durante el terremoto del 19 de de septiembre de 1985, la estructura de este templete no soportó el movimiento y gran parte del mismo se desplomó”.*

⁸¹ Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Serie Actas de cabildo Libro 13 s/f. fecha 22 de Octubre de 1658.

⁸² Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Serie Actas de cabildo Libro 91, Foja 4, fecha 24 de abril de 1873. [Documento 5]

inicio de los trabajos para dismantelar el retablo de Antonio Maldonado y Sánchez Salmerón⁸³.

No cabe duda que la antigua capilla de santa Ana, ha sido un ámbito cuya historia aunque atada a la del recinto catedralicio, nos muestra su muy particular evolución, resultado del cambio de pensamiento y la consideración hacia las nuevas devociones.

Sus transformaciones, como hemos visto han sido consignadas, con reservas y discrepancias por algunos estudiosos; quienes han descrito un proceso desde mi punto de vista más entendible que favorecedor, ya que la capilla de la madre de la Virgen al igual que algunas otras ubicadas en el mismo inmueble, merecía conservar la obra que fue creada para ella y llegar hasta hoy reflejando el momento histórico, cultural, político y religioso de la época en que fue realizada, señalando a sus autores y develando el mensaje devocional.

Sin embargo los cambios dejaron dispersa una relevante composición, para ser sustituida por otra fragmentada que, aunque por si misma revestida de valor, nunca logró pertenencia en el sitio en que fue enclavada. La integración del espacio mejoró hacia 1936, al colocarse nuevamente un retablo dorado anástilo dedicado a la titular de la capilla: la Inmaculada Concepción, mismo que hasta hoy en día se conserva.

Cabe mencionar que el reemplazo de advocaciones en la capilla que nos ocupa no resulta tan ilógico, como a primera vista se pudiere pensar si tomamos en cuenta que ambas están directamente relacionadas, ya que como veremos, los temas plásticos tratados por el artífice Sánchez Salmerón, estaban encaminados a comprobar la limpia concepción de la Virgen a través de la digna vida de sus padres, conformando totalmente un programa inmaculista; por lo que, con la proclama del dogma de la Inmaculada en el año de 1854, no resultó difícil reemplazar la temática, quizá primeramente por representar un logro significativo de la religión católica y después por constituir una manera de estar presente en los cambios que se daban en el Viejo Continente.

⁸³ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, Serie Actas de cabildo Libro 91, Foja 72, Fecha 10 de marzo de 1874.[Documento 6]

V. El retablo

Un inmueble tan importante, como lo es la Catedral de México, fue revestido de innumerables tesoros artísticos; entre los que afortunadamente se han conservado, varios retablos consagrados a distintas advocaciones y localizados en el interior del monumento.⁸⁴

Los retablos surgen de la necesidad de crear espacios de devoción, especialmente con el continuo crecimiento y veneración de reliquias por un lado y como poderoso instrumento para la catequesis por el otro, ya que en la variedad de la estructura de sus componentes tanto las órdenes religiosas, como el clero secular, insertaban programas didácticos del *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*, así como de vida de los santos, que facilitaban el aprendizaje de los fieles y los reforzaban en la fe.⁸⁵

Se crearon primeramente como un mueble que acompañaba a los altares, pequeñas tablas con imágenes que solían hacer juego con los frontales, o en forma de dípticos o trípticos, incluso fabricados con materiales preciosos; poco a poco se fueron transformando hasta llegar a ser grandes estructuras, complejas y lujosas, cuya manufactura requería la participación de distintos gremios⁸⁶ llegando a crear un género artístico singular, colmado de simbolismo, que trascendió a través de los tiempos.

La conformación del retablo va desde la morfológica, donde se describen las unidades de su estructura, (zócalo, predela, calles, cuerpos, nichos, columnas y remate), hasta las iconológicas e iconográficas a través de las cuales se proponen lecturas didácticas y edificantes.

Sus elementos constitutivos exhiben una amplia variedad de estilos acordes a la época de su desarrollo, de tal suerte que el estudio de estas estructuras permite una mejor comprensión de la etapa histórica en que fueron creados.

La evolución en su integración, desde su inicio en la Edad Media, hasta el siglo XVIII, sufrió de grandes cambios, que va desde los “primitivos retablos de la Pala de Oro, de San

⁸⁴ Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p.9, “el origen de la palabra Retablo, con la cual denominamos a los altares de madera dorada, proviene de las voces Latinas *retro*, detrás, y *tabula*, mesa o altar,....”

⁸⁵ Ma. del Consuelo Maquívar, “Escultura y retablos, Siglos XVI-XVII”, En *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 8. Arte Colonial IV, SEP SALVAT, 1986, p.1103

⁸⁶ *Ibid*, p.1105

Marcos de Venecia, fabricado en 976,⁸⁷ llegando hasta los exuberantes y complicados retablos Barrocos del siglo XVIII, que en gran parte fueron suplantados por los del movimiento Neoclásico.

Como es sabido los modelos artísticos del Viejo Continente, llegan a la Nueva España y el precedente directo de los retablos en México, de los siglos XVI y XVII, fue la obra de los artífices castellanos y andaluces, que llegan de la Península,⁸⁸ sin dejar de lado que en México, la mano de sus creadores les imprimieron características únicas que dieron identidad propia a cada una de sus obras.

A lo largo del tiempo, varios estudiosos, como de la Maza, Maquívar, González Galván, Tovar de Teresa, Burke y Martha Fernández entre otros, han tratado de establecer una tipificación de los retablos Novohispanos, de lo que se ha desprendido lo siguiente: durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII, como producto del Renacimiento Europeo predominaron dos estilos: el plateresco donde la columna abalaustrada es su elemento más representativo, y conviviendo con este, en el último tercio del siglo XVI surge el corte clásico del manierismo.⁸⁹

A partir de la segunda mitad del S. XVII, predomina, el retablo salomónico, donde en una aproximación de tipologías, características de la Nueva España:

*“se pueden distinguir dos diferentes, desde el punto de vista compositivo, que tienen en común haber sido inspiradas en modelos de filiación manierista. La primera es la que se adoptó en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, y la segunda, la que observamos en todos los demás retablos (realizados desde 1672 en adelante) con columnas salomónicas a partir de que se levantó el de San Pedro en Catedral de México”.*⁹⁰

Ya en el siglo XVIII se desarrolla el retablo estípite, *“con dos variantes tipológicas claramente definidas: la ortogonal, de más larga tradición en la Nueva España y la de un solo cuerpo con ático, que mucho nos recuerda la morfología de los retablos españoles”*⁹¹

⁸⁷ De la Maza, *op. cit.*, p.10

⁸⁸ *Ibid*, p.10

⁸⁹ Maquívar, *op. cit.*, p 1107., sin embargo, el manierismo no se impone de inmediato, sino como afirma Jorge Alberto Manrique: *conviven por unos buenos treinta años. Es pues explicable que en los retablos de fines del siglo XVI que aún se conservan podamos contemplar cómo se conjugan ambos estilos: plateresco y manierista.*

⁹⁰ Martha Fernández, “Retablos: Su restauración, estudio y conservación”, En 8° Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa, UNAM, México, 2003, p.35; Maquívar, p.1121, *“el estilo renacentista seguirá teniendo importancia en aquellas características que marcaron el manierismo. Y aún en pleno barroco, se seguirán manteniendo ciertas pautas arquitectónicas que llegarían, inclusive al siglo XVIII”*

⁹¹ Fernández, *op. cit.*, 2003, p.52

El retablo propósito de este estudio, fue creado en el año de 1681, por lo que a partir de los rasgos que lo conformaron se puede colocar en la categoría de los que consigna Martha Fernández como del Barroco Salomónico, del segundo grupo, donde se distingue la presencia del soporte salomónico inmerso en una composición manierista de tipo ortogonal, compartimentada y rica en su ornamentación, y cuyas diferencias, estarían manifiestas en ciertos recursos que se observarían en la calle central, como, la mayor importancia concedida a ésta, con base en una mayor amplitud en el ancho de la misma, distintos niveles con respecto a las calles laterales, flanqueos con columnas pareadas y la proyección del sagrario o el fanal hacia el frente; haciendo énfasis en que las plantas de dichas composiciones, tratándose del manierismo sería planimétrica, esto es que solo habrían entrantes y salientes indispensables, para la conformación propia de la obra.⁹²

Otra postura interesante a considerar, viene siendo la expuesta por Clara Bargellini, donde la autora conjuga el examen de la iconografía con el de la composición de conjuntos para complementar la clasificación de los retablos, basada en la manera de manejar el contenido narrativo, didáctico y simbólico de las obras; ⁹³ considerando muchos de los colaterales del siglo XVII como “Narrativos” a diferencia de los estípites y anástilos del siglo XVIII, así como los neóstilos y neoclásicos tipificados como del tipo “icónico.”

Retablo de Santa Ana

En la antigua capilla de Santa Ana, hoy de la Inmaculada Concepción al parecer han existido al menos dos retablos dedicados a la santa, el que ya existía previamente y el que nos ocupa y que es el que se menciona en el contrato formalizado ante notario con fecha 18 de noviembre de 1681 y que vino a sustituir al anterior;⁹⁴ del más antiguo, poco se sabe, sólo se conoce de su existencia, porque en el contrato, se especifica que estaba igualmente dedicado a la madre de la Virgen y que sería cedido al autor del nuevo.

⁹² *Ibid*, p.44

⁹³ Clara Bargellini, “Monte de Oro” y “Nuevo Cielo”: Composición y significado de los retablos novohispanos, *Estudios sobre Arte 60 años*, México, UNAM, IIE, 1998, p 127-135.

⁹⁴ *Archivo Histórico de Notarías, Fondo Antigo, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681* “y asimismo es condición que se me ha de dar el colateral viejo que/ está en dicha capilla sin que por él se me pida cosa alguna/ y me obligo que para el día de Señora Santa Ana veinte y seis/ de Julio del año que viene de mil seiscientos y ochenta/ y dos habré puesto acabado y asentado dicho colateral.....”

Empero es preciso mencionar, que en *el Inventario de los retablos y algunos lienzos de la Catedral de México*, del 13 de diciembre de 1588, consignado por Sotos y Ángeles se señala un altar de santa Ana engalanado con “*un retablo de talla dorado y estofado y la imagen y historia de la santa de pincel dedicado a Santa Ana;*”⁹⁵ se puede suponer sin conceder que este primer retablo, señalado en el inventario, pueda ser el más antiguo que se nombra en el contrato y que haya sido reubicado de la antigua catedral al nuevo recinto catedralicio, como parece desprenderse de lo asentado en la reunión del Cabildo de fecha 16 de enero de 1626, en que se trata lo del traslado de un altar: “*Lo del altar de señora Santa Ana se remite al señor gobernador. En lo pedido por el mayordomo de la cofradía de señora Santa Ana, sobre pasar el altar a la capilla que han hecho cubrir debajo del jacal, se remite al señor gobernador para que vea lo que más conviene*”.⁹⁶ .

El retablo del que se ocupa este estudio, es el hecho por Antonio Maldonado en 1681, según se especifica en el documento ya mencionado: una obra barroca y de carácter narrativo, con tablas que representaban algunas escenas de la vida de los padres de la Virgen y aludían a la espiritual concepción de María, a través de la digna vida de Joaquín y Ana.

⁹⁵ Sotos y Ángeles, *op. cit.*, p. 102

⁹⁶ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 8, fs. 5v-6.[Documento 4]

VI. El Contrato

El contrato que a continuación se transcribe, como he apuntado fue localizado en el *Fondo Antiguo de Archivo General de Notarías* a través de un dato consignado por Guillermo Tovar de Teresa en su publicación *Repertorio de Artistas en México. Artes Plásticas y Decorativas*. Ver nota 94

Este documento se elaboró como medio para formalizar la fabricación de un bien mueble destinado para la capilla de Santa Ana en la Catedral de México, fue suscrito el año de 1681 y abarca de la foja 846 vuelta a la 848 frente.

El período en que se realizó, era un momento en que el pensamiento religioso seguía siendo el objetivo de toda obra; las bóvedas de la Nueva Catedral, habían sido terminadas y la segunda dedicación del Recinto Catedralicio se había celebrado con gran suntuosidad (1667).

Los bienes con que se decoró dicho inmueble, tenían que estar a la altura de su categoría, por lo que los más afamados artífices fueron contratados por las distintas cofradías para ornamentar los espacios dedicados a sus diferentes advocaciones.

Por la importancia que tiene para este trabajo, ofrezco a continuación la transcripción paleográfica de dicho contrato; se desataron las abreviaturas y se modernizó la ortografía⁹⁷

Al inicio de las fojas 847 y 848 frente dice "*Sello tercero, un real, años de mil y seiscientos y ochenta, y ochenta y uno.*"⁹⁸

Concierto de colateral y obligaciones a[...] Joseph de los Santos (apostilla)

[f. 846 v.] Sepan cuantos esta carta vieren como yo Antonio Maldonado/ maestro de escultor vecino de esta ciudad de México Otorgo que/ estoy convenido y concertado con Joseph de los Santos maestro de/ fundidor vecino de esta ciudad, como mayordomo de la cofradía de Señora Santa/ Ana fundada en esta santa iglesia Catedral de México. Y por la/

⁹⁷ *Archivo General de Notarías, Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta. 847 fte. y vta. Y 848 fte. [Documento 1] Paleografía: María de Lourdes Inclán Pérez.

⁹⁸ Mina Ramírez Montes, *Manuscritos novohispanos*, Ejercicios de lectura, Primera edición, México, IIE, UNAM, 1990, p. 236 "Con el pretexto de favorecer a los particulares, evitando fraudes y dando mayor firmeza y seguridad a los instrumentos y escrituras públicas o privadas, se creó la renta del papel sellado en las Indias por el rey Felipe IV, en cédula de 28 de diciembre de 1638."

presente me obligo de hacer un colateral de madera dorado/y [.....] el cual ha de ser según y en la forma que esta/ [.....] Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la cofra/día del Santísimo Sacramento de dicha santa Iglesia llenando/[.....] así de ancho como de alto aforrando//

[f.847] la ventana en la misma forma y el zoclo ha de ser de la manera/ que está el del colateral de Señor San Pedro de dicha santa Iglesia/ Y dicho colateral de señora santa Anna ha de llevar seis columnas en el pri/mer cuerpo y otras seis en el segundo, acomodando una en cada/ rincón y no dos para que esté con más perfección y por esquina/ a de llevar dicha columna para mayor lucimiento y que encaje mejor el arco =el cual ha de ser tallado en punto redon/do; y asimismo me obligo de darlo acabado de madera dorado y pin/tura con sus tableros puesto y asentado a mi costa en su lugar en la/ dicha capilla de Señora Santa Anna= Con calidad y condición que el ta/bleto[y] fistulas que hoy tiene el colateral viejo. de señora Santa Ana, se/ me ha de dar para ponerlo en el colateral nuevo que así tengo de/ hacer y todas las demás pintura que hubiere de llevar la he de pagar/ y costear a Juan Sánchez Salmerón maestro de pintor vecino de esta ciudad/ quien ha de hacer todos los tableros que llevare de pintura/ dicho colateral,/ según las historias que le diere el dicho Joseph De los Santos/ para que se pongan en dicho colateral, el cual me obligo a/ dorarlo de oro de toda ley sin perfil negro sino de oro limpio/ y asimismo es condición que se me ha de dar el colateral viejo que/ está en dicha capilla sin que por él se me pida cosa alguna/ y me obligo que para el día de Señora Santa Ana veinte y seis/ de Julio del año que viene de mil seiscientos y ochenta/ y dos habré puesto acabado y asentado dicho colateral a mi/costa en dicha capilla de Señora Santa Ana por cuyo trabajo/ paga de oficiales, madera dorada y pintura, estoy convenido/ y concertado con el dicho Joseph de los Santos, como tal mayordomo/ en dos mil y quinientos pesos, de oro común, los quinientos/ de ellos que me ha dado adelantados en reales de contado/ de que me doy por entregado, renuncio [la non numerata] pecunia/y su prueba [.....] los dos mil pesos [.....]se me han de [.....] /entregando[.....] //

[f. 847v]Al fin de dicha obra y por defecto de no dar puesto y acabado/ el dicho colateral para dicho plazo o que no sea de las calidades referidas doy facultad al dicho Joseph de/los Santos como tal mayordomo o a quien le sucediere en/ dicho cargo para que se pueda concertar con otro maestro/ a que lo acabe, y por lo que más le costare de los dichos/ dos mil y quinientos pesos que dejó diferido en su declara/ción simple se lo pagaré, y por lo que fuere y por los/ dichos quinientos pesos que así he recibido adelantados y por lo/ demás que se me fuere entregando se me pueda ejecutar/ como por deuda líquida y de plazo pasado con las costas de/ la cobranza E yo el dicho Joseph de los Santos acepto esta escritura/como en ella se contiene y me obligo como tal mayordo/mo de dicha cofradía y a los demás mayordomos que fue/ren de ella de ir pagando y entregando en el discurso de dicho plazo al dicho Antonio Maldonado o a quien su po/der hubiere los dichos dos mil pesos que se le restan debiendo/ como los fuese pidiendo y si alguna cosa faltare, Se la pa/garé y entregaré el día que diere acabado puesto y asentado/dicho colateral en dicha capilla de Señora Santa Ana y asimismo/ me obligo de entregar el colateral viejo que se quitare/ de dicha Capilla sin que por él se le pida cosa alguna/ y por todo lo que acudiere

han de poder ser ejecutados los/bienes y rentas de dicha cofradía por todo rigor de derecho/y para su firmeza y cumplimiento e yo el dicho Joseph de/ los Santos como tal mayordomo obligo los bienes y rentas/ de dicha cofradía e yo el dicho Antonio Maldonado obligo/ mi persona y bienes habidos y por haber damos poder a los/jueces e justicia que de mis causas y las suyas puedan/y deban conocer de cualesquier partes en especial a las/de esta Ciudad y Corte para que a ello me apremien y compelan [como si fuese por sentencia] pasada en [autoridad de] cosa juzga/da [renuncio todas y cualesquier leyes de mi favor] y la ley si convenerit de jurisdictione ómnium judicum./[y la ley General del Derecho]//

[f. 848] Fecha en México a diez y ocho de Noviembre de Mil y seiscientos ochenta y un años

E yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron. Testigos: Juan López. Fernando Veedor, escribano real y Juan de [...], vecinos de México. Entre renglones “para mayor lucimiento y que encaje el arco” Testado: “dicho colateral”

Joseph de los Santos (rúbrica)

Antonio Maldonado (rúbrica)

Ante mí, Martín del Río escribano Real [rúbrica]

Como mencioné, este escrito es uno de los dos instrumentos indispensables para alcanzar el objetivo de la investigación. Revestido de tal importancia consideré conveniente examinarlo y compararlo con otros contratos similares,⁹⁹ para que, de una manera más fundamentada se refleje su relevante contenido.

Los personajes

Para comenzar cabe mencionar que los personajes nombrados en este contrato, eran miembros de la sociedad y seguramente gozaban de franco reconocimiento en ese tiempo; Antonio Maldonado¹⁰⁰ era maestro entallador, ensamblador y escultor, que ya

⁹⁹ Toussaint, *op. cit.*, 1973, p. 276-277, *Archivo del Colegio de Vizcaínas*, documento acerca de la Capilla de la Cena, donde se asienta que son contratados Antonio Maldonado, ensamblador y entallador y José Juárez maestro del arte de pintor 1950; Mina Ramírez Montes. *Retablos y Retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, Gobierno del Edo. de Querétaro 1998, Escritura de contrato: José de Bayas Delgado, maestro arquitecto y ensamblador, se concierta con María Ortiz de Luna, viuda del capitán Bernabé de Armas, para hacer un retablo en la Iglesia de santa Clara de Jesús de esta ciudad. Santiago de Querétaro, 25 de abril de 1681. p. 86; Escritura de contrato: Pedro Maldonado, maestro ensamblador y Arquitecto, se concierta con Juan Caballero y Ocio para hacer dos retablos en la Iglesia de la Compañía de Jesús, de la ciudad de Querétaro, del 4 de mayo de 1689. p.94

¹⁰⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, artes plásticas y decorativas, Tomo I, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997. “Nacido en México en el primer tercio del siglo XVII, Antonio Maldonado fue hijo de Antonio Rodríguez y de Isabel de Núñez. Existen noticias suyas desde 1646, cuando ya figura como maestro carpintero y

había trabajado con anterioridad haciendo otros colaterales para Catedral de México; el maestro de la pintura, Juan Sánchez Salmerón, para entonces ya había figurado como dictaminador del original de la Virgen de Guadalupe y había hecho la inspección del Señor de Santa Teresa, imágenes de gran importancia y devoción en la Nueva España; Joseph de los Santos, era maestro de fundidor, mayordomo de la Cofradía de Santa Ana y además comerciante¹⁰¹ y por último el profesional que otorga la validez jurídica del acto privado, era el escribano real Martín del Río, quien ya tenía un lugar establecido y su cargo había sido conferido por el mismo rey.¹⁰²

Su interpretación, estructura jurídica y comparación con otros contratos

En el documento fechado el 18 de noviembre de 1681, se asienta lo siguiente:

El maestro de fundidor, como Mayordomo de la Cofradía de Señora Santa Ana, de la Iglesia Catedral de México, Joseph de los Santos contrata al maestro escultor Antonio Maldonado, quien se obliga a realizar como objeto del contrato, un colateral de madera dorada y pintura; terminado y asentado en la Capilla de Nuestra Señora de Santa Ana, para el 26 de julio de 1682, con las siguientes especificaciones:

El retablo se hará en la misma forma que está el de la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, llenando él y alto y ancho y forrando la ventana, el zoclo a la manera que está el colateral de Señor San Pedro, (ambos altares de la misma Iglesia Catedral), habrá de

ensamblador, hasta el año de 1686 en que fallece. En 1650 actúa al lado del pintor José Juárez, juntos realizan un retablo que ya no existe para la Capilla de la Cena en Catedral de México, donde también trabaja entre los años de 1663 y 1673, realizando el antiguo altar mayor. Entre otros retablos de su autoría se cuentan: en 1663 un colateral para la iglesia de las monjas de San Jerónimo, en 1667 otro para la iglesia parroquial de Pénjamo, tres más a los que se compromete a entregar, uno dedicado en 1678 a Nuestra Señora de la Aurora, para la capilla del consulado del convento de los franciscanos de la capital, uno más dedicado a san Roque en la capilla de la Tercera Orden y un colateral para la cofradía de la Santísima Trinidad para su iglesia en la Ciudad de México. Entre sus últimas obras se encuentra la construcción de tres retablos para la iglesia de Santa Cruz, en Celaya, así como en 1682 retablos para las monjas clarisas de Querétaro y la parroquia de Apam.” Además de que en el año de 1681, recibe el encargo para construir el retablo dedicado a Señora Santa Ana en la Catedral de México.

¹⁰¹ Agradezco la gentileza de la comunicación personal del Dr. Javier Sanchíz, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM por darme la información de su base de datos personal acerca de Joseph de los Santos, quien a reserva de que se trate de un homónimo, aparece ante el notario Ginés de Castro en una obligación de pago de 150 barajas con el Capitán Rodrigo Juan de Ribera Marotó (quien administraba en esa época la renta de naipes de la Nueva España) por lo que se deduce que dicho Joseph de los Santos se dedicaba entre otras cosas al comercio de los naipes.

¹⁰² Ivonne Mijares Ramírez, *Escribanos y Escrituras Públicas en el siglo XVI*, El caso de la ciudad de México, versión en línea www.históricas.unam.mx/publicadigital/libros/escribanos/eep003.pdf. (02/09/14). La legislación castellana estableció que para ejercer estas funciones se debía contar con un nombramiento real. El rey podía hacer dos tipos de nominaciones de escribano público: los del número, que sólo podían actuar dentro de la localidad a la que estaban adscritos, y los reales, que podían ejercer en todo el reino, siempre y cuando no hubiese en el lugar un escribano numerario.

llevar seis columnas en el primer cuerpo y otras seis en el segundo, acomodando una en cada rincón, para mayor lucimiento y para que encaje mejor el arco tallado en punto redondo. Tendrá un acabado de madera dorada y pintura con sus tableros puestos y asentados con calidad.

Se le colocará un tablero y fístulas del colateral anterior. Todas las demás pinturas que lleve se le contratarán al maestro de pintura Juan Sánchez Salmerón según las historias que le diera Joseph de los Santos, el acabado será en dorado con oro de toda ley, sin perfil negro, es decir de oro limpio.

Al artífice se le debía entregar el colateral viejo sin que tuviera que pagar por él. En lo que toca a costos, el precio concertado es de dos mil quinientos pesos, de oro común, quinientos en reales por adelantado y lo demás conforme se fuera necesitando, (cabe mencionar que nada se dice de cuanto habría de pagársele Juan Sánchez Salmerón por las pinturas, ya que sólo se establece el costo total del colateral, aunque es de suponerse que de ese dinero se le pagarían sus tablas).

Como siguiente punto para dar firmeza al cumplimiento del contrato se establece la obligatoriedad del mismo empeñando las garantías; en las que el contratante, Joseph de los Santos obliga los bienes y rentas de la cofradía y Antonio Maldonado obliga su persona y bienes habidos y por haber, dando poder a los jueces y justicia para que lo apremien y compelan en caso de incumplir. Finalmente el escrito se protocoliza ante el Escribano Real, Martín del Río y testigos.

Como se puede observar el documento en cuanto a su estructura jurídica, es un manuscrito fechado, protocolizado ante el Escribano Real, donde se asientan primeramente a los actores que intervienen, tanto quién contrata, como con quién se concierta y ante quién, señalando la obligatoriedad a la que tendrán que ajustarse, el tiempo en que tendrán que ejecutar la obra, el costo de lo contratado y la forma en que habrá de pagarse, estableciendo garantías, así como las penalidades a que serían sujetas ambas partes de no hacer lo convenido; se menciona lo que habrá de subcontratarse y queda establecido también como deberá de ser y hacerse la obra propósito del contrato.

El escrito se encuentra fundado y motivado, con las figuras jurídicas en latín tan utilizadas en dicha época y finalmente, es oficializado a través de la firma de todos y cada uno de los participantes.

En cuanto a las tres escrituras escogidas para compararlas con la aquí estudiada, tenemos que, la primera corresponde al retablo para la Capilla de la Cena de la misma Catedral en 1650, por el maestro ensamblador Antonio Maldonado; la segunda para el de la Iglesia de Santa Clara de Querétaro en 1681 por el maestro ensamblador y arquitecto José de Bayas, y la tercera, al de la Iglesia de la Compañía de Jesús en 1689 por el maestro ensamblador y arquitecto Pedro Maldonado, hijo del primero.

En todas ellas se pudo observar que si bien cada contrato era un escrito detallado inmerso en los constantes cambios que exigían las modas, el cuerpo e integración del que nos ocupa es similar, comenzando con la fecha, los participantes, luego la descripción de las particularidades de la obra a realizar, así como los pormenores legales para el cumplimiento del mismo y por último las firmas oficializando el documento; sin embargo, en cuanto a las descripciones técnicas y ornamentales, así como de las imágenes, que habrían de llevar esos otros tres retablos encontramos que las especificaciones se hacen con más detalle, llegando incluso a desmenuzarse la obra por cuerpos o por calles, precisando los temas de los tableros, y si son imágenes de bulto o pintados; cabe mencionar que dichos contratos incorporaban incluso una foja más refiriendo punto por punto el trabajo a realizar.

En el caso de nuestro documento se puede decir entonces que integra los conceptos habituales y necesarios conforme al protocolo y los requisitos empleados en el último tercio del siglo XVII; y que, si bien no llega a puntualizar de manera muy explícita el esquema compositivo completo del retablo, si procura un acercamiento importante para lograr la reconstrucción del mismo.

Pero lo realmente notable del manuscrito es que a través de él también podemos deducir aspectos importantes para la vida de la Nueva España y que son de gran valía para la investigación; primeramente podemos acercarnos a la estructura ideológica de la sociedad novohispana, donde el quehacer cotidiano inmerso en una dirección espiritual, se refleja en las letras de un simple contrato, manifestando una vida social, económica, política y jurídicamente organizada, en torno a la religión, ya que dicho documento es uno de los ejemplos que refleja la importancia del mercado que significó la manipulación de

conciencias a través de los ornamentados programas didácticos y devocionales insertos en los templos.

Otro elemento importante lo constituyen las devociones, en este caso, la de la madre de la Virgen, quien se muestra como una santa venerada con éxito desde los primeros tiempos de la Colonia, ya que con la realización de esta obra, se daba continuidad a una advocación que venía desde los inicios de la evangelización y nada menos que en el inmueble religioso más importante del Virreinato, la Catedral de México, contando además con el amparo de una Cofradía dedicada a ella, lo que constituía un estatus y el fortalecimiento de la devoción, a través de la cual también se caminaría hacia un proceso de transición a la advocación de la Inmaculada Concepción.¹⁰³

Finalmente, gracias al documento es que podemos como consecuencia de la puesta en valor del dicho retablo de Santa Ana recuperar el significado simbólico de la obra, que si bien no se conserva, se vivifica por medio del contenido del documento y además conseguimos enlazar nuestra conciencia con nuestro pasado; en efecto, pese a los tres siglos transcurridos no solo podemos experimentar el insertarla en su contexto, sino reconstruirla aunque de manera hipotética; procedimiento que nos permite de paso llegar al goce estético, inmerso en el sentimiento religioso, que se alcanza a la vista de este tipo de obras.

¹⁰³ Bazarte, *op. cit.*, p.30. "Por su distensión, flexibilidad y capacidad de asimilarse a las poblaciones locales, la cofradía fue el medio más popular para solventar las necesidades de una sociedad en formación e incrementar las devociones locales, pero también para transmitir algunas recomendaciones del Concilio de Trento."

VII. Las tablas de Sánchez Salmerón

Como consecuencia de los trabajos iniciados en la Capilla de Santa Ana en Catedral de México, el 10 de marzo de 1874 por el Arq. de la Hidalga¹⁰⁴ para sustituir el colateral dedicado a ella, por uno de alabastro concertado por el entonces arzobispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos,¹⁰⁵ las pinturas de Juan Sánchez Salmerón que formaron parte del retablo, terminaron siendo reubicadas y actualmente se hallan localizadas en tres inmuebles.

Derivado de lo anterior cabe mencionar que el canónigo Sandoval, en su publicación *La Catedral Metropolitana de México* de 1938, consigna todavía para entonces la permanencia de los cuadros en el recinto Catedralicio¹⁰⁶

Por otra parte, en el *Inventario Descriptivo de las obras artísticas más importantes, conservadas en la parroquia de San Jacinto y sus anexos, en San Ángel* (sin fecha), localizado en el Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, el autor señala dos pinturas pertenecientes al ciclo de la obra de Sánchez Salmerón: *Santa Ana repartiendo limosna a los pobres* y *un Pasaje Bíblico*: que corresponde al de *San Joaquín con los Ministros del templo*,¹⁰⁷ ambas descripciones coinciden con la temática de dicha serie.

Por las razones anteriormente expuestas es de suponerse que este ciclo de pinturas, una vez desmontado el retablo en 1874, estuvo disgregado en diferentes espacios de Catedral, como lo menciona el canónigo Sandoval y no es sino hasta que, se establece el Museo de Arte Religioso (1949) que se conjunta la obra en este espacio. Tiempo después cuando fue inaugurado el Museo del Virreinato (1964) el acervo del museo Catedralicio fue trasladado a este lugar, lo que explica que, solo tres de las pinturas de Sánchez Salmerón se sumaron a la colección del ex colegio jesuita e Tepotzotlán.

¿Por qué permanecieron dos en catedral y dos se fueron a la parroquia de san Ángel? Existe la posibilidad que las primeras ya hubieran tenido una ubicación fija dentro de las capillas de Catedral y las segundas hubieran salido antes de dicho ámbito, ya que la fecha en que Carrillo y Gariel fue nombrado Jefe de restauradores de la Dirección de Monumentos Coloniales (1931) coincide con el tiempo en que él tuvo acceso a diversos

¹⁰⁴ Se recomienda la lectura del trabajo de Elisa García Barragán, *El arquitecto Lorenzo de la Hidalga*, IIE, UNAM, sin embargo, como el Arq. Lorenzo de la Hidalga murió en el año de 1872, el Arq. Hidalga nombrado aquí podría ser uno de sus hijos Ignacio o Eusebio que estudiaron arquitectura en la Academia de San Carlos.

¹⁰⁵ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, Serie Actas de Cabildo, Libro 91, Foja 4, fecha 24 de abril de 1873 y Foja 72, fecha 10 de marzo de 1874. [Documento 6]

¹⁰⁶ Sandoval, *op. cit.*, p. 77

¹⁰⁷ *Archivo Histórico del IIEs*, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja2, exp. 72, leg. 2, Doc. 580

inmuebles y comenzó a llevar a cabo la realización de dichos Inventarios y para cuando catalogó el templo de San Jacinto la obra ya estaba ubicada en el claustro del inmueble.¹⁰⁸ Las dos que permanecen en Catedral de la Ciudad de México, cuelgan de los muros laterales que delimitan el Altar de la Divina Providencia: y son las que representa *Los desposorios de Santa Ana y San Joaquín*, catalogada como Los desposorios de la Virgen con ficha 2C.MD.1 (206 x 160) y la de *La anunciación a Santa Ana* 2C.MI.2; (188 x 124). De estas obras se comenta:

“Otro artista que seguramente gozo de éxito y reconocimiento en su época es Juan Sánchez Salmerón, de quien existen dos obras en este altar. Estas tablas pertenecieron al retablo dedicado a Santa Ana, en la capilla que estuvo dedicada a la santa y que hoy se halla bajo la advocación de la Purísima Concepción. Capilla y retablo cedieron a los cambios y las tablas que quedan en catedral son estas dos dedicadas a La Anunciación a Santa Ana y Los Desposorios de la Virgen. La Aparición del Arcángel a San Joaquín, La Purísima con San Joaquín y Santa Ana y El Nacimiento de la Virgen, que formaron parte del mismo retablo, pertenecen ahora a las colecciones del Museo Nacional del Virreinato”¹⁰⁹

En efecto procedentes del templo catedralicio, en el actual Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México, se encuentran tres pinturas: *La anunciación a San Joaquín*, (núm. de catálogo PI/0116) el *Nacimiento de la Virgen*, (núm. de catálogo PI/0025) y la *Inmaculada Concepción* (núm. de catálogo PI/0024).¹¹⁰

De ellas, la única firmada es la que representa la *Anunciación a San Joaquín*, pero gracias a Manuel Toussaint sabemos que las tres pertenecieron al Museo de Arte Religioso que fue constituido con el Patrimonio de la Catedral de México: *“Quedan bastantes obras de Sánchez Salmerón: en el Tesoro de la Catedral de México, tres que representan la Aparición del Arcángel a San Joaquín, la Purísima con San Joaquín y Santa Ana y el Nacimiento de la Virgen.”¹¹¹*

Finalmente, y sin tener conocimiento del registro hecho por Carrillo y Gariel en las oficinas parroquiales de la Iglesia de San Jacinto, en San Ángel en la ciudad de México, el maestro Rogelio Ruiz Gomar detectó las otras dos tablas¹¹², mismas que habían quedado aisladas y sin consignar, pero que en virtud de los temas que desarrollaban así como de las

¹⁰⁸ Pedro Ángeles Jiménez, *Abelardo Carrillo y Gariel: restaurador e historiador de arte*, Historia del arte y restauración, 70 Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, restauración y defensa, México, UNAM, IIE, 2000, Estudios de Arte y Estética 51: p. 125-137

¹⁰⁹ Nelly Sigaut, “Altar de la Divina Providencia”, En *Catedral Metropolitana, Patrimonio artístico y cultural de México*, SEDUE y Fomento cultural Banamex 1986, p.50

¹¹⁰ *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, (t.l) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C., 1992, pp.124 y 72 respectivamente.

¹¹¹ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1982, p.114-115.

¹¹² Agradezco la gentileza de la comunicación personal del Maestro Ruiz Gomar Campos por hacerme sabedora de su hallazgo.

características artísticas y materiales que presentaban y que concordaban con el programa del retablo que venimos estudiando, no dudó en relacionarlas con dicho conjunto. En estas se desarrollan los temas de *Santa Ana repartiendo limosnas entre los pobres* y de *San Joaquín y los ministros del templo*.

Antes de pasar al análisis de estas tablas, conviene señalar que cada una de ellas por sí sola no abarca el mensaje total que encierra y para el que fueron creadas, ya que cada una solo cubre o escenifica un pasaje de la vida de los padres de la Virgen; y es en conjunto que, se interrelacionan y transmiten un mensaje donde la simbología y el devenir histórico se conjuntan y fusiona la idea principal: la salvaguarda de la pureza de la Virgen desde la concepción de la misma, ya que por las necesidades históricas del momento que se vivía, se requería de un mensaje claro; y así al dignificar la vida de los padres de María se protegía la pureza misma del nacimiento de la futura madre de Jesús.

En el análisis de cada obra se ofrece la ficha técnica de la misma, que incluye el título, el autor y la época, así como, la técnica, el material, las medidas y el lugar donde se encuentra; a continuación se agrega una descripción de la imagen, como sencilla narración de lo que sucede en la escena; posteriormente se incluye el estudio del lenguaje formal de cada pintura, para valorar el manejo del dibujo, a fin de aproximarse a la solución dada por el pintor a las figuras, fisonomías, vestuarios y espacios, así como el justipreciar el manejo de color, luz y composición. De esta manera, estaremos en mejores condiciones para llegar a la idea del artista (la temática) y al contenido de la obra, refiriéndose con esto último, a la función de la obra misma, (las necesidades y el mensaje) esto con la finalidad de entender la composición con mayor claridad.

Me pareció oportuno, además, introducir cada pintura con fragmentos de los textos, perteneciente a uno de los libros de la poetisa Hrotsvitha de Gandersheim denominado *Las ocho leyendas*,¹¹³ escrito hacia el siglo X; libro que quizás no llegó a la Nueva España, de manera directa, sin embargo pudo haber sido un referente para Santiago de la Vorágine en su "*Leyenda Dorada*" o bien para el Padre Ribadeneira en su libro de las Vidas de los Santos "*Flos Sanctorum*"; ya que los pasajes del documento describen muy de cerca cada una de las escenas que integran la narrativa del ciclo, lo cual confirma que muchos de los detalles de su composición, estaban basados en los escritos apócrifos, que gozaban de amplia aceptación y eran reproducidos desde épocas tempranas en el Viejo Continente.

¹¹³ Gandersheim, *op. cit.*

Los desposorios de Santa Ana y San Joaquín



Fig. 4

Juan Sánchez Salmerón (sin firma).

ca. 1681

Óleo sobre tabla

206 x 160

Ubicada en Catedral de México

... de la simiente de Judá brotó en consecuencia, en tierra de Israel, bajo la Ley Antigua, un anciano, surgido de la magna simiente regia de David, de quien se cuenta que en verdad Joaquín tuvo por nombre.

...Y cuando él mismo así felizmente cuatro lustros transcurridos en suma fortuna hubo ya cumplido, se desposó con una amiga de rostro bellissimo tanto como purísima por sus laudables costumbres, Ana, hija de Ahas, engendada de la estirpe de David, a la que con amor unió a si en apropiada alianza legal. ¹¹⁴

¹¹⁴ Gandersheim, *op. cit.*, p. 97

“Joaquín se casó con una mujer llamada Ana, hermana de Hismeria,¹¹⁵ así comienza el relato en la *Leyenda Dorada*.

A primera vista, pareciera que nos encontramos ante una representación más de desposorios de la Virgen María con San José, pero a poco de observar caemos en la cuenta de que se trata, más bien de los desposorios de los padres de María, Santa Ana y San Joaquín, solo que ahora se les ve más jóvenes. La confusión obedece a que el formato utilizado para esta composición resulta ser, justamente, el que conocemos para la Virgen, pero cabe mencionar que en esta última representación quedarían excluidos los colores del ropaje y la abundancia de joyería. El arquetipo iconográfico corresponde al que se usó durante el siglo XVII en la Nueva España, heredado del Viejo Continente para los “*Desposorios de la Virgen*” y que comienza con las obras de Luis Juárez.¹¹⁶

Una obra Europea que exhibe ciertas características expresadas en las pinturas novohispanas con esta temática, y que no necesariamente tomamos como referente para Sánchez Salmerón, es la de *Los desposorios de la Virgen*, de Juan de Valdés Leal ubicado en la capilla de San José en la Catedral de Sevilla; y es que si bien la escena se muestra mucho más amplia en cuanto a número de personajes y elementos compositivos el tema central ubica a los personajes más importantes en la misma disposición y con igual simbología, que el presentado por Sánchez Salmerón.



Fig. 5 *Los desposorios de la Virgen*, Juan de Valdés Leal

¹¹⁵ Voragine de la, *op. cit.*, p.566

¹¹⁶ Carmen de Montserrat Robledo Galván. *Iconografía de las imágenes novohispanas de los Desposorios de la Virgen, siglo XVII*, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM, FFL, 2010, p.265 la autora refiere que “hay que comenzar por decir que las imágenes novohispanas de los Desposorios de la Virgen más antiguas que se conocen datan del siglo XVII, siendo las obras del pintor Luis Juárez las más antiguas que se conocen y son las que asentaron el tipo iconográfico que prevaleció por toda la centuria y más allá....su modelo iconográfico corresponde plenamente con las miras de la renovada espiritualidad tridentina, por lo que puede afirmarse que el criterio iconográfico reformista y tridentino sobre el tema entró de lleno a la imaginería novohispana con las obras de este pintor, ya que sus imágenes están dirigidas a enaltecer la realidad trascendental del hecho y no su sentido anecdótico.”

En la escena la pareja se muestra tomada de las manos, la santa está casi de frente al espectador; ambos expresan una mirada tímida y pudorosa. Su vestimenta es elegante, propia de una boda: el padre de María porta, túnica verde y manto rojo con vuelta de armiño y vivos dorados haciendo orilla al mismo; y Ana viste un brial verde, túnica guinda ajustada a la cintura con un cinto de pedrería y cenefas ricamente decoradas, además de su manto dorado unido a la altura del pecho por un prendedor. Los colores de sus ropajes, son símbolos de su amor divino y de la esperanza, en este caso aludiendo a María que representa la confianza de la salvación.¹¹⁷ Además, como mujer hasta ese momento de soltera, es la única vez en toda esta secuencia de tablas que la vemos sin velo.

El tema se desarrolla en un espacio arquitectónico con arcos y columnas lleno de luz, al parecer, en el interior de un templo, en donde el piso está cubierto por una alfombra. Los personajes principales Santa Ana y san Joaquín lucen mucho más jóvenes de la forma tradicional con que les conocemos; son identificados sobre todo por las vestiduras que portan y por sus rasgos (ya que en todas las tablas de esta serie se mantiene el color de sus vestimentas y el tipo de sus facciones), además de que se puede observar que por ejemplo el novio viste ropas refinadas y no porta una vara florida, ni los tonos de su vestimenta corresponden a los de José, y aunque suene redundante los colores del ropaje de la Virgen también son diferentes a los que porta la novia

En la parte media y tras de ellos, se ubica la imagen del sacerdote, varón de larga barba blanca y mirada serena, ataviado con el ropaje propio de su investidura; lleva dos túnicas, la corta blanca y la larga café, su efod es purpura y su mitra blanca en forma de lúnula, con vivos dorados, su mirada la dirige a la unión de las manos de la pareja que significa el sacramento del matrimonio, con una mano sostiene la de la Santa y con la otra otorga la bendición, esto es: *“el símbolo heredado del Derecho Romano denominado como Dextrarum junctio el cual consiste en la unión de las manos derechas de los contrayentes. En ellas el sacerdote bendice la unión o toma las manos unidas de los novios, revelando la voluntad Divina.”*¹¹⁸

La obra se completa ubicando en los laterales a los testigos, de los que solo se asoman sus rostros, dos varones del lado de Joaquín y dos mujeres del de Santa Ana, además de los

¹¹⁷ Réau, *op. cit.*, 1997, p. 78, al decir del autor, la Santa tiene el aspecto de una matrona. Está representada con manto verde porque lleva en su vientre la esperanza del mundo; James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 395 p., p.39 por su parte Hall comenta que el verde, color de la primavera, simboliza el volver a nacer, y por tanto la inmortalidad; y el rojo significa amor.

¹¹⁸ Robledo, *op. cit.*, p.258

simplificados elementos arquitectónicos del templo. En la parte superior apenas se insinúa un rompimiento de gloria a manera de media luna y enmarcado por querubines, lo que da el toque divino a la unión de la pareja. Curiosamente, aunque a contraluz, en los extremos se perciben unas columnas (salomónicas).

El autor crea una composición basada en una estructura piramidal, dimensionada a través de planos superpuestos enfatizados por la luminosidad y relacionada directamente con la correspondencia de las figuras principales

Para sugerir los distintos planos de profundidad, el pintor no solo hace gala del sabio manejo de la luz, sino también de los colores que integran su paleta; al ser éstos brillantes y luminosos al frente y más oscuros y opacos al fondo, logra de paso enfatizar la escena principal.

La línea juega también un papel muy importante en el diseño ya que está presente con firmeza en todas y cada una de las figuras existentes en la obra, delimitando personajes y estructuras, así como plegando paños y enfatizando rostros.

La idea principal es señalar, sí, el momento trascendental de los desposorios de Santa Ana y San Joaquín, pero sobre todo que dicho enlace es presenciado y bendecido desde el cielo por el mismo Dios, sugerido a través tanto de un rompimiento de gloria, enmarcado por querubines, como por el sacerdote, su representante en la tierra.

Santa Ana repartiendo limosna entre los pobres



Con todo esfuerzo acreditándose con hechos meritorios, cuanto poseía lo dividió en tres partes y una parte la dio a viudas, huérfanos y extranjeros, luego otra parte a quienes de ordinario servían en el Templo y una pequeña parte reservo para el sustento de todo lo de su casa.¹¹⁹

Fig. 6

Juan Sánchez Salmerón (sin firma)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

163 x 118

Ubicada en la zona de oficinas del templo de San Jacinto, San Ángel

¹¹⁹ Gandersheim, *op. cit.*, p.30

El suceso se desarrolla en un ámbito público, ya que al fondo se puede apreciar el paramento de una construcción y un vano para acceder a la misma; santa Ana aparece en la escena en un primer plano, dominando la pintura, con una pierna adelantada, lo que genera cierto dinamismo a su figura; en una mano lleva una bolsa de limosna y en la otra comida, viste brial verde, túnica guinda y velo corto de color claro; su bondadosa mirada se dirige hacia una mujer de ropaje sencillo, que aparece hincada frente a ella; la posición de sus brazos semi-extendidos hacia la santa, así como la fisonomía de su rostro denotan una actitud de pedimento.

Observando la escena y ubicados hasta en dos planos posteriores varios personajes delimitan la composición: al centro una mujer carga a un niño, y más atrás quedan un anciano con bastón y otro personaje masculino; finalmente a espaldas de Ana aparece otra mujer, con turbante, la cual puede representar la sirvienta de la que se habla en los *Evangelios Apócrifos*.

La composición se antoja colmada de figuras humanas, tanto que solo adquiere respiro por que se haya superpuesta en tres planos diferentes. En el primero está relacionado directamente con los protagonistas de la obra que quedan ligeramente colocados de manera diagonal al espectador; en tanto que en el segundo y tercero quedan distribuidos los personajes secundarios, que son los que observan la escena.

Si bien el autor es poseedor de un excelente manejo del color, en este cuadro se muestra contenido. Pese a ello los valores cromáticos y lumínicos juegan un papel fundamental, ya que a través de estos se potencia el mensaje de la escena principal; la luz focal se centra en esta última y conforme los planos se van sucediendo cada vez menos iluminados, las figuras se van haciendo más difusas.

Mediante el uso de una paleta reducida el autor, consigue una composición tranquila, acorde con la idea que quiere representar.

El artista se sirve de la distribución de las figuras y del empleo del muro a contraluz para dividir la obra en dos planos verticales al tiempo que, mediante hábiles trazos define las figuras, enfatiza los rasgos y delimita los ropajes, con cuyos pliegues ayuda a dar volumen y cierto movimiento a los cuerpos.

El cuadro nos muestra a santa Ana repartiendo limosna y comida entre los pobres; esto es, pretende ilustrar una gráfica virtuosa en la madre de la Virgen, ya que tanto en la *Leyenda*

dorada como en los *Evangelios Apócrifos* se narra que el matrimonio de conducta irreprochable y fiel a la ley de Dios, todos los años dividía sus ganancias y los frutos de sus cosechas, en tres partes: una para los ministros del templo, otra para los pobres y los peregrinos y la última la empleaban en su propio provecho.¹²⁰

Así, aunque es una reconstrucción, al relacionar su discurso con el de las otras tablas, se crea una secuencia aceptable y lógica dentro de un programa iconológico narrativo con claros fines didácticos.

Cabe mencionar que este cuadro lo consigna Carrillo y Gariel, en su *Inventario Descriptivo de las obras artísticas más importantes, conservadas en la parroquia de San Jacinto y sus anexos, San Angel, D.F.* donde asienta que se localiza en el claustro bajo, que es una pintura mexicana de fines del siglo XVII y principios del XVIII, óleo sobre tabla y de 1.64 x 1.18 de ancho, en buen estado; y escribe una breve descripción: “*Aparece Santa Ana dando limosna a los pobres. La santa con una bolsa de dinero en la mano izquierda, entrega con la derecha una pieza de pan a una mujer que se encuentra arrodillada, al fondo varios pobres, y tras de la santa una figura con esta. Figuras de cuerpo entero y muy poco menores que tamaño natural.*”¹²¹

¹²⁰ *Evangelios Apócrifos*, 1991, p. 5.

¹²¹ *Archivo Histórico del IIEs*, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja2, exp. 72, leg. 2, Doc. 580

San Joaquín con los ministros del templo



*Por fin, sin duda pasados dos veces diez años, aconteció que Joaquín, en tiempo de fiesta, estuvo en el Templo entre los sagrados ministros del altar que fueron considerados dignos de ofrendar el incienso. Cuando lo vio Rubén, escriba del Templo sacro, movido por el odio se dirigió a él con amargas palabras: “No te es lícito”, dijo, “tocar el santo incienso ni te cumple sacrificando, ofrecer al señor presentes, porque te ha desdeñado al negarte el don de la posteridad”.*¹²²

Fig. 7

Juan Sánchez Salmerón (sin firma)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

163 x 118

Ubicada en la zona de oficinas del templo de San Jacinto, San Ángel

¹²² Gandersheim, *op. cit.*, p. 31

La representación de este pasaje se construye con tres personajes que son los protagonistas y dos más que quedan insertos en un plano posterior, observando el suceso, el cual se desarrolla en el interior de un inmueble, lo que se presupone por el fuste de la pilastra que aparece representada al centro de la composición.

Al frente y de lado izquierdo del observador, ocupando casi la mitad de la composición se muestra a san Joaquín, hombre de avanzada edad, como lo denota por su larga barba blanca y pelo cano; ataviado de manera elegante, con una capa roja, con bordados en color oro y cuello de armiño, se presenta con los brazos extendidos hacia el frente y portando entre las manos una bolsa que ofrece al par de hombres que aparecen delante de él, y cuyo rostro, levemente inclinado, revela cierta contrariedad.

El primero de dichos hombres, se halla más cerca de él y porta también vestiduras finas, su cabeza agachada hacia el frente se cubre con un velo rojo y su mirada al igual que su mano izquierda las dirige hacia abajo, mientras la otra la alza a la altura de su pecho en señal de desdén; el segundo porta las vestiduras de un sacerdote y posee larga barba y cabellera, y no solo presencia la escena, sino que él también forma parte activa de la misma: la postura de sus manos con las palmas hacia arriba y su cabeza semi-inclinada hacia el frente denotan una actitud que podemos entender igualmente como hostil hacia el futuro padre de María.

En un segundo plano se perciben dos rostros, que fungen como testigos del suceso; se advierte más el que se encuentra del lado izquierdo, pues se alcanza a ver una parte del torso, en tanto que del otro sólo se ve un fragmento de su cara.

La composición a pesar de tener tres actores principales y de que queda un espacio vacío y un claro al centro, queda bien equilibrada volumétricamente hablando; la sustancia del relato se enfatiza al centro al quedar a contraluz, y porque al fondo queda un elemento arquitectónico como base neutra; el acomodo de las partes y el movimiento de las mismas es pues armónico lo cual crea una buena comprensión de la historia.

En este cuadro el artífice logra crear una obra llena de contrastes y movimiento con el énfasis que imprime en la línea y el magistral uso del color, exaltando el mensaje que se quiere relatar: el instante preciso de la narración asentada en el *Protoevangelio de*

Santiago donde Rubén, y el ministro del templo rechazan la ofrenda llevada por San Joaquín, “por no haber engendrado posteridad en Israel”¹²³.

La *Leyenda dorada* nos dice de las peregrinaciones a Jerusalén que hacia el matrimonio en las tres fiestas principales de cada año; y que fue, en una de ellas que habiendo llegado al templo los sacerdotes le reprocharon delante de los demás hombres: “como tu siendo estéril, te atreves a mezclarte con los fecundos”.

Esta obra se encuentra señalada en el Inventario de la parroquia de San Ángel, realizado por Carrillo y Gariel, refiriéndose a ella como un “*Pasaje Bíblico*” y como pintura mexicana de fines del siglo XVII y principios del XVIII, óleo sobre tabla y de 1.63 x 1.18 de ancho, en buen estado y atribuida a la escuela de Villalpando; la descripción es la siguiente: “*Un sacerdote antiguo y otro personaje parecen recibir una bolsa de dinero que les entrega San Joaquín (?) detrás de quien aparece una figura masculina con un cofrecillo. Figuras de cuerpo entero y muy poco menores que tamaño natural*”.¹²⁴

¹²³ *Evangelios Apócrifos*, 1999, p.5

¹²⁴ *Archivo Histórico del IIEs*, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja2, exp. 72, leg. 2, Doc. 580

La anunciación a San Joaquín



El noble varón no replicó una sola palabra sino que, afligido, se retiró y fue, triste hacia los bosques...

.....Y a esa misma hora, sin duda, el predicho refulgente ángel, apareciéndose a Joaquín entre las colinas en las que entonces se ocultaba apacentando a su grey, le ordenó que de inmediato volviese a su abandonada esposa.

....y esto te digo: que muy pronto la nobilísima Ana concebirá una hija que será venerada durante todos los siglos.¹²⁵

Fig. 8

Juan Sánchez Salmerón

Firmada: "Ju Sánchez Zalmerón F" (ángulo inferior derecho)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

202 x 138

Ubicada en el Museo Nacional del Virreinato (INAH) Tepotzotlán, Edo. De México.

¹²⁵ Gandersheim, *op. cit.*, p.31, 33, 34

La obra nos entrega la imagen de dos actores, insertos en un marco bucólico, representado por un apacible fondo de paisaje coronado por un rompimiento de gloria. Es del cielo, justamente, que ha descendido un ángel. Este, bajo la apariencia de un bello adolescente aparece junto a san Joaquín, con los brazos separados del cuerpo, el derecho señalando hacia el cielo, mientras el izquierdo queda hacia abajo, en cuya mano porta una vara florida de azucena que nos induce a identificarle como san Gabriel, amén de que su aspecto juvenil, ricamente vestido y engalanado, incluyendo las cáligas, responden al manejo tradicionalmente aceptado para los arcángeles.

Su expresión corporal así como la de su rostro manifiestan a un personaje dando una proclama o un mensaje, en este caso el de que, junto con su esposa san Joaquín concebirá una hija.

San Joaquín se halla con una rodilla en tierra, justo en frente del arcángel. Es un hombre viejo, ataviado con costosos ropajes, que cabe mencionar, son los mismos con los que se representa en casi toda la serie, sin embargo en este cuadro dicha vestimenta se ilumina en tonos azul y rojo con vivos en dorado. Su rostro se mantiene atento y la forma en que la boca se entreabre, dibuja una sonrisa, la cual, aunada a la postura de sus manos, denota júbilo, confianza y sorpresa a la vez.

La composición se desarrolla en una diagonal, que se dimensiona sobre tres planos; san Joaquín ocupa el primero, el más cercano al observador; enseguida, en un plano poco más profundo, se alza la figura del arcángel Gabriel y detrás de ambos se halla plasmado un paisaje que describe los campos y el ganado (que describen los apócrifos), amén de la gran inmensidad del cielo azul, que evoca la intervención del ámbito divino en el tema.

La aplicación de la luz reafirma el carácter concreto y terrenal, de la escena y su luminosidad destaca los colores utilizados por el autor, grabando mayor esplendidez al carácter escénico de la obra y haciendo notar sobre todo las fisonomías de las figuras.

En cuanto a la secuencia de los pasajes de la vida de san Joaquín, este sería el siguiente, ya que después de haber sido avergonzado, se retiró al campo a orar, viviendo con los pastores a quienes tenía encomendado su ganado, es en ese lugar donde después de cuarenta días, se le apareció un ángel y le comunicó que sus oraciones habían sido oídas, comentándole que los méritos de las limosnas que distribuía entre los pobres habían llegado hasta el cielo y que Ana su mujer le daría una hija, a la que cuando naciera debería ponerle el nombre de María, y que fieles a lo que habían prometido, él y Ana la consagrarían a Dios desde su infancia.

La anunciación a Santa Ana

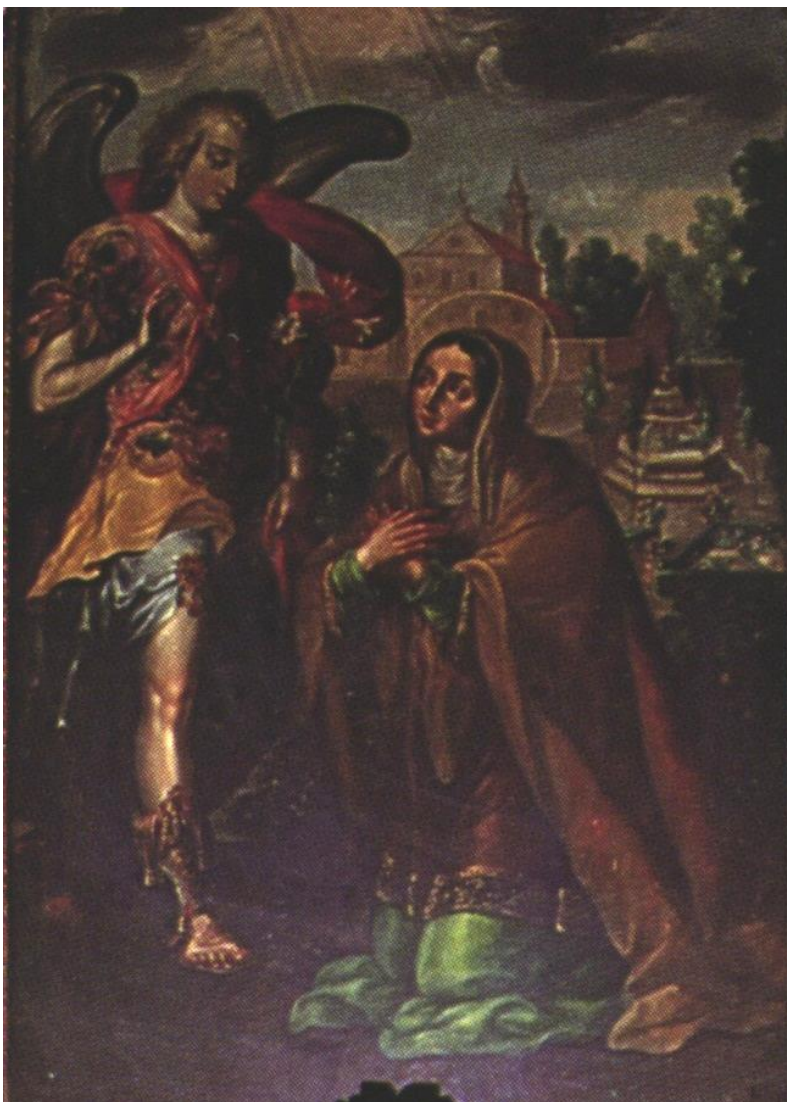


Fig.9

Juan Sánchez Salmerón (sin firma)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

188 x 124

Ubicada en Catedral de México

Un ángel descendió desde las astrales alturasy estando ante su rostro, le dijo: "Deja esa pesadumbre deprimente, expulsa el dolor de tu corazón, pues por el designio del supremo Dios te será dado un retoño que de tu vientre surgirá en tiempo apropiado.

"Levántate, y con ánimo y rostro serenos dirígete pronto a la puerta llamada Áurea por el vulgo.

Ahí felizmente de tu señor legítimo, retornado con extrema paz, en seguida descubrirás que está vivo¹²⁶

¹²⁶ Gandersheim, *op. cit.*, p. 33, 36

El episodio se desarrolla en un amplio jardín que tiene como fondo la ciudad. La parte superior la delimita un extenso celaje con un rompimiento de gloria, que le da el toque espiritual al ambiente. En el lado izquierdo observamos a un arcángel o mensajero de Dios, que ha descendido del cielo; joven, debidamente ataviado, y con una elegante vestimenta conformada por túnica y cáligas, que lo diferencia del que se representa en la *Anunciación a San Joaquín* por los colores del ropaje e incluso por no portar la vara de azucena (atributo que lo identificaría como San Gabriel Arcángel), muestra una pierna adelantada y su brazo derecho flexionado con la mano levantada. Inclina su cabeza, para ver a la santa que tiene delante de él y transmitirle el mensaje del cual es portador.

Será acaso que el autor trata de decir que el aviso “divino” sucedió en el mismo momento, a los padres de la Virgen y de ahí la diferencia entre dichos personajes?

Ella permanece arrodillada, con sus brazos cruzados a la altura del pecho y con la mirada elevada y atenta al mensaje, denotando un dejo de asombro y gozo; viste brial verde, túnica guinda, capa dorada y manto corto en tono claro.

La composición conjunta físicamente tanto a los dos planos en los que se desarrolla la obra, como al paralelismo espiritual que el autor recrea combinando lo terreno y lo divino, a través de una diagonal.

La línea delimita con solidez el contorno de las figuras y cuerpos, de los rostros y paños plasmados; el uso de la luz enfatiza el mensaje divino marcando la intencionalidad principal de la obra. Del mismo modo mediante diestros contrastes de color el autor imprime armonía y esplendor a la obra.

La pintura refleja la impaciencia de Ana, que iba creciendo al ver que el tiempo pasaba y Joaquín no regresaba; pero es hasta que se le aparece un ángel y le comunica lo dicho a Joaquín, con lo que ella se tranquiliza, y va en su búsqueda.

Cabe mencionar que el esquema utilizado en esta obra es muy similar al que se utiliza en la *Anunciación a la Virgen*, solo cambiando ámbitos y atributos de los personajes, tales como los colores del ropaje.

La Inmaculada Concepción



Desde luego, en cuanto lo vio sus asombrados ojos corrió a través del campo florecido y, amándolo, se suspendió de su cuello, dando después estas gracias al que tiene su trono en lo alto:

“Alabanzas a Ti, dispensador sumo de todos los bienes que a mí, sin merecerlo, me has concedido gozos tan grandes. He aquí, que presente ante mí, a mi propio varón veo a salvo, yo que como viuda permanecí por largo tiempo y aunque fui estéril, para mi alegría he concebido un vástago”.¹²⁷

Fig. 10

Juan Sánchez Salmerón (sin firma)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

189 x 168

Ubicada en el Museo Nacional del Virreinato, (INAH) Tepotzotlán Edo. México.

¹²⁷ Gandersheim, *op. cit.*, p.36

Esta composición se desenvuelve en un ámbito etéreo y divino, donde al centro se alza la figura de la Virgen, sostenida por una peana de querubines, y ataviada con túnica blanca, con vivos rojos y manto azul, que surge de unos brotes de vid que provienen de los pechos de sus padres.¹²⁸ Al igual que la Mujer del Apocalipsis, María está coronada con doce estrellas y con el sol a sus espaldas, solo que ahora la vemos juntando sus manos a la altura del pecho y con la mirada en actitud mística, dirigida hacia la Santísima Trinidad,¹²⁹ rodeada de nubes, ángeles y querubines. Pareciera que todos los elementos compositivos se juntaran para resaltar la advocación de la Inmaculada Concepción.¹³⁰

La Trinidad se compone por Dios Padre caracterizado como un hombre mayor que, vestido con túnica y manto de colores amarillo y salmón, levanta su diestra en actitud de bendecir y la otra la posa sobre el mundo, personificando la creación. Dios Hijo, encarnando la redención queda representado más joven, con barba, cubierto con túnica clara y manto azul; presenta sus brazos abiertos y con la mano derecha sostiene un cetro, gozoso ante la visión de quien habrá de ser su madre. Finalmente, volando entre ellos, representando la santificación, está Dios Espíritu Santo bajo su apariencia habitual de paloma.

¹²⁸ Manuel Trens, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus –ultra, 1947, 715p., p. 114-119, al decir de Trens, la vid que brota del pecho de san Joaquín y santa Ana, puede relacionarse con una prefiguración de la natividad de María, que tuvo el rey Astiages: este monarca soñó que a su hija le brotaba del pecho una vid, significando que sería madre del rey Ciro, destinado a liberar de la cautividad a los hijos de Israel; Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Barcelona leda, Las ediciones de arte, 1968, 142 p., p.572, la representación también se muestra según las recomendaciones del tratadista, siguiendo la tradición pictórica del siglo XVI, donde ambos personajes aparecen de rodillas, venerando a su hija, a quien se le ve como una flor que brota de los tallos que salen de los pechos de sus padres.

¹²⁹ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, Barcelona, Ediciones Serbal, 1995, Vol. I, p.51, el autor comenta que a fines de la Edad Media se le empezó a asociar a la Trinidad con la Virgen, situada a un lado del grupo hasta llegar a ser colocada al centro de la representación.

¹³⁰ *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2009, Apocalipsis, (XII, 1) Visión de San Juan (es la imagen de la mujer alada, parada sobre una luna creciente con el sol a sus espaldas y coronada de estrellas) la mujer revestida de sol que había dado a luz a un varón era perseguida por el dragón. Para salvarse le fueron otorgadas dos alas de águila y así pudiera volar hasta el desierto. ; Antonio Rubial “*Civitas Dei et novis orbis*” La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México UNAM, 1998, Vol. XX No 72 p. 5-37 se hace notar la influencia que el libro de la Madre Sor María de Ágreda tuvo sobre la representación iconográfica de la Inmaculada con atributos de la mujer apocalíptica y como queda unida a la imagen de la Jerusalén Celeste.; Veáse Ortega, *op. cit.*, 2013, p. 125 por su parte Ortega P. habla de los diversos cambios que a través del tiempo fueron conformando la imagen de María y en especial en su advocación de Inmaculada hasta llegar al siglo XVII, en el que quedó establecido el tipo iconográfico definitivo de la Inmaculada Concepción como hoy la conocemos, representada como una joven doncella vestida con túnica blanca y cubierta con un manto azul, que puede tener o no atributos bíblicos y temas lauretanos, reducidos al mínimo o ya ausentes, y comenta que es muy probable que su iconografía se fue acercando a los lineamientos de la obra de Francisco Pacheco, pues en el arte hispano a partir del siglo XVII, muchas imágenes de esta advocación se fueron realizando muy cercanas a ellos.

A los pies de la Virgen se encuentran las medias figuras de Ana y Joaquín quienes se representan madura ella y anciano él, con ambos brazos extendidos hacia el frente, como ejemplificando el abrazo entre ellos; sus rostros manifiestan una actitud de éxtasis, mirando hacia la hija quien surge de sus pechos a través de una guía de vid, figurando la concepción misma.

Las vestiduras reflejan su estatus: Joaquín porta túnica verde y capa roja con vivos en dorado y cuello y forro de armiño y Ana viste brial verde, túnica guinda y capa ocre, amén de que un velo marrón cubre su cabeza.

En esta obra Sánchez Salmerón pareciera conocer y seguir ciertas disposiciones, dadas por Francisco Pacheco, en su tratado, especialmente donde recomendaba: *“débese pintar a san Joaquín como de 68 años, aunque santa Ana de menos edad, hermosos y venerables en fin, viejos que esto es lo más cierto, ya muerta la sangre y frío el calor natural... yo los he pintado en este paso, ambos de rodillas, muy alegres, dando gracias a nuestro señor, mirando una luz que les aparece del cielo”*¹³¹.

Y en cuanto a la Inmaculada Concepción, si bien su representación ya contaba con una larga tradición, pudo haber también seguido la recomendación del mismo tratadista, donde señala:

*“hase de pintar con tunica blanca y manto azul..., vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco... unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un circulo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente;.....debaxo de los pies la luna con las puntas abaxo....suélese poner en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos.....adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos atributos....”*¹³²

La composición resulta simétrica y esboza un intento de perspectiva inserta en dos planos subjetivos, que aunque imbuidos uno en el otro, nos conducen de lo terrenal a lo divino, conjuntándose en una realidad común que representa la finalidad sustancial requerida en el tema.

El uso de la línea es firme, delimita perfectamente las figuras representadas, enfatiza los rostros, marca los paños y hasta auxilia marcando dimensiones.

¹³¹ Pacheco, *op. cit.*, 1968, p.572

¹³² *Ibid*, p.576

La luz envuelve a la obra, potenciando con su claridad lo impalpable del mensaje y embebe al color usado magistralmente suavizando los contrastes, definiendo las tonalidades y su saturación, para de esta manera crear ante el espectador una escena armoniosa; terrena donde las sombras emergen de la composición y las figuras y el trato de los paños acusan la corporeidad; y celestial donde la estructura es más sutil, menos delimitada, donde el pintor ha empleado menos oscuridades ejemplificando un “ámbito divino”, todo esto pleno de dimensiones físicas y sensoriales, que cumplen con el cometido de transmitir al espectador el mensaje que dignifica la concepción de la Virgen a partir de la pureza de sus padres.

Para ilustrar este elevado concepto, el autor sustituyó el habitual encuentro de la alegoría “*del encuentro en la puerta dorada*”, donde tenía lugar el abrazo que se dieron santa Ana y san Joaquín, por la imagen de la Inmaculada; habida cuenta de que ambas representaciones aluden a la concepción misma de la virgen María, en esta última se muestra “*una primera toma de conciencia intuitiva y mítica de la santidad perfecta y original de María en su propia concepción*”¹³³, y se ejemplifica el momento mismo de la creación por voluntad divina que se describe con las imágenes que conforman la Trinidad “Hija del Padre y Madre del Hijo concebida por obra y gracia del Espíritu Santo”, con el vehículo terrenal que se ilustra a través de la unión espiritual de sus padres.

¹³³Timothy, Verdon, *María en el arte Europeo*, Barcelona, Electa, 2005, 227 p. il, p. 85



Fig. 11 La Inmaculada Concepción



Fig. 12 La Inmaculada Concepción (ambas de Sánchez Salmerón)

Por último resulta interesante observar otra pintura con la misma temática y del mismo autor para comentar el gran parecido que ambas muestran en cuanto a colorido y simbolismo, e incluso en algunos rasgos físicos de los personajes, pese a que en el dibujo y la composición resultan diferentes; lo que podemos notar también en el número de personajes, probablemente por ser una copia hecha por el taller del artista, o por tener medido el tiempo de fabricación, el caso es que se denota una desigualdad en cuanto a la calidad plástica y compositiva de la producción del artífice. Algo que también resulta importante comentar es que la pintura perteneciente a la serie, quizás haya sido cortada, ya que la pintura en comparación presenta a los padres de la Virgen completos de rodillas, y siguiendo los lineamientos de Pacheco, quien también los indica arrodillados. Tomando en cuenta, además que esta debía ser la pintura central del retablo por la simbología que representa, bien pudo haber sido más grande.

El nacimiento de la Virgen



Fig. 13

Juan Sánchez Salmerón (sin firma)

ca. 1681

Óleo sobre tabla

190 x 126

Ubicada en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán Edo. Mex.

Luego de esto, cabalmente cumplido el noveno mes llegó el día supremo en el que la nobilísima Ana hizo nacer una hija venerable por todos los siglosordenando que fuese llamada María la niña egregia: "Stella maris", pues, que es lo que significa en la latina lengua. Con justicia este nombre correspondió a la santa niña, porque ella es el astro clarísimo que para siempre fulge en la brillante diadema del eterno rey Cristo.¹³⁴

¹³⁴ Gandersheim, *op. cit.*, p.36

Este acontecimiento lo describe el pintor con una obra saturada de personajes, distribuidos en torno a la santa que acaba de dar a luz a la Virgen. Tanto santa Ana, como san Joaquín, se representan sedentes, ella en la cama y él inmediato a ella a la altura de la cabecera; ambos con una actitud tranquila y de meditación observan a su hija, a la que el artista presenta, envuelta en paños y sostenida por una mujer joven con velo, que probablemente encarna a la comadrona, (figura de gran importancia en la época), ya que en algunas representaciones es la que tiene en brazos a la niña¹³⁵ junto a esta también se le muestra sentada a otra, de más edad y de vestimenta más sencilla. A los pies de la cama vemos a otra mujer, ataviada con brial y túnica; y del otro lado del lecho, al fondo se advierten dos personajes más, que le llevan alimentos a la santa¹³⁶. En los extremos de la cama cuelgan pesados cortinajes que conforman su dosel y hacen juego con la colcha y coronando la composición se aprecia un rompimiento de gloria por donde se asoma Dios Padre, admirando complaciente la escena, con su mano derecha levantada como en actitud de bendecir y la otra reposa sobre el mundo.

Al igual que en algunas de las obras anteriores, en la pintura, se denotan algunos de los lineamientos del tratadista Francisco Pacheco, quien recomendaba disponer la escena de la siguiente manera: *“santa Ana en la cama sentada, arrimada a las almohadas, con tocas y ropas blancas de lienzo, abrigada con una mantellina, una criada que le lleva en un plato algo de comer. San Joaquín sentado a la cabecera y otra mujer anciana le muestra la niña envuelta en sus mantillas; el santo viejo mirando a su bella hija con alegría y admiración”*¹³⁷.

Cabe mencionar, que además del apoyo que significaban los tratados o documentos escritos (y como ejemplo se han citado los lineamientos expuestos en el *Arte de la Pintura*), los artistas se sirvieron ampliamente de los recursos gráficos, que tuvieron a la mano.

¹³⁵ Passarelli, *op. cit.*, p. 46, este autor cita, “muy a menudo la Niña aparece tanto en brazos de la comadrona que se apresta a bañarla, como en la cuna... La comadrona con el tocado, sentada, tiene en brazos a la niña, comprobando con la mano la temperatura del agua, mientras una segunda mujer vierte agua en el balde.... Según un apócrifo – El Libro Armenio- Ana preguntó a la comadrona ¿Qué he traído a este mundo? Esta respondió “Habéis traído al mundo una niña, enormemente bella, brillante y radiante a la vista, sin mancha ni fealdad”

¹³⁶ *Ibid*, p.47, “*algunas mujeres rodean a Ana. De su actitud servicial, de la cabeza descubierta y por vía de sus brazos desnudos se entiende que se trata de la servidumbre. Los vestidos de los esclavos y siervos no tenían mangas- si acaso medias mangas – porque sus brazos estaban destinados al servicio*”. También se habla de lo que le ofrecen y a la santa y entre otras cosas están los alimentos “*otras todavía traen bebidas y alimentos entre los que se encuentran fruta, huevos...El sentido más inmediato de los huevos para aquella que acaba de alumbrar podría ser el de proporcionarle un reconstituyente. Creemos sin embargo.... Que el huevo es símbolo de fecundidad, del nacimiento, de la renovación y del renacimiento.*”

¹³⁷ Pacheco, *op. cit.*, 1968, p.215-216

La composición aunque llena de personajes, muestra un marcado equilibrio, otorgado por el esquema triangular empleado, en cuya cúspide remata el Padre Eterno, además de que el autor, por medio de la superposición de planos y al difuminado de los colores, jerarquiza personajes, marca profundidad y sugiere movimiento.

En la estructura de la obra también encontramos la inserción de los dos espacios, uno terrenal donde se desarrolla el pasaje del nacimiento de la Virgen y el otro celestial personificado por el mismo Dios Padre.

El uso de la línea está presente en todas y cada una de las figuras y de los elementos dispuestos en la escena, enfatizando rostros, marcando pliegues en paños, delimitando imágenes y objetos; mediante hábiles toques de luz, consigue focalizar los rostros de los personajes aunque no deja de ser curioso que sea justo la doncella joven que carga a la recién nacida la que destaque más, dejando en penumbra a Santa Ana. A través de la iluminación asimismo, se va sugiriendo la superposición de los distintos planos, revelando de esta manera una perspectiva menguante.

En el uso del color las tonalidades cálidas invaden el ambiente, el rojo y el verde, se encuentran por toda la escena, exaltando sus virtudes y evidenciando el mensaje, en el que prevalece el decoro que dignifica la pureza de la natividad.



Fig. 14 Grabado de Cornelius Cort

Otro excelente recurso como punto de partida que pudo utilizar el autor para esta pintura en particular fue el conocido grabado de Cornelius Cort de 1562, muy parecido en cuanto a composición a la presente pintura.¹³⁸

¹³⁸ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de apoyo a la Historia del arte Hispánica, Madrid, 1998, 389., il., p. 118

Consideraciones a la obra

Una vez analizadas las pinturas anteriores, se puede decir que las siete piezas comparten aspectos muy similares en cuanto a empleo de materiales y técnica, así como analogías en el uso del pincel, dichas particularidades definen el carácter y personalidad tanto de la obra, como del pintor, por lo que es conveniente subrayarlas:

Resulta entonces que cada una de las pinturas son óleos sobre tabla¹³⁹ de formato rectangular, en cuyas representaciones el autor logra expresar de manera sencilla composiciones equilibradas y armoniosas, con formas definidas plenamente por la línea,¹⁴⁰ los brillos y sombras producen efectos que imprimen una gran naturalidad a las obras, la luminosidad enfatiza las sensaciones expresadas en las facciones y en las acciones corpóreas, las cuáles son suavemente manejadas y se corresponden logrando posiciones reales, lo que se manifiesta repetitivamente en el trato de los paños acusando los movimientos naturales de las figuras y en algunos rasgos físicos, como el ondular de las cejas y la dirección de miradas, así como la posición de las manos, donde se muestran con cierta frecuencia las palmas, cabe decir que hay un gusto por la ornamentación de los ropajes así como hacer notar las texturas de los mismos, y el punto importante es la destreza con la cual el artista usa el color, lo que imprime personalidad a sus obras.

En cuanto al contenido iconográfico, se halla absolutamente definido a través de los atributos y ornatos simbolizados en cada protagonista y plenamente apegado a las sugerencias imperantes de la época, ya sea estipulado en lineamientos o bien por la influencia de las estampas o grabados¹⁴¹. Estas particularidades aunadas a la temática plasmada en cada pintura, a la información asentada en el contrato,¹⁴² y a la firma escrita

¹³⁹ *Archivo Histórico del IIEs*, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja 5, Exp.249, Leg.7, Doc.2542. En este documento se encuentra una nota del autor con las características que denomina "tradicionales" acerca de las pinturas del siglo XVII destinadas a los retablos: "el tablero lleva travesaños para evitar que los distintos tablonos se comben, a efecto de evitar que se abran o separen llevan una maraña de fibra por el reverso. Por el frente y con fin de conservación del tablero, lleva pegado un lienzo y sobre el lienzo el estuco que recibe el aparejo sobre el cual se pinta. El estilo y la técnica es la clásica de la pintura Mexicana del siglo XVII, destinada a figurar en un retablo."

¹⁴⁰ Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Austral, 399 Tercera edición, Espasa Calpe Madrid, 1997, p.58, "el estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlo con los dedos;...."

¹⁴¹ Pacheco, *op. cit.*, 1990, cabe hacer notar que el autor cita de manera amplia a diversos tratadistas, entre los cuales se encuentra Alberti por lo que probablemente los artistas de esta época incluyendo a Juan Sánchez Salmerón tuvieron acceso aunque de manera indirecta a los lineamientos de otros tratadistas incluyendo a Alberti, (aunque no existe constancia de esta obra en la Nueva España, es posible que sus preceptos hayan sido contenidos en grabados del Viejo Continente y usados de esta manera por los pintores novohispanos) Véase también Rogelio Ruiz Gomar, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVIII, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM. 1982, p. 87-101, el maestro denota la importancia del grabado europeo como fuente para el desarrollo del arte novohispano, así como la aparición de la estampa, la cual permitió mayor difusión en el arte.

¹⁴² *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta. Y 848 fte. [Documento 1]

en una de las tablas, no dejan lugar a dudas de que la obra integrada acertadamente constituye un ciclo temático y exhibe a un solo autor, Juan Sánchez Salmerón, quien plasmó una serie de hechos basados en la vida de los padres de María dignificando su Inmaculada Concepción a partir de las historias entregadas por el comitente, creando una obra de calidad y gran colorido, y que a diferencia de otras composiciones de su autoría, variadas y cuestionables en cuanto a su ejecución, aquí resulta uniforme porque formó parte de un ciclo y era necesario guardar ciertas características y similitudes entre cada una de las piezas.

El artífice aunque en ese entonces todavía no había sido examinado y aprobado como maestro en el arte de la pintura, hecho que se dio con la reorganización del Gremio el 22 de agosto de 1687,¹⁴³ era un autor con una considerable actividad profesional y cabeza de un taller con aprendices a su cargo;¹⁴⁴ fue nombrado también veedor el 10 de febrero de 1688, a menos de un año después de haber obtenido su título;¹⁴⁵ artista ampliamente reconocido que fue considerado para realizar trabajos en retablos de importantes recintos, como en el ex colegio de Tepotzotlán, a la par que pintores de la talla de Juan Correa y Baltazar de Echave,¹⁴⁶ además de que había figurado con otros pintores en el dictamen que se hizo sobre la Virgen de Guadalupe¹⁴⁷ y había sido convocado para hacer la *“inspección de la Santa Imagen, Cruz original y el modo y exacta forma con que se hizo el Cristo de Santa Teresa de Ixmiquilpan,”*¹⁴⁸ sucesos, estos dos últimos, de gran importancia y prestigio por ser imágenes de gran devoción entre la sociedad novohispana. Cabe mencionar que Juan Sánchez Salmerón formó parte de una espléndida generación de artistas del pincel; dignos herederos de las enseñanzas dejadas por Sebastián López de

¹⁴³ *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol 16, Exp. 44, fs.33 fte.-34 vta. [Documento 7]

¹⁴⁴ Tovar de Teresa, 1997, AGNotM (protocolo de José Veedor), 9-VIII-1661, f. s/n; Tovar de Teresa, 1997, AGNotM (protocolo de Miguel Bernal), 13-X-1673 f.105 fte. En ambos documentos se asienta la relación del pintor con sus aprendices.

¹⁴⁵ *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol. 16, Exp. 87, f. 75 vta. 76 fte. [Documento 8]

¹⁴⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII*, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1988, 244; reproducido en *Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, Bancomer, México, 1988, p.70

¹⁴⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII”, *En Historia del Arte Mexicano*, Tomo 7 Arte Colonial III, México, SEP, Salvat, 1982, p. 1054

¹⁴⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte, Primera parte, Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 382 p.,p.321. Seis peritos acudieron a dar dictamen sobre el cristo de Santa Teresa: como escultores ensambladores: Antonio Maldonado y Laureano Ramírez de Contreras, y como pintores: Juan Sánchez Salmerón, pintor de imaginería; José Xuárez y Andrés de Fuentes, encarnadores. El sexto artista fue el bachiller Bartholomé de Arena, clérigo y maestro de pintor

Arteaga y José Juárez, entre sus contemporáneos figuraban exponentes de la talla de Pedro Ramírez, Antonio Rodríguez, Baltazar de Echave Rioja y Juan Correa o el gran Cristóbal de Villalpando, y justamente el que haya alcanzado el reconocimiento en su época, por su experiencia y conocimientos y el haber dejado clara huella de su presencia y prestigio en las postrimerías del siglo XVII, nos habla de un personaje, que fue un significativo y trascendental actor en la evolución de la pintura novohispana, cuya producción fue y sigue siendo valiosa y digna de reconocimiento. Y aunque hoy en día se puede considerar que su obra no observó una calidad constante, sobre todo en el dibujo y el uso de la perspectiva, si guardó otros atributos como el excelente manejo del color y la luz en sus composiciones, que fueron a su vez tomados como antecedentes para ser seguidos por otros maestros del pincel, confirmando también con esto su valía y digno paso por su tiempo.

Toussaint lo cita como un pintor con un estilo tan personal que nos dice: *“conociendo sus principales cuadros es fácil identificar los otros aun cuando no estén firmados.”* Sin embargo, y denotando cierta contradicción, también se refiere a él, como: *“pintor desigual de este periodo”,* y agrega *“Sánchez Salmerón revela un eclecticismo curioso; independientemente de que sus obras demuestran indiscutible personalidad, se somete a los caprichos del cliente, produciendo pinturas más variadas”*.¹⁴⁹

Para Rogelio Ruiz Gomar: *“Juan Sánchez Salmerón fue un pintor heterogéneo y uno de los coloristas más sobresalientes de toda la colonia que, cubrió con dignidad su momento”*¹⁵⁰

Tovar de Teresa, se refiere a él, diciendo: *“En 1681 su prestigio era tan grande que, cuando Juan Montero¹⁵¹ contrató el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Tepotzotlán, Estado de México, se dice que las pinturas serían del pincel de Baltazar de Echave, Juan Correa o Juan Sánchez Salmerón”*¹⁵²

Por lo tanto, resulta importante a través de este estudio revalorizar al autor y parte de su legado, con uno de sus últimos proyectos, por lo que una vez analizadas las pinturas y concluyendo que efectivamente pertenecen al pincel de Sánchez Salmerón y al bien contratado en 1681 por el mayordomo de la Cofradía de Santa Ana, se procederá a la reconstrucción hipotética del retablo.

¹⁴⁹ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, imprenta universitaria, México, 1948, p. 245-246.

¹⁵⁰ Ruiz Gomar, *op. cit.*, 1995, p. 126; agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar Campos su comentario.

¹⁵¹ “Juan Montero ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII”, en *Boletín 6 Monumentos Históricos*, INAH, México, 1981, p. 5-26, “Juan Montero de Espinoza nació en la ciudad de México, quizás en los últimos años de la tercera década del siglo XVII, hijo de Sebastián Montero de Espinoza y Catalina Martín o Martínez, quedó huérfano de padre al poco tiempo. Hacia 1647 su madre volvió a contraer nupcias con Antonio Maldonado, maestro ensamblador que figura como vecino del barrio de Santa María la Redonda, en la calzada que iba a Santiago Tlatelolco, donde tenía una casa baja de adobe que tenía en dicho barrio”

¹⁵² Tovar de Teresa, 1997.

VIII. Reconstrucción hipotética del retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México

El propósito de este trabajo, es proponer la reconstrucción hipotética del “Retablo de Santa Ana.” Es importante mencionar que este ejercicio ya se ha realizado con anterioridad con otros retablos que por alguna causa se han perdido, pero que afortunadamente por contar con parte de ellos o con documentos descriptivos de los mismos, se han podido reconstruir de manera virtual; como ejemplo podemos citar la reconstrucción del *Retablo del Greco del Colegio de doña María de Aragón*.¹⁵³ En Madrid, España y la del *Retablo de la Profesa* de 1672 en la Ciudad de México, descrita en el artículo del Maestro Ruiz Gomar.¹⁵⁴

De la misma manera, cabe señalar que existen otros retablos fabricados en distintas épocas dedicados a la Santa tanto en el Viejo Continente, así como en la Nueva España; podemos empezar con el ejemplo gótico perteneciente a la Iglesia de San Nicolás de Bari, de Sinovas (Burgos), actualmente ubicado en el Museo Larreta de Buenos Aires, Argentina. Este retablo fabricado en el año de 1503, es descrito como uno de los más tempranos y completos al recoger el ciclo de San Joaquín y Santa Ana, con imágenes y simbolismos que se documentan en los *Evangelios Apócrifos*. Las pinturas que contiene se describen de abajo hacia arriba, comenzando con la predela y de izquierda a derecha: *Santa Catalina de Alejandría, La misa de San Gregorio, Martirio de San Sebastián* y probablemente *San Cipriano de Cartago*; en el primer cuerpo: *La Anunciación a San Joaquín, Santa Ana Triple* al centro y *El encuentro de los padres de la Virgen en la puerta dorada en Jerusalén*; y en el segundo cuerpo: *La expulsión de los padres de la Virgen del templo, La Resurrección, La Anunciación a Santa Ana*.¹⁵⁵

En Sevilla hacia el año de 1550-1556, el pintor Pedro de Campaña, realizó para la Parroquia de Santa Ana en Triana, el retablo mayor dedicado a la madre de la Virgen. Diversas obras de bulto y pincel componen dicho colateral. Así, las esculturas de *Santa Ana y de la Virgen con el niño* se encuentran presidiendo la composición, en la calle central del primer cuerpo y arriba de ellas uno de los patronos de la Iglesia, *San Jorge y el*

¹⁵³ José Manuel, Pita Andrade, et al, *Actas del Congreso sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco*, 88p. il. en línea <http://digital.csic.es/bitstream/10261/21394/1/2001%20RetabloGreco.pdf>. (05/03/14)

¹⁵⁴ Rogelio Ruiz Gomar, “El Retablo de la Profesa y su efímera transfiguración en 1672”, *Discursos sobre el Arte*, XV *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE

¹⁵⁵ “Un retablo de Sinovas en Argentina” en *Diario de Burgos* -22/08/2010 www.museodeburgos.com/index.php?option=com_content&task = (08/08/14)

dragón; y en torno a estas imágenes, se ubican catorce tablas, con escenas de las vidas de Santa Ana, San Joaquín y de la Virgen cuyo contenido constituye el “ciclo más importante del siglo XVI Sevillano,”¹⁵⁶ los cuadros son los siguientes: en la predela los cuatro evangelistas de izquierda a derecha: *Lucas, Marcos, Juan y Mateo*; en el primer cuerpo: *San Joaquín abandona su casa, San Joaquín rechazado en el templo, La anunciación a San Joaquín*; el segundo cuerpo: *Abrazo de Santa Ana y San Joaquín, La Natividad de María, La presentación y La Coronación* ambas de la Virgen; tercer cuerpo: *La Natividad de Jesús, La Visitación, La Natividad de San Juan Bautista, Los Desposorios de la Virgen*; y en el último cuerpo: *María Cleofás con sus cuatro hijos, La Asunción de la Virgen y María Salomé con sus dos hijos*.

Y en México, Juan Correa realizó en el año de 1681 para la Capilla del Rosario en el exconvento dominico en Azcapotzalco un retablo barroco, cuya composición presenta escenas de la vida de la Virgen a partir de su nacimiento: la disposición de las tablas se describe de izquierda a derecha, comenzando por la predela: *San Jerónimo, San Gregorio, San Agustín y Santo Tomás de Aquino*; flanqueando el tabernáculo, *Santa Ana con la Virgen y San Roque*; primer cuerpo: *El nacimiento y La presentación de la Virgen*; segundo cuerpo: *La Visitación, La Asunción y la Anunciación de la Virgen*.¹⁵⁷

Como se puede observar, las representaciones que se exhiben en cada una de las estructuras, incluyendo la novohispana, muestran variaciones en cuanto a cantidad de piezas que las constituyen, así como en la temática que presentan, pero en las que coinciden hay semejanzas por provenir de la misma fuente: los *Evangelios Apócrifos*; así mismo, todas nos muestran de manera particular, el ícono representativo del mensaje: la devoción a Santa Ana, como madre pura, como pilar de la familia, como esposa de Joaquín, como sanadora, y por ende como ejemplo a seguir, dejando de manera conjunta al descubierto la finalidad implícita: transmitir la doctrina, la pureza de la Virgen desde su concepción.

Cabe mencionar que las diferencias que se advierten en estos esquemas compositivos reside primeramente en el tiempo y lugar preciso de su fábrica, seguido de las necesidades de su creación, lo que incluye el diseño y manejo de la narrativa, esto es los elementos a integrar, llámense pinturas o esculturas y su disposición en una secuencia

¹⁵⁶ Charo Ramos/Sevilla: “La tecnología ilumina el pasado,” *Diario de Sevilla*, 1 de Julio de 2010. carbularte.blogspot.mx/2010/07/las-15-tablas-pintadas-por-el-maestro.htn (08/08/14)

¹⁵⁷ Jorge Alberto Manrique, *Los Retablos de la Capilla del Rosario de Azcapotzalco*, versión en línea. cdigital.uv.mx/bistream/123456789/2963/2/196223P337.pdf. (04/09/14)

cronológica, de paralelismo o jerárquica para su entendimiento, lo que se logra con el toque del artista, dándole personalidad propia a la obra.

Por lo anterior es totalmente inútil presumir que cualquiera de los ejemplos europeos citados o algún otro conocido pudiera haber sido un referente para el nuestro, máxime que no hay coincidencia en el número de cuadros o en los temas ni en su disposición. Así pues, creo que las siete pinturas que presento, amén de la propuesta del tablero perteneciente al colateral anterior, son suficientes para crear un discurso por demás completo y entendible, ya que cada obra es producto de su espacio y de su tiempo, así como de su sociedad y cultura.

Emplazado en una de las capillas de la Catedral de México, el retablo que nos ocupa debió estrenarse en la fiesta patronal del 26 de julio de 1682. Este bien que debía ser *similar al de la Capilla de Guadalupe y en algunos aspectos al de San Pedro*, le fue encargado al maestro entallador y escultor Antonio Maldonado, quien a su vez subcontrató al maestro de pintura Juan Sánchez Salmerón la realización de los tableros, cuyos temas estarían basados en las historias que diese Joseph de los Santos, maestro de fundidor y mayordomo de la cofradía de santa Ana, todo esto con el fin de sustituir al colateral viejo de la madre de la Virgen, según consta en el contrato analizado páginas atrás.¹⁵⁸ Sin embargo para el 10 de marzo de 1874 las transformaciones que iban experimentándose en los gustos y las nuevas devociones, originaron cambios, al decidirse adaptar otro retablo en dicha capilla, lo que provocó fuese desmantelado el anterior y quedaran dispersas sus pinturas.

El mensaje de la composición quedó fragmentado y su estructura destruida; sin embargo su reconstrucción, aunque virtual es posible, ya que se cuenta con las pinturas del artífice y con el contrato para su fabricación, documento que aunque no describe de manera detallada cómo se debería integrar dicha obra, si nos permite tener una visión más cercana de la misma. Por lo que con base en dichos apoyos y con en el soporte histórico pretendo completar la información necesaria y de esta manera recuperar y poner en valor el retablo dedicado a la Madre de la Virgen.

Para cumplir con lo anterior, propongo primero ubicar las tablas en un retablo de la misma época y con características similares a las que se especifican en el documento, y en segunda instancia, imaginar los cuadros en un espacio limpio sin ningún tipo de

¹⁵⁸ *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta. Y 848 fte. [Documento 1]

ornamentación, para atender a la composición que les daba orden y sustento, e imaginar con libertad los detalles expresados en dicho documento.

Primera opción: Composición en un retablo reticular. Esta opción se basa en la descripción que se puntualiza en el escrito:¹⁵⁹

El retablo deberá ser del mismo tamaño que el del espacio donde será colocado, de madera tallada y dorada, sin perfiles negros y de dos cuerpos y remate; deberá llevar seis columnas por cuerpo y aunque nada se dice acerca de cuántas calles lo conformaban, a juzgar por el número de pinturas con que contamos y que es de suponer que en él se colocaron, incluyendo además el tablero que se especifica, que se colocaría del colateral anterior, debió de tener al menos un mínimo de tres, la central y dos laterales.

Si a estas indicaciones se le añade la fecha de fabricación (1681-1682) y se considera el tipo de ornamentación que se procuraba en la época y la similitud que habría de guardar con los colaterales que se mencionan, el de Guadalupe y el de San Pedro, se puede asumir que el espacio en el que se podría llevar a cabo el ejercicio para disponer las tablas de Juan Sánchez Salmerón sería uno de los que Martha Fernández clasifica pertenecientes al Barroco Salomónico del segundo grupo: con soportes salomónicos, de composición ortogonal y rico en ornamentación, y que es además según la autora el modelo que marca dicha tipología a partir de la cual se basaron las demás composiciones del retablo Salomónico en la Nueva España.¹⁶⁰

Uno de los retablos como ejemplo a seguir y que actualmente por fortuna podemos disfrutar es el de San Pedro, creado alrededor de 1672. Cabe mencionar que aunque el

¹⁵⁹ Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiquo, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta. Y 848 fte. ***Y por la/ presente me obligo de hacer un colateral de madera dorado/ y [...]/el cual ha de ser según en la forma que esta/ [...] Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la cofra/día del Santísimo Sacramento de esta santa Iglesia llenando/ [...] así de ancho como de alto aforrando/ [f.847] la ventana en la misma forma y el zoclo ha de ser de la manera/ que esta el del colateral de Señor San Pedro de esta santa Iglesia/ y dicho colateral de señora santa Anna ha de llevar seis columnas en el pri/mer cuerpo y otras seis en el segundo, acomodando una en cada/ rincón para que este con más perfección y por esquina/ ha de llevar dicha columna para mayor lucimiento y que encaje mejor el arco =el cual ha de ser tallado en punto redon/do; y asimismo me obligo de darlo acabado de madera dorado y pin/tura con sus tableros puestos.....***

.....= Con calidad y condición que el ta/blero[y] fistulas que hoy tiene el colateral viejo. de señora Santa Ana, se/ me ha de dar para ponerlo en el colateral nuevo

¹⁶⁰ Fernández, 2003, p. 35-36; véase también Nelly Sigaut "Capilla de San Pedro" en *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*, p. 317-326, la autora precisa que Diego Angulo había considerado el Retablo de San Pedro probablemente uno de los ejemplos más típicos (en que) se emplean las columnas normales aunque totalmente revestidas de ornamentación en el primer cuerpo y las salomónicas en el segundo y que su relación estilística estaba ligada con obras del último cuarto del siglo XVII.

contrato indica que el colateral de Santa Ana sería semejante al de San Pedro solamente en el zoclo, se pueden observar que también existen otras características mencionadas en el documento que coinciden con los elementos compositivos del de San Pedro.

Así tenemos que: la composición de la obra elegida, presenta el mismo número y disposición de columnas, seis en cada cuerpo, de las cuales dos delimitan la imagen central y una se coloca en los extremos;¹⁶¹ así mismo coinciden los espacios que albergan las pinturas de las calles laterales y también el número de columnas; del mismo modo los segundos cuerpos están coronados por cerramientos de medio punto.

Con base, pues, en dichas particularidades y en los razonamientos estilísticos que son inherentes a las mismas, es que me resultó viable tener como patrón este colateral para intentar ubicar las tablas del ciclo dedicado a Santa Ana.

Para la distribución de las pinturas atendí a su dimensión, esto es a las medidas de las piezas y procuré ordenar las escenas de tal manera que permitiesen una coherencia histórica e iconológica, a fin de alcanzar una lectura entendible, sirviéndome del esquema más utilizado en los retablos: llevar la atención del espectador a las imágenes centrales, que en este caso nos ofrecen el cuadro de La Inmaculada Concepción, que es la devoción que se buscaba exaltar y el tablero o imagen propuesta del colateral anterior que habría de ser colocada en el nuevo.

También consideré otro criterio, utilizado en algunos ciclos narrativos, que sería usar el paralelismo entre los padres de la Virgen, utilizando el lado del evangelio (izquierdo) para San Joaquín, (que simbólicamente ubica a Cristo) y el de la epístola (derecho) para Santa Ana, esto también como consecuencia de la ubicación de ambos en el cuadro de los desposorios y en el de la Inmaculada Concepción;¹⁶² por otro lado con esta disposición de

¹⁶¹ *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta. Y 848 fte. **y dicho colateral de señora santa Anna ha de llevar seis columnas en el pri/mer cuerpo y otras seis en el segundo, acomodando una en cada/ rincón para que este con más perfección y por esquina/ ha de llevar dicha columna para mayor lucimiento y que encaje mejor el arco =el cual ha de ser tallado en punto redon/do;**

¹⁶² Robledo, *op. cit.*, p. 25-30 "En este análisis del matrimonio se observa que a través del tiempo y desde los mismos Evangelios la Iglesia exalta la figura de Cristo como el novio o esposo. Es el amante que por amor se une a la humana naturaleza y se hace uno con ella e incluso se sacrifica por ella para darle vida plena. Cristo es la base y ejemplo para cada pareja que llega al altar y une su vida en matrimonio. Sin embargo no hay representaciones de Cristo como el Novio Divino. Es precisamente en las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José en donde artísticamente se expresa esta verdad mistagógica. La figura de San José está tan plenamente asociada con la de Jesucristo que hace las veces de la del Salvador y la Virgen María, como símbolo de la Nueva Eva, hace las veces de la Iglesia.....La indiscutible semejanza de la figura josefina con la fisonomía reconocida para Cristo y la ambientación contemplativa que prevalece

las tablas, se logra que la inclinación del rostro de los santos siempre se dirija a la imagen central del retablo que representa la finalidad de la narrativa.¹⁶³

Para completar la composición pictórica del retablo sin considerar la predela, (en la que quizás pudieron haber estado, los doctores de la Iglesia, los Evangelistas, devociones importantes de santos de la época, o Cristo con los apóstoles, ya que este espacio tiene la connotación de soporte no solo físico, sino simbólico) de la que no contamos con ningún dato para saber si tuvo alguna imagen en sus laterales y un sagrario o fanal al centro, como se deja ver en otros retablos de la misma época, nos falta incluir una imagen que presumiblemente podría haber sido aquel tablero del colateral anterior, al que se refiere el contrato arriba citado.¹⁶⁴

En este caso se va a ubicar el óleo sobre tabla, del último tercio del siglo XVI atribuido al pintor Andrés de Concha¹⁶⁵ denominado *La Sagrada Familia* conocido también como "*Los Cinco Señores*" y que actualmente se haya situado en la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, formando parte el patrimonio artístico de la Catedral de México.

Esta hipótesis se fundamenta primeramente en la confirmación de la existencia de un retablo anterior dedicado a Santa Ana, con obras de pincel que se consigna en la publicación de Sotos y Ángeles, en el Inventario de 1588;¹⁶⁶ y en la certeza de que Andrés de Concha fue un artífice de reconocida trayectoria cuya época activa comprende la fecha en que se erigió este colateral dedicado a Santa Ana en la antigua catedral, para la que dicho artífice trabajó en un sinnúmero de ocasiones, llegando incluso a ser maestro mayor de la misma, por lo que la obra que se le atribuye y permanece en el recinto catedralicio pudiera haber sido ese tablero mencionado en el documento, del que se dice que: tenía una gran calidad.

en las obras novohispanas nos hablan indudablemente del interés por recordar por medio de éstas imágenes el sentido que todo martirio cristiano debe llevar"

¹⁶³ Bargellini, p.131 Uno de los ejemplos que sirven para demostrar que algunos pintores tomaban en cuenta la distribución formal de sus lienzos en el retablo al momento de idear sus composiciones, es el siguiente: En todos los cuadros del retablo de Santa Ana de la Capilla del Rosario de Azcapotzalco, Juan Correa tuvo el cuidado de que las cabezas de Santa Ana y de la Virgen siempre estuvieran inclinadas hacia el centro del retablo

¹⁶⁴ Agradezco la sugerencia al Dr. Pedro Ángeles Jiménez de considerar el tema de la "*La Sagrada Familia*" conocido también como "*Los Cinco Señores*" de Andrés de Concha, como el tablero del colateral anterior.

¹⁶⁵ Tovar de Teresa, *op. cit.*, 1988, p. 43 Andrés de Concha fué el polifacético sevillano que doró y ensambló retablos, hizo trabajos de arquitectura y fue el pintor más excelente del siglo XVI en México, autor de los retablos de Yanhuitlán, Tamazulapa y Coixtlahuaca y también Maestro mayor de las Obras de Catedral de México, cabe mencionar que cuando se presentó al concurso para obtener el grado de maestro mayor era considerado "pintor por oficio muy aventajado" y que "aunque no sabe cosa alguna de cantería ha hecho escultura como muy buen crédito y se tiene por mas inteligente para arquitecto que los demás", según un documento localizado por Martha Fernández en Sevilla

¹⁶⁶ Sotos y Ángeles, *op.cit.* p.102

Los Cinco Señores (La Sagrada Familia)



Fig. 15

Los Cinco Señores

Andrés de Concha (atribuida)

Último tercio del siglo XVI

Óleo sobre tabla

234 x 160

Catedral de México (Capilla de Nuestra Señora de la Soledad)

Otro punto importante a considerarse de este cuadro es la iconografía del mismo, que aunque se le conoce como de *Los Cinco Señores*, nos remite a la Santa como pilar de la misma, sentada como gran matrona en una especie de sitial, ejemplificada de mayor tamaño al centro de la composición, dejando entrever una relación jerárquica ante los demás personajes, de manera similar a su representación en la Santa Ana triple, ella de mayor dimensión llevando en brazos o en el regazo a la Virgen y el niño, casi fusionada con ambos formando una unidad, que es bendecida por Dios desde un rompimiento de gloria, y en donde San Joaquín y San José solo observan la escena, formando parte de esa gran familia que preside la madre de la Virgen, por lo que no sería un error hablar de esta representación como “Santa Ana.”

En los dos retablos europeos dedicados a la madre de la Virgen tratados anteriormente, algo que se mantiene (aunque dos no marcan una regla) es el ícono a quien se dedica el retablo, me refiero a “Señora Santa Ana,” y es que en estos colaterales se exhibe a la madre de la Virgen justamente en su representación de Santa Ana Triple, por lo que la propuesta de la pintura de Concha donde el tema central son madre, hija y el redentor podría completar de manera integral la narrativa que se pretendía: arriba al centro *La Inmaculada Concepción* y como advocación representativa *Santa Ana*.

Después de esta serie de consideraciones, como escenario primario y fundamental para iniciar la lectura coloqué en el primer cuerpo del lado izquierdo la tabla con los Desposorios de Santa Ana y San Joaquín, que ejemplifican el primer paso para la bendecida unión en que había de nacer María, y al lado derecho el tema del Nacimiento de María como vía obligada para la redención, al centro la devoción principal, el cuadro de Santa Ana con la Sagrada Familia (*Los Cinco Señores*). En el segundo cuerpo opté por ubicar, a los lados, la promesa divina contenida en las anunciaciones a los padres de la Virgen, dejando al centro el ofrecimiento hecho realidad, el propósito fundamental del ciclo “La Inmaculada Concepción”. Finalmente en el último cuerpo dispuse las dos escenas piadosas en las vidas de Ana y Joaquín, pasajes que demuestran la bondad de la pareja, pero que se antojan secundarios.

Si bien posiblemente la disposición real pudo haber sido otra, la hipotética que propongo, considero que cumple con la implicación de hacer comprensible el tema de María Inmaculada, propósito de esta manifestación artística.

Cabe mencionar que cuando las pinturas se desmontaron de su ámbito original, algunas tal vez fueron recortadas o adaptadas para ser colocadas en los marcos que hoy en día ostentan; así existen ciertos temas, que uno supondría deberían ser parejas equilibradas, y quedar ubicadas en el mismo cuerpo, en las calles laterales; tal es el caso de los cuadros de la *Anunciación a Santa Ana* y *a San Joaquín*; pero es el caso de que hoy en día la primera mide 1.88m de largo por 1.24 m de ancho y la segunda conserva unas medidas más amplias 2.02 x 1.38, con lo que podemos observar que la diferencia de tamaño, muy posiblemente se deba a su integración a los marcos actuales. Con base en lo anterior, en la primera propuesta, la distribución de las tablas del ciclo de la Concepción de Santa Ana seguiría el siguiente esquema:

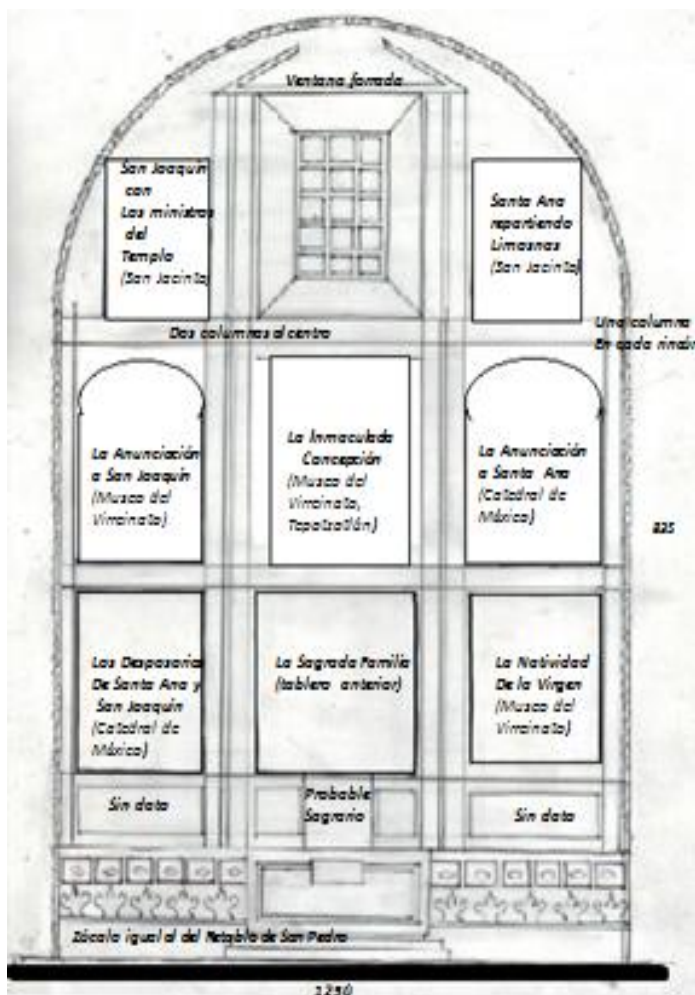


Fig. 16. Reconstrucción hipotética del Retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México

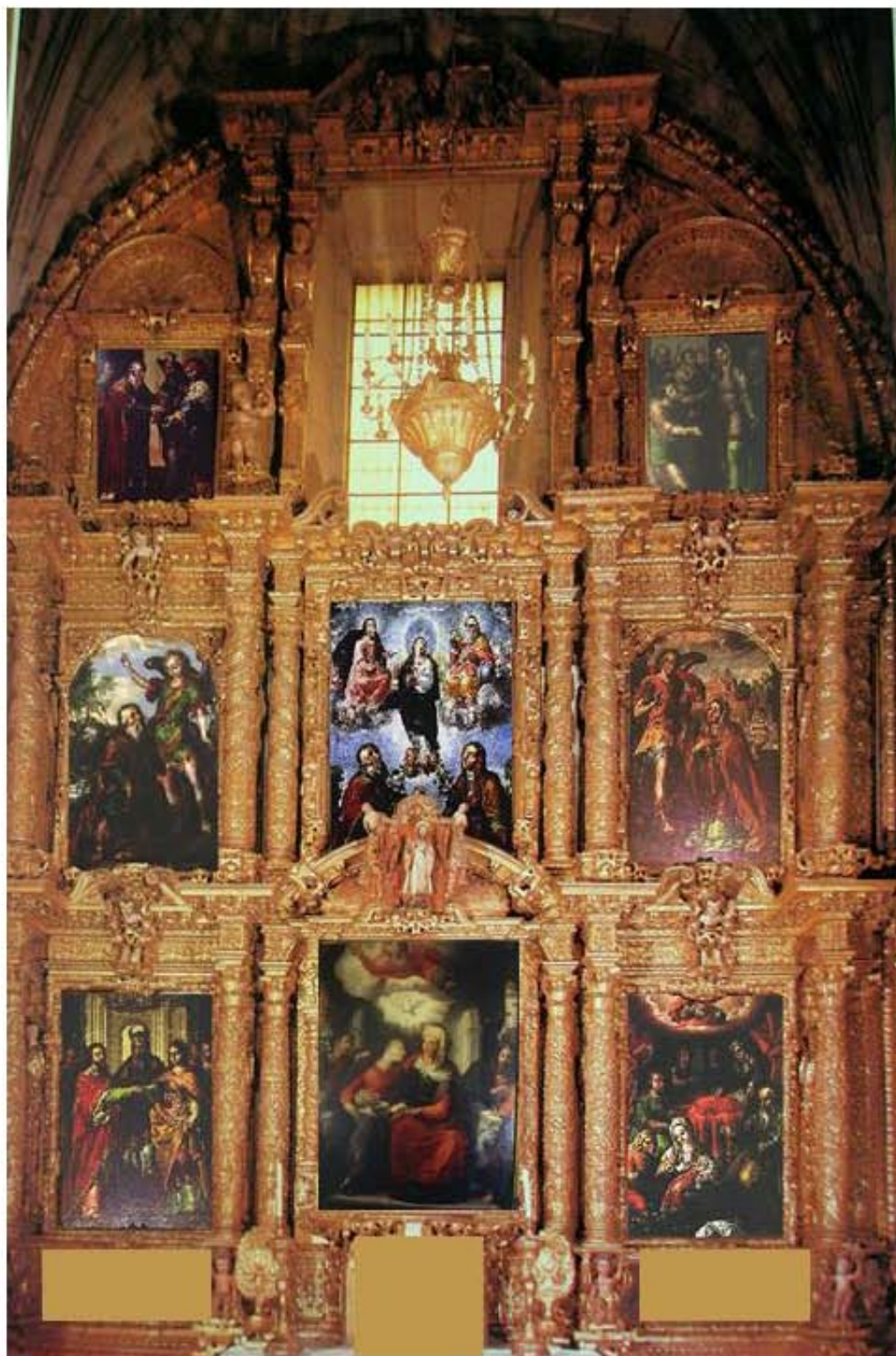


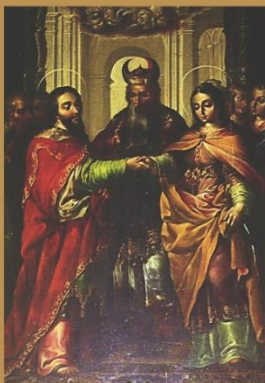
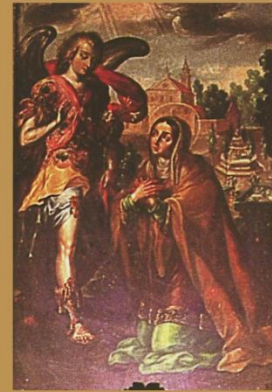
Fig. 17 Reconstrucción hipotética del "Retablo de Santa Ana" usando como base el retablo de San Pedro

En la segunda opción para su reconstrucción se ubican únicamente las tablas del ciclo realizado por Juan Sánchez Salmerón, con la misma disposición de la anterior alternativa, solo que el aparato arquitectónico ahora está ausente. De esta suerte el espectador puede imaginarlo ateniéndose a la descripción que ofrece el contrato y al gusto de estas estructuras en la época: de composición ortogonal, dividido horizontalmente en dos cuerpos y remate de medio punto, por la forma que guarda el espacio donde fue enclavado y verticalmente en tres calles delimitadas por pares de columnas al centro y una en cada esquina; dorado sin filos negros, probablemente con soportes salomónicos, totalmente ornamentado y además, una ventana forrada con la misma decoración que habría de permitir el paso de una tenue luz indirecta que iluminaría desde arriba como en penumbras la majestuosa obra.

En cada área formada por la retícula se hayan ubicadas las siete pinturas, realizadas por el artífice Juan Sánchez Salmerón con escenas de la vida de los padres de la Virgen hasta llegar al foco de la composición, donde el objetivo principal se enmarca y nos define el propósito de la historia, el momento culminante del proyecto divino, de la redención del género humano, “iniciada en la encarnación de María.”¹⁶⁷

La sola disposición de las piezas en el espacio nos marca plenamente la estructura planeada que debía contener la composición pictórica; y como solo observamos las tablas, sin nada que distraiga al espectador, nos es más fácil prestar atención a los detalles de cada una de las pinturas, identificar a los personajes, así como apreciar sus ropajes, los rasgos similares que hay en ellos, sus movimientos, amén de disfrutar el excelente colorido que exhiben, sin que nada más compita con ellas; asimismo podemos distinguir cada escena y al unir las comprender el mensaje devocional y didáctico impreso en el conjunto: la idea de que la Virgen María fue preservada del pecado original. En resumen podemos conseguir el propósito para la cual fue reconstruida esta obra: la comprensión de la misma, su gozo estético y por ende su revalorización.

¹⁶⁷ *Retablo de Doña María de Aragón*. Conjeturas sobre los lienzos que formaron el retablo.
http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_do%C3%B1a_Mar%C3%ADa_de_Arag%C3%B3n(05/03/14)



TABLERO
ANTERIOR



Fig. 18 *Reconstrucción hipotética de la Composición pictórica del Retablo de Santa Ana*

El discurso

Después de haber realizado el análisis a cada una de las tablas que conformaron el retablo de Santa Ana, resulta imprescindible conjuntar las pinturas y hacer la lectura del discurso, para de esta manera confirmar la finalidad de la obra como instrumento devocional y de enseñanza, en un ámbito tan importante para el devenir histórico de nuestra cultura, como lo es la Catedral de México.

No menos importante resulta comentar el carácter artístico de la composición, que aunque expresado de manera sencilla denota estar apegada a los lineamientos de la época, hecho visto en la comparativa del trabajo plasmado por el autor y las recomendaciones de la “obra colectiva” de Pacheco¹⁶⁸, observables en la organización de la historia, y visibles en el orden de las imágenes y la claridad de las mismas, así como en el buen manejo de las emociones y de la iconografía, presente esta última, en los atributos que las caracterizan.¹⁶⁹ Se puede mencionar con certeza, que este retablo constituye un bien en el que se comprende el tema y la intención que la anima, a la par que nos transmite la sensibilidad y profesionalismo del artista que nutre la mente y el espíritu del espectador.

Una vez insertos los cuadros en el retablo, se llevará a cabo la lectura del ciclo narrativo, el cual se realizará en torno al ícono representativo del discurso “La Inmaculada Concepción”, ubicada al centro del segundo cuerpo, tomando como fundamento los *Desposorios de Santa Ana y San Joaquín*, como pilar a Santa Ana y como finalidad La Natividad de la Virgen, y utilizando las demás escenas como los hechos a través de los cuáles se complementa dicha lectura.

Esta distribución, aunada a toda la serie de atributos y características tanto de personajes, como de las mismas escenas, al lugar donde sería enclavada la obra, así como

¹⁶⁸ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1985, 232p., il. p.57

¹⁶⁹ Pacheco, op. cit., 1990, a través de su documento dio a conocer a diversos tratadistas, entre los que retoma y cita de manera amplia a Alberti, quien manejaba los preceptos de la retórica en la pintura; ver también: Leon Batista Alberti, *De la Pintura*, UNAM, Libro III, p. 114-136, todas estas características las explica el autor a través de los siguientes preceptos: la *Inventio*, al considerar que la mayor virtud de una *historia* radica en la invención, ya que ésta posee tal fuerza por sí misma, que aún sin la representación pictórica puede proporcionar placer, la *Dispositio* al discurrir que, “la composición es la regla pictórica mediante la cual las partes se acomodan correctamente en la pintura.” Así como también La *Elocutio* que incluye además del *ornatus* (*ornamento*), el *decorum* (*decoro*), que regían los principios de representación para identificar las figuras.

a la comprensión del momento histórico-cultural de la creación de la misma, y al análisis del contrato, nos habrá de permitir una lectura más elocuente de todo el conjunto; el discurso por lo tanto sería el siguiente:

Todo comienza con los desposorios de Santa Ana y San Joaquín, A pesar de que dicho acto no poseía en el mundo judío del Antiguo Testamento carácter religioso, aquí queda elevado ya a institución sagrada, medio a través del cual se bendice la colaboración humana hombre-mujer en la creación divina. Sin embargo, como los judíos estaban esperando el nacimiento del “mesías”, no engendrar para la posteridad reflejaba un castigo de Dios en la pareja y por lo tanto el rechazo de los hombres. Pero, por llevar una vida justa y sostenida en su cultura, respetuosa de sus preceptos y tradiciones, Joaquín y Ana habrán de obtener su recompensa ya en la vejez, que se manifiesta por la concepción inmaculada de una niña destinada a ser la madre del redentor por medio de la milagrosa intervención divina. Indudable pues, que el discurso nos remite a un ciclo que tiene por finalidad subrayar la inmaculada concepción de María, como punto insoslayable de los designios divinos, en torno al programa de la redención del género humano, y a través de la plausible vida de sus padres.

Es así que se exalta a María y se proclama como vehículo de salvación; temática de gran polémica que comienza en el siglo XIII y que fue sometida a diversos puntos de fricción en la intelectualidad teológica, filosófica, moral, religiosa y política antes de llegar a ser proclamada como dogma de fe y transmitida a la sociedad, y que tuvo entre sus grandes defensores a la corona de Aragón, a las órdenes religiosas como la Franciscana y la Mercedaria, a la Compañía de Jesús, y a figuras como Ramón Lull, Juan Duns Scotto y Sor María de Jesús de Agreda, entre otros.¹⁷⁰ Sin descartar al aparato religioso del clero secular, su imagen llegó incluso a constituirse en España como un factor de cohesión religioso-político-cultural, que reforzaba los sentimientos de unidad entre sus diversas regiones; llegando a ser proclamada por Felipe III en 1612, como Patrona del Imperio¹⁷¹ y en 1761 por disposición de Carlos III y aprobada por Clemente XIII designada a través de cédula real como Patrona de los reinos de España y sus colonias.¹⁷²

¹⁷⁰ Fernando García Gutiérrez, “El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después”, en *Inmaculada 150 años de la proclamación del dogma*, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, 2004, España, p.27-39; Rubial, 1998, p. 5-37

¹⁷¹ Emilio Martínez Albesa, “El misterio de la Inmaculada en la Revelación” en *Ecclesia*, XVII, n.4, p 463-490, p. 481.

www.upra.org/archivo_pdf/ec34_martinez.pdf. (15/02/14)

¹⁷² Réau, *op. cit.*, 1996, p. 81-82

En la Nueva España, su devoción tuvo gran fuerza desde finales del siglo XVI sintiéndose incluso en algunas imágenes político-religiosas el poder y la autoridad de la Corona Imperial, como un elemento de convalidación.¹⁷³

No es este el lugar de exponer todo el desarrollo histórico del tema, pero baste esta breve presentación para comprender que el problema se extendió también a las diversas manifestaciones plásticas sobre el tema de la Inmaculada;¹⁷⁴ y es que ante la dificultad para expresar a los fieles claramente un concepto tan de suyo abstracto, la Iglesia decidió echar mano incluso de la tradición simbólica y valerse aún de los Evangelios Apócrifos,¹⁷⁵ representando por un tiempo la idea o doctrina de la Inmaculada Concepción, mediante la escena del *Encuentro en la puerta dorada*, de sus padres en los ciclos de la vida de la Virgen, o en las alegorías de tallos que brotan de los pechos de Joaquín y Ana, y de los cuáles florece María, todo esto como corolario de la mariología que se inició en la baja Edad Media.

No cabe duda, pues, que el discurso simbólico inserto en el retablo que nos ocupa, erigido a fines del siglo XVII, queda expuesto a través de la reconstrucción hipotética que se propone: y es que la doctrina religiosa se muestra de manera sencilla a través de una serie de pinturas no solo concebidas con gran intuición y trabajadas con excelente destreza y conocimiento técnico por parte de sus autores, sino que narra acertadamente los pasajes descritos en los *Evangelios Apócrifos*. Se puede entonces convenir, que el retablo cumplía con los propósitos de su realización: el entendimiento y comprensión del mensaje, propósito de este ciclo y que se ha repetido a lo largo de esta investigación: aludir al misterio de la *Inmaculada Concepción* con la reconstrucción que se propone a través de la digna vida de sus padres; y estoy segura de que si bien ese discurso era comprensible en su tiempo, lo puede ser también en éste, logrando de paso el aprecio y el disfrute de la obra y evitando que dispersa quede a expensas de la indiferencia y el olvido.

¹⁷³ Jesús Villanueva, "La Inmaculada Concepción" en *Historia*, National Geographic, No. 27, Barcelona, 2006, p. 27-30; Ortega 2013, p.127

¹⁷⁴ Stratton, *op. cit.* 1989, p.3 ; Ortega, 2013, p. 109

¹⁷⁵ Vorágine de la, *op. cit.*, 1982. *Evangelios Apócrifos*, 1991 pp.3-7

IX. Conclusiones

La presente investigación me ha permitido profundizar en la temática planteada y cumplir de manera favorable los objetivos trazados al inicio de la misma.

El fundamento principal que sustenta y relaciona dicho desempeño, reside en cómo se complementaron dos elementos indispensables para la puesta en valor del retablo dedicado a Santa Ana. Por un lado el contrato para su fábrica y por el otro la reunión de las tablas realizadas por Juan Sánchez Salmerón y que formaron parte medular del bien, lo que sumado a una visión histórica de tiempo y espacio, ayudó a concretar una idea aproximada del retablo en cuestión de lo que se llega a lo siguiente:

En principio se puede comentar con seguridad, que la devoción a la madre de la Virgen gozaba ya de gran amplitud en el Viejo Mundo hacia el siglo XVI, por lo que no extraña encontrar que en México se arraiga prácticamente desde el inicio de la conquista espiritual en esa misma centuria y que llegó a tener tal importancia que en el antiguo templo catedralicio existía un espacio dedicado a ella, como prueba el que en 1588 ya se registra un colateral con historias de pincel de la santa,¹⁷⁶ y que su fervor se conservó y se continuó, con una capilla en la Nueva Catedral, donde probablemente vino a sustituir aquel antiguo retablo¹⁷⁷ el concertado el 18 de noviembre de 1681,¹⁷⁸ lo cual no deja lugar a dudas de que la actual capilla de la Inmaculada Concepción amparó desde su inicio el culto a Santa Ana, y que no fue, sino hasta después de que la veneración hacia la Inmaculada Concepción creció y se dió la proclama del dogma de fe de la misma (1854), en tiempos del arzobispo Labastida, el 10 de marzo de 1874, que se dio el reemplazo de las advocaciones,¹⁷⁹ lo que no resulta sorprendente, ya que el papel de la Santa, como madre de la Virgen apunta el creciente culto de la Inmaculada Concepción, esto es que el tópico

¹⁷⁶ Sotos y Ángeles, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁷ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 8, fs. 5v-6. En reunión de cabildo del 16 de enero de 1626 se trata lo del traslado de un altar de la Capilla de Santa Ana. [Documento 4]

¹⁷⁸ *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte. y vta. Y 848 fte. [Documento 1] Ver también Toussaint 1973, p. 143 “esta capilla cuya bóveda fue terminada entre 1642 y 1648, estuvo dedicada en un principio a Santa Ana y en su testero se veía un retablo barroco adornado con cuadros en tablas debidos al pincel de Juan Sánchez Salmerón” Véase también Marroquí, p. 42, Sigaut, p. 257.

¹⁷⁹ *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*, Serie *Actas de cabildo* Libro 91, Foja 72, Fecha 10 de marzo de 1874. [Documento 6] Ver también Sigaut, p.254-255, Sandoval realiza una descripción que resulta interesante reproducir: “La parte aprovechada en esta Capilla forma un grande altar de alabastro del cual se desprenden ocho columnas de alabastro también, estriadas.....En el templete se venera la imagen de la Virgen María bajo su advocación de la Inmaculada Concepción”, hace patente el que la remodelación que propusiera Labastida se debió al cambio de advocación de la capilla, impulsado por la declaración dogmática de 1854.

de dichas devociones, se funde con igual propósito: ejemplificar la naturaleza inmaculada de María desde el momento mismo de su concepción, esto sin considerar que también el estar presentes en los cambios de gusto y afines a las nuevas devociones, era necesario para estar acordes con las transformaciones que se daban en el Viejo Continente.

Conceptos que se reafirman también a través de la fundación de su aniversario y la existencia de una Cofradía dedicada a la santa, desde épocas muy tempranas, así como por lo escrito en el contrato de la fábrica del nuevo retablo donde se revalida el éxito y por ende la continuidad de su culto, que se hizo patente con la sustitución del viejo colateral que existía en el templo primitivo con el que se erigió en 1682, dedicado a la misma advocación en la nueva Catedral de la Nueva España.

Sin duda alguna la devoción a Santa Ana en México, fue de suma importancia y no sólo por ser la madre de la Virgen y formar parte del aparato que se utilizó para enseñar y lograr la comprensión de una complicada doctrina, sino porque la santa logró como en el Viejo Continente allegarse de atributos propios, que la hicieron modelo y ejemplo de la sociedad, lo que le dio un lugar que incluso hasta hoy se conserva.

El siguiente punto a recapitular es el valor de varios puntos y aspectos que se han podido recuperar de lo que se asienta en el contrato, y que mucho me ayudaron en la reconstrucción del retablo. Primero el vínculo que se da de manera inmediata y que nos une con el pasado incierto de una obra novohispana realizada en las postrimerías del siglo XVII. Por otro lado el contenido mismo del documento que define, tanto la continuidad y fortaleza de una devoción, así como la constitución misma del bien, a través de la descripción de los elementos formales que permiten contextualizar en espacio y tiempo la obra; a través de él se pudo, además, conocer autorías y particularidades de diseño, así como relaciones formales que el retablo debía tener con otras composiciones. El documento me permitió confirmar la existencia de un objeto simbólico, su esencia y movimiento, que daba sentido al protocolo del mismo: pero el intentar su reconstrucción sirvió no solo para corroborar el valor de la tradición en la palabra oral y escrita de la doctrina religiosa, sino como medio visual para fortalecer del culto de los padres de la Virgen y reafirmarlos como modelo virtuoso para la familia novohispana. Y por último y como consecuencia de todo lo anterior, el goce de una composición ya inexistente, logrando de esta manera la recuperación y revalorización del patrimonio olvidado.

Referente a la identificación y análisis de las tablas, se llegó a la certeza de que las siete piezas se enlazan adecuadamente entre sí, y a que comparten características, en cuanto a

temática, técnica y lenguaje plástico empleado. No obstante es importante comentar, que aunque cada tabla describe acertadamente un pasaje tomado de los Evangelios Apócrifos o de la Leyenda Dorada, por si solas no transmiten la intención para la que fueron creadas; no cabe duda que las siete formaron parte de un ciclo, cuyos temas fueron cuidadosamente estudiados y elegidos, para que en su conjunto explicaran una doctrina, propagaran la fe y mostraran la excelcitud de una familia bendecida por Dios.

En efecto, es fácil percibir, que cada una de las tablas están relacionadas entre sí, y colocadas con una secuencia fácil y lógica, y es sencillo imaginar también que los espectadores debían quedar seducidos por el eficaz lenguaje pictórico empleado en ellas, por su sentido de realidad, por su excelente colorido y por los gestos corporales de sus actores, que de manera comedida, pero acertadamente, denuncian los movimientos y acusan las actividades.

De acuerdo al documento un solo pincel fue el creador de esta obra, y a la vista de la misma sabemos que se confió a una mano con calidad. Ciertamente Juan Sánchez Salmerón fue un pintor reconocido en su tiempo, cuyo quehacer se produjo acorde a los acontecimientos de corte histórico, político, social y cultural de la segunda mitad del siglo XVII, poseedor de estilo propio cuyos trazos y manejo de color se identifican frente a los de otros de su tiempo confirmándonos la autoría de este conjunto a través de las particularidades implícitas en los cuadros del mismo, no obstante que solo estampó su firma en uno de ellos. Sin duda fue un decoroso personaje del gremio del arte de la pintura, valorado, respetado y con prestigio en su momento histórico, y que plasmó sus conocimientos y sensibilidad en un abundante legado por demás interesante.

Conocer la temática expuesta en el conjunto plástico, nos ayuda a comprender aun de manera más eficaz la finalidad de dicha obra y a sentir el valor espiritual, que se imprime en los temas religiosos; que apoyados en una tratadística establecida, nos permite además analizar no sólo la parte formal de la obra, sino experimentar el profundo goce estético de la plástica, donde ya intervienen la mente y sentimientos de los fieles o espectadores.

Otro punto importante que vino a fortalecer asertivamente y a completar el esquema compositivo de la reconstrucción del retablo lo constituye la hipótesis de que el tablero proveniente del antiguo colateral, y que en base al contrato tuvo que ser colocado en el nuevo bien que habría de fabricarse, pudo haber sido la pintura de *los Cinco Señores* o de *La Sagrada Familia* atribuida al sevillano Andrés de Concha, obra que se integró de manera congruente y armoniosa al resto de la estructura, ya que se trata de un cuadro de

gran calidad y que fue realizado en la época en la que precisamente se registra la existencia de un retablo dedicado a la madre de la Virgen en el recinto de la primitiva catedral, y del que se comenta contenía obra de pincel; y es que esta obra, a pesar de que personifica a San José y a San Joaquín, en realidad es una representación simbólica de Santa Ana, a quien destaca con la Virgen y el Niño, tabla que se adecúa perfectamente con el ciclo narrativo de la Inmaculada Concepción de la Virgen de Juan Sánchez Salmerón; esto sin considerar que en algunos ejemplos europeos, la representación de Santa Ana Triple se hizo presente; por lo que la presunción no resulta lejana de una realidad, que si bien pudiera no ser la definitiva, si completa de manera acertada dicha composición.

No menos importante resultó la revisión de las diferentes posturas de algunos estudiosos acerca de la clasificación o tipología de los retablos novohispanos abordadas en el cuerpo de este trabajo, que aunado a la descripción asentada en el documento, me ayudó a presuponer que el *“monte de oro”* dedicado a Señora Santa Ana, fue una obra encargada para estrenarse en las fiestas patronales del 26 de julio de 1682, concertada y fabricada por el maestro ensamblador y de escultura Antonio Maldonado; obra de carácter narrativo de madera tallada y dorada, de estilo barroco salomónico y de composición ortogonal profusamente ornamentada, cuyo discurso se representó a través de las tablas elaboradas por el pincel de Juan Sánchez Salmerón basadas en las historias dadas por Joseph de los Santos y cuya pretensión, fue transmitir al espectador a una de las ideas más polémicas y difíciles de representar: el misterio de La Inmaculada Concepción de María.

Finalmente cabe mencionar que si bien actualmente se conservan un sinnúmero de obras semejantes, no todas cuentan con elementos firmes que soporten fehacientemente su existencia, como la obra propósito de esta tesis, de la que se pretende, además, pueda ser usada en ulteriores investigaciones, por lo que se concluye que: conjuntando la información documental obtenida del contrato, la gráfica plasmada en cada una de las tablas y el soporte teórico desarrollado, así como las hipótesis que se desprendieron de los respectivos análisis, se llegó a contextualizar la obra, a reconocer su intención y a señalar la postura de su autor ante la sociedad; con todo ello, considero que se alcanzó el sentido de la narrativa y la recuperación del significado simbólico de la misma, que si bien no se conserva, se vivifica, logrando la unión de nuestra conciencia del pasado con nuestro presente, lo que hace posible la finalidad de la presente investigación: *“La reconstrucción hipotética del Retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México, la comprensión de su discurso, el disfrute estético de la obra y por consiguiente su revalorización”*

Anexo I
Datos del Autor

Semblanza del pintor

Pintor, poco estudiado, del que poseemos escasa información, la mayor parte de la cual procede del testamento que otorgó el primero de noviembre de 1697, y que conocemos por haber sido publicado por Francisco Pérez de Salazar. Por dicho documento sabemos que era: “*natural de Tepeaca y vecino de esta [La ciudad de México] maestro de pintor en ella, hijo legítimo de Francisco Sánchez Salmerón y de Francisca Gómez Prieto*”¹⁸⁰

El pintor ahí declara ser casado con doña Micaela de Nájera y haber procreado en su matrimonio ocho hijos, Antonio, Juana, Juan, Francisca Javiera, Blas, Gertrudis de la Rosa Sánchez Salmerón, (vivos) y María y Gregoria Sánchez (difuntas).

Al parecer su época de mayor producción artística se ubica entre 1666 y 1680, aunque su actividad en el oficio en la Ciudad de México se puede rastrear desde agosto de 1661, año en que recibe como aprendiz en su taller a Ignacio Vázquez¹⁸¹ Se conocen un número importante de obras salidas de su pincel, así como algunos documentos que nos dejan saber de las diversas actividades profesionales, y los encargos de obras en que intervino. Todo ello nos permite ver la importancia de la que gozaba el artista en su época.

De entre las noticias que existen sobre él destaca la de haber figurado entre los siete pintores que en 1666 fueron llamados para dictaminar sobre el original de la virgen de Guadalupe, ellos fueron Nicolás de Angulo, Tomas Conrado, Nicolás de Fuenlabrada, Sebastián López Dávalos, Juan Salguero, Juan Sánchez Salmerón y Alonso de Zarate; recogemos sus nombres por la importancia del suceso y por el prestigio que debieron tener en aquel tiempo, pero nada podríamos agregar sobre varios de ellos.¹⁸²

Para el año de 1670 el capitán Tomás Contreras le hace el encargo de un retablo para la capilla de su obraje, ubicada en Coyoacán, siguiendo el diseño del de la capilla de la Concepción en la Catedral de México y hasta especifica que el sagrario deberá seguir el modelo del situado en el retablo de los padres del oratorio de San Felipe Neri¹⁸³

En 1673 toma como aprendiz a Miguel de Huertas¹⁸⁴ y para 1676 interviene en el aprecio de algunas obras. Años después, en 1679, también será considerado para hacer la

¹⁸⁰ Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre la historia del arte en México*, Perpal S.A. de C.V., 1990, p. 205

¹⁸¹ Tovar de Teresa, 1997, *op. cit.*, AGNotM (protocolo de José Veedor), 9-VIII-1661, f. s/n

¹⁸² Ruiz Gomar, 1982, p. 1054

¹⁸³ Tovar de Teresa 1997, *op. cit.*, AGNotM (protocolo de Lorenzo de Mendoza), 8-VIII-1670

¹⁸⁴ *Ibid*, AGNotM (protocolo de Miguel Bernal), 13-X-1673 f.105 fte.

inspección del Señor de Santa Teresa, o de Ixmiquilpan.¹⁸⁵ Hay que tomar en cuenta que la Virgen de Guadalupe y esta última imagen eran objeto de gran devoción entre la sociedad novohispana, por lo que ser calificado para dichas diligencias habla de la importancia que el artífice logró en su tiempo. Para 1680, aparece con Doña Micaela Bernal haciendo una donación de la pintura de Nuestra Señora de los Remedios.¹⁸⁶

En el año de 1681 el artífice recibe el encargo de realizar la obra pictórica que llevará el retablo para la capilla de santa Ana en la Catedral de México contrato realizado entre el mayordomo de la cofradía de santa Ana y el entallador Antonio Maldonado y protocolizado ante Martín del Río.¹⁸⁷ Es de suponerse que para este año era un pintor consolidado y famoso pues, se le menciona, además, como posible autor de las pinturas del retablo de Tepetzotlán; ya que su constructor, Juan Montero, comentó que la pintura debería estar a cargo de Baltazar de Echave, Juan Correa o Juan Sánchez Salmerón.¹⁸⁸

Debido a la reorganización que experimentó el Gremio de pintores y tras la promulgación de sus nuevas ordenanzas, Salmerón se sometió al examen que se exigía y fue aprobado en el arte de la pintura por lo que recibió su título de pintor el 22 de agosto de 1687,¹⁸⁹ y al año siguiente el 10 de febrero de 1688 se le elige como veedor del gremio de pintores junto con Antonio Rodríguez.¹⁹⁰

El 1 de noviembre, otorga testamento ante el escribano José de Anaya y Bonilla fungiendo como sus testigos Juan Correa y Cristóbal de Caballero. Cabe mencionar que el solo hecho de testar representaba el interés de legar sus pertenencias, lo que implica que tuvo una posición desahogada, viviendo de su trabajo, por lo que su reconocimiento como maestro del pincel no deja lugar a dudas. Cuando hace su legado él se encuentra muy grave, por lo que la noticia de que para el año de 1713 actuaba como valuador, es un dato que probablemente corresponda a uno de sus hijos.¹⁹¹

¹⁸⁵ Tovar de Teresa, *op. cit.*, 1988, p.321. En dos libros del padre Alonso Alberto Velazco de la compañía de Jesús, que dedica al Cristo de Santa Teresa y sus milagros: *La Renovación por sí misma* y *la Exaltación de la Divina Misericordia* de 1699, el autor comenta acerca de la renovación milagrosa de este Cristo, de lo que dieron testimonio los artistas de fines del siglo XVII. Ver también cita No. 142

¹⁸⁶ *Ibid*, AGNotM (protocolo de Nicolás Bernal), 20-VII-1680, f.77 fte.

¹⁸⁷ *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta.Y 848 fte. [Documento 1]

¹⁸⁸ Teresa, *op. cit.*, 1988, p.70

¹⁸⁹ *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol 16. Exp. 44 fs.33 fte.-34 vta. [Documento 7]

¹⁹⁰ *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol. 16. Exp.87 f.75 fte.76 fte. [Documento 8]

¹⁹¹ Pérez de Salazar, 1990. p. 205

Producción artística

En el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. De México se conservan algunos cuadros: dos obras de la Inmaculada Concepción, la tabla de la *Anunciación de san Joaquín* y *La Natividad de la Virgen*, *La Adoración de los pastores*, *Jesús es clavado en la Cruz* y una *Escena de la pasión*; unas están firmadas y otras atribuidas pero todas catalogadas como suyas en el museo del Virreinato.¹⁹²

En la catedral de México se guarda la: *Anunciación a Santa Ana* y *Los Desposorios de los padres de la Virgen*, sin firma.¹⁹³ Y en la parroquia de San Jacinto: *Santa Ana repartiendo limosna entre los pobres* y *San Joaquín con los Ministros del Templo*, sin firma.¹⁹⁴

Toussaint consigna que “entre sus mejores creaciones está el cuadro de los Cinco Señores” que se encuentra en las oficinas del hospital de Jesús. Este autor registra otras más como *La Anunciación* y *La Presentación al templo*, en el museo de las Vizcaínas, *El Prendimiento* y *Jesús ante Pilatos* en la capilla de San Miguel Nonoalco, un *San Jacinto* en Oaxtepec, Morelos; uno de *Los Desposorios* y una *Sagrada Familia* en una capilla de la Catedral de Tulancingo y *El Juicio Final* en Xochimilco, así como otras que podrían ser atribuidas al pincel del artífice en el templo franciscano de Tlalmanalco, como *La Sagrada Familia con Gloria* y la obra de *Santa Ana y la Virgen*; y en el catálogo de la colección Barrón dos cuadros, *San Pedro en la prisión* firmado y *San Juan Evangelista*.¹⁹⁵

Carrillo y Gariel señala como obras de Juan Sánchez Salmerón: *La Magdalena* firmada en el ángulo inferior derecho, de 1.69 x 1.1. ubicado en el Museo Colonial de San Agustín, Acolman; *La Cena*, firmada inferior izquierda, óleo, lienzo con bastidor 1.46 x 1.90, en el anexo de la Profesa; *La Virgen y Santa Ana sedentes con Jesús niño, a la izquierda San José y la derecha Sn Joaquín, (Los Cinco Señores)* Cabe mencionar que esta obra Toussaint la consigna en las oficinas del hospital de Jesús, firmada inferior izquierdo, óleo, lienzo con bastidor, 2.5 x 1.88, Templo de Jesús de México (Clausuras); *La Asunción de la Virgen*, firmada inferior centro, óleo sobre tabla, 1.485 x 0.845, en la Parroquia de Xochimilco

¹⁹² *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, (t.1) Tepotzotlán*, p.124 y 72 respectivamente.

¹⁹³ Nelly Sigaut, *op. cit.*, 1986, p. 45-58

¹⁹⁴ *Archivo Histórico del IIEs*, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja 2, Exp.72, Leg.2, Doc.580, 581. Cabe mencionar que aunque este autor consigna estas dos obras en su inventario descriptivo de las obras artísticas más importantes, conservadas en la parroquia de San Jacinto y sus anexos en San Ángel, D.F. (sin fecha), solo las menciona como obras mexicanas de fines del siglo XVII o principios del XVIII atribuyendo la de San Joaquín con los ministros del Templo a la escuela de Villalpando nombrandola Pasaje Bíblico

¹⁹⁵ Toussaint, *op. cit.*, 1982, pp.114-115.

(claustro bajo); además de las pinturas del Retablo de la Capilla de la Santa Cruz Iztacalco que son las siguientes: zócalo izquierdo *Jesús despojado de sus vestiduras*, sin firma, 0.41 x 0.66; zócalo derecho, *Jesús en los momentos de ser clavado en la cruz*, sin firma, 0.405 x 0.655. En el primer cuerpo: lado izquierdo parte alta: *Jesús en la columna azotado por los sayones*, si firma, 0.925 x 0.70; lado izquierdo parte baja: *Oración en el huerto*, firmado, 0.927 x 0.70; lado derecho parte alta: *La Coronación de espinas*, sin firma, 0.925 x 0.70; lado derecho parte baja: *La aprehensión de Jesús*, sin firma, 0.925 x 0.70. Segundo cuerpo: lado izquierdo, *Jesús ante Pilatos*, sin firma, 1.40 x 0.70; lado derecho, *Jesús expuesto ante el pueblo*, sin firma, 1.40 x 0.70. Remate, *Padre eterno*, sin firma de 0.60 de diámetro.¹⁹⁶

El maestro Ruiz Gomar consigna En La Catedral de Toluca, *El Tránsito de San José*, fechada en el año de 1678.

Registrado en la publicación de El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, de Clara Bargellini, se encuentra el cuadro *San José reconoce la inocencia de María*, firmado ubicándolo en la capilla del Patriarca Sagrado San José en el estado de Chihuahua.

Obra atribuida

En la Finca de Santa María (Fundación Cultural Mario Ubence AC.) en Chiapas, se encuentra *La presentación de María en el templo*.

En la parroquia de San Miguel en el centro histórico, los *Desposorios de la Virgen*.

También atribuido se encuentra el cuadro del *Divino Pintor*, en Toluca Edo. de México.

En el estado de San Luis Potosí, en el templo de San Francisco y en el de Pozos, una representación de *Nuestra Señora del Coral y una Sagrada Familia*.

El Museo Soumaya, conserva las pinturas de los *Evangelistas*.

En Tulancingo Hidalgo en una capilla de la Catedral se encuentran unos *Desposorios y La Sagrada Familia*

¹⁹⁶ Archivo Histórico del IIEs, UNAM, Fondo Abelardo Carrillo y Gariel, Caja 6, Exp.240, Leg.4, Doc.2891-2894

Opiniones

*“En su extensa producción vemos al artista heterogéneo, poseedor de un estilo que se enlaza con el arte esplendente de Villalpando, que gusta de coloraciones animadas y se deleita en los ropajes fastuosos, En síntesis es uno de los pintores más representativos de esta etapa barroca”.*¹⁹⁷

*“Conociendo sus principales cuadros es fácil identificar los otros aun cuando no estén firmados.” “Pintor desigual de este periodo” “Sánchez Salmerón revela un eclecticismo curioso; independientemente de que sus obras demuestran indiscutible personalidad, se somete a los caprichos del cliente, produciendo pinturas más variadas”.*¹⁹⁸

*“Sánchez Salmerón posee un colorido y un dibujo firme, luminosidad y animación. Para un crítico de ideas académicas resulta torpe, para una visión sensible a la pintura barroca es un artista poseído de personalidad, estilo propio y gracia”.*¹⁹⁹

Como podemos apreciar, poco es lo que hasta hoy en día conocemos de Juan Sánchez Salmerón, tanto de él como de su trayectoria, y de su obra; pocos son también los estudiosos que han reparado en él, e independientemente de que si fue o no un autor desigual, si poseyó o no un estilo propio, de si era acertado o no en el manejo del dibujo, o si fue o no un excelente colorista, lo que si podemos concluir es que aunque resulte contradictorio y amén de su no muy extensa producción artística, hasta hoy encontrada, su nombre queda consignado como el de un decoroso personaje del gremio del arte de la pintura, reconocido, respetado y con prestigio en su momento histórico, como se constata al saber que alguna de ella la hizo para uno de los recintos más importantes del virreinato, como es la Catedral de su capital, y que por su experiencia fue llamado entre otras cosas muy importantes, para participar hacer nada menos que en la inspección de una de las imágenes más veneradas de su tiempo y elaborar el primer dictamen de la Virgen de Guadalupe. Artista que plasmó sus conocimientos y sensibilidad artística y nos dejó un legado por demás interesante, posiblemente con errores pero con muchos aciertos, y que a mi parecer no solo debe ser calificado desde el punto de vista estético, sino de una manera más equitativa, considerándolo, como uno de los artífices que formó parte del proceso evolutivo del arte pictórico Novohispano y que con su quehacer se procuró un meritorio lugar a fines del siglo XVII.

¹⁹⁷ Ruiz Gomar, *op. cit.*, 1982, p. 1054

¹⁹⁸ Toussaint, *op. cit.*, 1948, p. 245-246

¹⁹⁹ Tovar de Teresa, *op. cit.*, 1997.

Anexo II

Documentos

Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo, Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 18-IX-1681, Vol. 3878, Foja 846 vta.847 fte y vta. Y 848 fte

Documento 1. Contrato del Retablo de Santa Ana.

18 de noviembre de 1681

Al inicio de las fojas 847 y 848 recto dice “Sello tercero, un real, años de mil y seiscientos y ochenta, y ochenta y uno.”²⁰⁰

Concierto de colateral y obligaciones a... Joseph de los Santos (apostilla)

Sean cuantos esta carta vieren como yo Antonio Maldonado/ maestro de escultor vecino de esta ciudad de México Otorgo que/ estoy convenido y concertado con Joseph de los Santos maestro de/ fundidor vecino de esta ciudad, como mayordomo de la cofradía de Señora Santa/ Ana fundada en esta santa iglesia Catedral de México. Y por la/ presente me obligo de hacer un colateral de madera dorado/y [.....] el cual ha de ser según y en la forma que esta/ [.....] Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la cofra/día del Santísimo Sacramento de dicha santa Iglesia llenando/[.....] así de ancho como de alto aforrando/ [f.847] la ventana en la misma forma y el zoclo ha de ser de la manera/ que está el del colateral de Señor San Pedro de dicha santa Iglesia/ Y dicho colateral de señora santa Anna ha de llevar seis columnas en el pri/mer cuerpo y otras seis en el segundo, acomodando una en cada/ rincón y no dos para que esté con más perfección y por esquina/ a de llevar dicha columna para mayor lucimiento y que encaje mejor el arco =el cual ha de ser tallado en punto redon/do; y asimismo me obligo de darlo acabado de madera dorado y pin/tura con sus tableros puesto y asentado a mi costa en su lugar en la/ dicha capilla de Señora Santa Anna= Con calidad y condición que el ta/blero[y] fistulas que hoy tiene el colateral viejo. de señora Santa Ana, se/ me ha de dar para ponerlo en el colateral nuevo que así tengo de/ hacer y todas las demás pintura que hubiere de llevar la he de pagar/ y costear a Juan Sánchez Salmerón maestro de pintor vecino de esta ciudad/ quien ha de hacer todos los tableros que llevare de pintura/ dicho colateral,/ según las historias que le diere el dicho Joseph De los Santos/ para que se pongan en dicho

²⁰⁰ Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 236 “Con el pretexto de favorecer a los particulares, evitando fraudes y dando mayor firmeza y seguridad a los instrumentos y escrituras públicas o privadas, se creó la renta del papel sellado en las Indias por el rey Felipe IV, en cédula de 28 de diciembre de 1638.”

colateral, el cual me obligo a/ dorarlo de oro de toda ley sin perfil negro sino de oro limpio/ y asimismo es condición que se me ha de dar el colateral viejo que/ está en dicha capilla sin que por él se me pida cosa alguna/ y me obligo que para el día de Señora Santa Ana veinte y seis/ de Julio del año que viene de mil seiscientos y ochenta/ y dos habré puesto acabado y asentado dicho colateral ami/costa en dicha capilla de Señora Santa Ana por cuyo trabajo/ paga de oficiales, madera dorada y pintura, estoy convenido/ y concertado con el dicho Joseph de los Santos, como tal mayordomo/ en dos mil y quinientos pesos, de oro común, los quinientos/ de ellos que me ha dado adelantados en reales de contado/ de que me doy por entregado, renuncio [la non numerata] pecunia/y su prueba [.....] los dos mil pesos [.....]se me han de [.....] /entregando[.....] // [f. 847v]

Al fin de dicha obra y por defecto de no dar puesto y acabado/ el dicho colateral para dicho plazo o que no sea de las calidades referidas doy facultad al dicho Joseph de/los Santos como tal mayordomo o a quien le sucediere en/ dicho cargo para que se pueda concertar con otro maestro/ a que lo acabe, y por lo que más le costare de los dichos/ dos mil y quinientos pesos que dejó diferido en su declara/ción simple se lo pagaré, y por lo que fuere y por los/ dichos quinientos pesos que así he recibido adelantados y por lo/ demás que se me fuere entregando se me pueda ejecutar/ como por deuda liquida y de plazo pasado con las costas de/ la cobranza E yo el dicho Joseph de los Santos acepto esta escritura/como en ella se contiene y me obligo como tal mayordo/mo de dicha cofradía y a los demás mayordomos que fue/ren de ella de ir pagando y entregando en el discurso de dicho plazo al dicho Antonio Maldonado o a quien su po/der hubiere los dichos dos mil pesos que se le restan debiendo/ como los fuese pidiendo y si alguna cosa faltare, Se la pa/garé y entregaré el día que diere acabado puesto y asentado/dicho colateral en dicha capilla de Señora Santa Ana y asimismo/ me obligo de entregar el colateral viejo que se quitare/ de dicha Capilla sin que por él se le pida cosa alguna/ y por todo lo que acudiere han de poder ser ejecutados los/bienes y rentas de dicha cofradía por todo rigor de derecho/y para su firmeza y cumplimiento e yo el dicho Joseph de/ los Santos como tal mayordomo obligo los bienes y rentas/ de dicha cofradía e yo el dicho Antonio Maldonado obligo/ mi persona y bienes habidos y por haber damos poder a los/jueces e justicia que de mis causas y las suyas puedan/y deban conocer de cualesquier partes en especial a las/de esta Ciudad y Corte para

que a ello me apremien y compelan [como si fuese por sentencia] pasada en [autoridad de] cosa juzga/da [renuncio todas y cualesquier leyes de mi favor] y la ley si convenerit de jurisdictione ómnium judicum./[y la ley General del Derecho]/ [f. 848]

Fecha en México a diez y ocho de Noviembre de Mil y seiscientos ochenta y un años

E yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron. Testigos: Juan López. Fernando Veedor, escribano real y Juan de [...], vecinos de México. Entre renglones

“para mayor lucimiento y que encaje el arco” Testado: “dicho colateral”

Joseph de los Santos (rúbrica)

Antonio Maldonado (rúbrica)

Ante mí, Martin del Río escribano Real [rúbrica]

81. 919
Registro de Escrituras publi
cas, que An pasado, Ante Martin
del Rio, Escriuano R, Est. S.
de 1681

Fig. 19

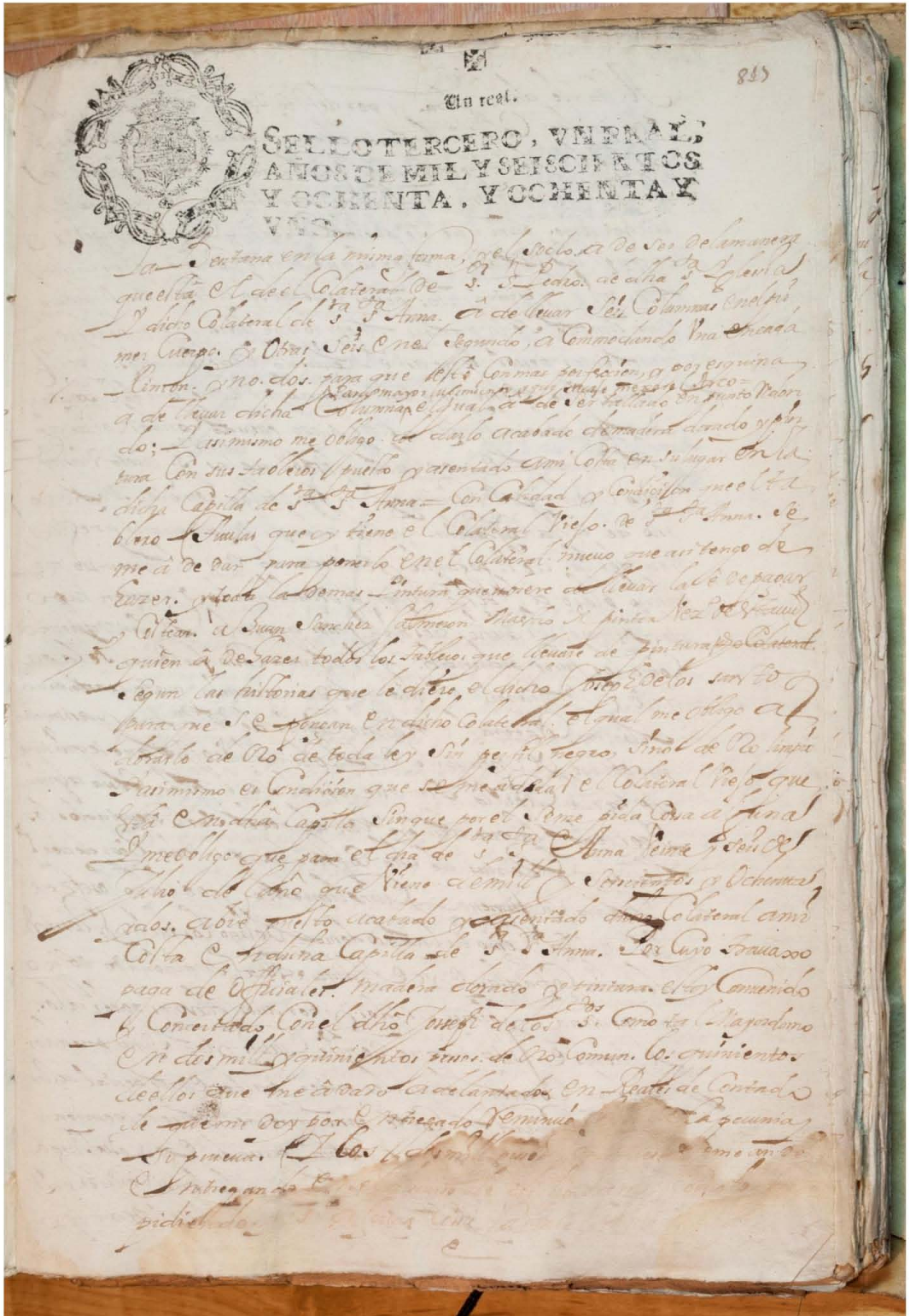


Fig. 21

En real...



SELLO TERCERO, VN REAL,
A LOS DIE MIL Y SEISCIENTOS
Y OCHENTA, Y OCHENTA Y
VNO.

Cedula de mandado que dio el Rey Don Juan de Dios de España en virtud de la cual se manda al Real Colegio de San Mateo de Valpuesta...

Yo el Rey. Yo el Secretario de Estado don Antonio de Sotomayor.

Se mandó a la Real Audiencia de Burgos que se informase sobre el estado de los colegios de San Mateo de Valpuesta y San Juan de Valdivia...

Fig. 23

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, serie: *Actas de cabildo*, vol. 4, f. 20.

18 de julio de 1589

Documento 2. [Al margen izquierdo:] “Aceptación de la cofradía de la Señora Santa Ana”.

Estando en su cabildo como lo han y tienen de uso y costumbre, conviene a saber: don Pedro Garcés Portillo, tesorero; Alonso López de Cárdenas, doctor Cadena, Alonso de Écija, Álvaro de Vega, doctor Cárcamo, el licenciado Castañeda, Antonio de Salazar, canónigos; Pedro de Peñas, Juan de Aburruza, el licenciado Aguilar Acevedo, Francisco de los Ríos, Pedro Osorio, Juan Fernández, Lorenzo de Sola, Servan Ribero, racioneros de entera y media ración; tratando en cosas tocantes al

servicio de Dios Nuestro Señor, pro y utilidad de esta Santa Iglesia, se aceptó en esta Santa Iglesia la cofradía de la señora Santa Ana y se les da a los cofrades el altar y retablo de la señora Santa Ana, conforme al asiento y capítulos que con los hermanos y cofrades se adjunta, a que se refieren.

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, serie: *Actas de cabildo*, vol. 5, f. 61v.

13 de noviembre de 1607

Documento 3. [Al margen izquierdo:] “Orden de vender las rejas de la capilla del Santo Cristo y Santa Ana”.

Que se quiten las rejas de la capilla del [Santo] Cristo y Santa Ana y las venda el señor canónigo Francisco de Paz.

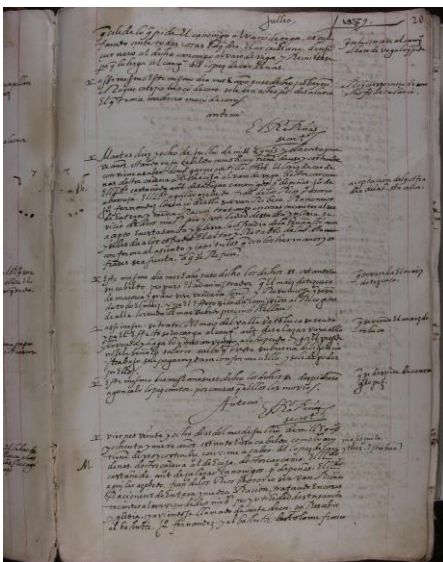


Fig. 24

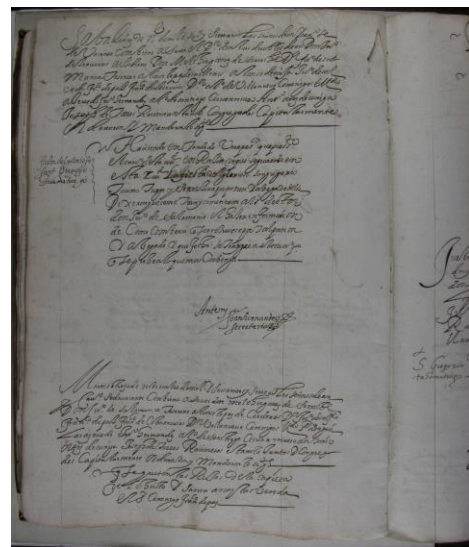


Fig. 25

Archivo del Cabildo Catedral
Metropolitano, serie: Actas de cabildo,
vol. 8, fs. 5v-6.

16 de enero de 1626

Documento 4. [Al margen izquierdo:]
“Cédula”.

Nicolás de Santander, pertiguero de esta
Santa Iglesia, llamará de ante diem a los
señores deán y cabildo de ella para que
mañana viernes a la hora acostumbrada,
se junten en su sala capitular para [...] lo
pedido por Francisco de Pareja, obrero,
sobre que sea nombrado en el dicho
oficio. Fecha en México, a 15 de enero de
1626 años. El señor deán, por mandado
del señor deán y cabildo. El licenciado
Hernando Rangel [Al margen izquierdo:]
“Por obrero Francisco Pareja”.

Item, por la mayor parte se le volvió a
recibir por obrero de la Santa Iglesia a
Francisco Pareja, con 150 pesos de
salario en cada un año
y que otorgue escritura y las condiciones
de ella y obligaron a que ha de tener. Se
remite a los señores hacedores.

[Al margen izquierdo:] “Lo del altar de
señora Santa Ana se remite al señor
gobernador”.

En lo pedido por el mayordomo de la
cofradía de señora Santa Ana, sobre
pasar el altar a la capilla que han hecho
cubrir debajo del jacal, se remite al señor
gobernador para que vea lo que más
conviene.

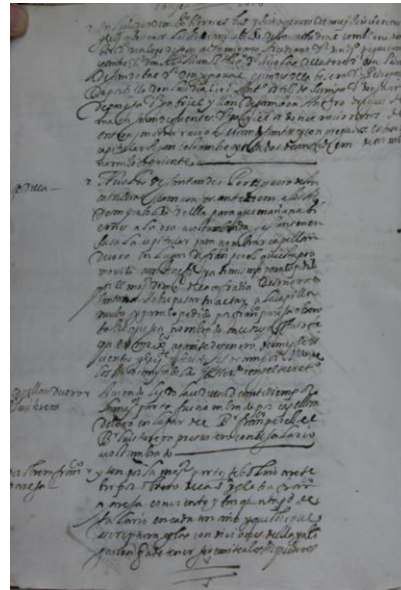


Fig. 26

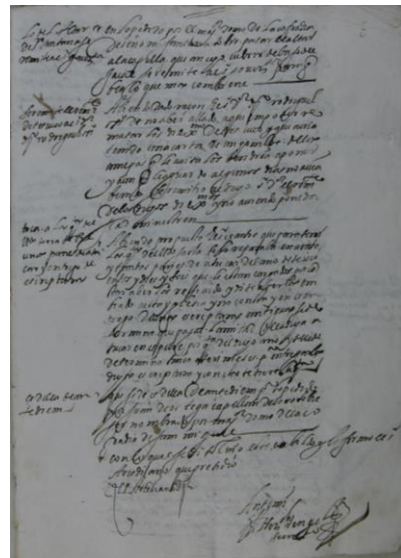


Fig. 27

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Serie Actas de cabildo, Libro 91, Foja 4,

24 de abril de 1873

Documento 5. En la ciudad de México, a veinticuatro de Abril de mil ochocientos setenta y tres, congregado en su Sala Capitular a las diez, el Ilustre y Venerable Cabildo Metropolitano, citado con cedula ante y compuesto de los tres Ilustres Arzobispo Moreno, Deán Alva, Arcediano Cárdenas, Chantre Rada, Maestre Primo Alarcón, Barón y Díaz Canon., Sancha y Oria, Prebendas de entera ración.

Implorada la gracia del Espíritu Santo, se celebra este acto en la forma siguiente.

Pintor de la cédula.....

Proposición del Ilustre Sr. Arzobispo para premiar los servicios antiguos que ha prestado el cura, Don Epigenio de la Piedra

Para la asignación de una prebenda.....

Enmendado presentando tres ecos para elegir.....

El Sr. Arzobispo dijo, que Su Señoría Ilustre ha contratado ya un altar de alabastro, que tiene dos cuerpos, de los que se pueden formar un par de altares para los que Su Señoría Ilustre ha señalado los que son hoy de Sra. Santa Ana y Sr. San José, colocándose en el primero una Purísima Concepción que le han regalado a Su Señoría Ilustre y que ya está encargado de la obra el

Arquitecto Hidalgo de lo que quedó impuesto el Ilustre Cabildo. Dando el Sr. Deán a Su Señoría Ilustre las debidas gracias a nombre de esta Ilustrísima Corporación.

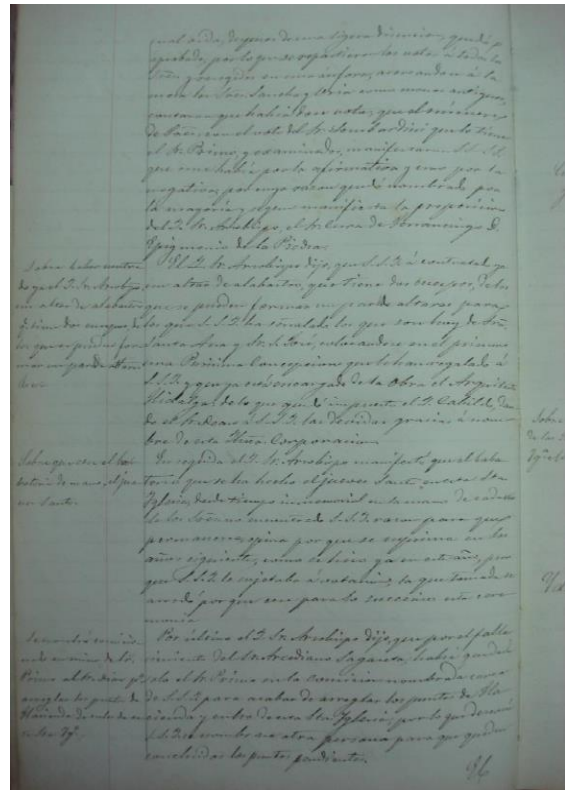


Fig. 28

10 de marzo de 1874

Documento 6. En la ciudad de México, a diez de Marzo de mil ochocientos setenta y cuatro, congregado en su Sala Capitular el Ilustrísimo y Venerable Cabildo Metropolitano por la mañana después de coro, compuesto de lo: Su Señoría, Alva, Arcediano Cárdenas, Chantre Rada, Maestrescuelas, Primo, Díaz y Sancha Canónigos, Guadarrama y Fría Prebendas de entera ración.

Se imploró la gracia del Espíritu Santo, y se leyeron y aprobaron las actas, de veinticuatro, veintisiete y veintiocho del mes próximo pasado Febrero.

Que se espere la contestación que adentro se dice.....

Que se solemnicen las funciones de Sr. San José y la Preciosa Sangre

Asimismo el Sr. Primo como encargado de la Tesorería, dijo que el Arquitecto Hidalgo ha estado con Su Señoría de parte del Ilustrísimo Arzobispo, avisándole que iba ya a proceder a tirar los altares de las dos capillas de Sr. San José y Sra. Santa Ana, para poner los de alabastro como está acordado en veinticuatro de Abril del año próximo

pasado de mil ochocientos setenta y tres, que se trabajará hasta el sábado de pasión, suspendiéndose la semana santa y continuando la obra el lunes de Pascua, de lo que quedó enterado el Ilustrísimo Cabildo.

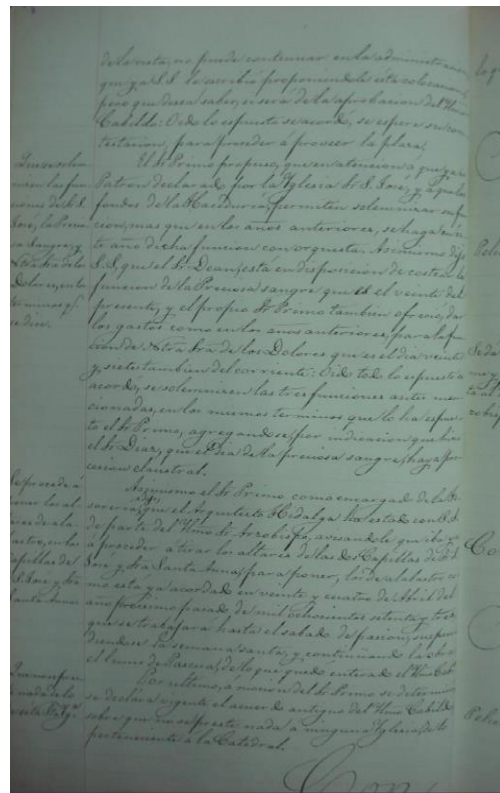


Fig. 29

Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol 16, Exp. 44, fs.33 fte.-34 vta.

22 de agosto de 1687

Documento 7. Acta de examen para maestro del arte de la pintura de Juan Sánchez Salmerón

Apostilla

Vuestra Excelencia aprueba el examen que los veedores/del arte de la pintura hicieron en Juan San/ches Salmeron Y Lo confirma Vuestra excelencia para que/ exiva el tituli.

Don Melchor Portocarrero Lazo de la Vega Conde la Monclova=/Por quanto Ante mi se presento el mismo siguiente= o signante/ Excelentissimo Señor Juan Sanches Salmeron del arte de la pintura/ vecino de esta ciudad dice que en conformidad de lo determinado/ por Vuestra Excelencia fue examinado por los

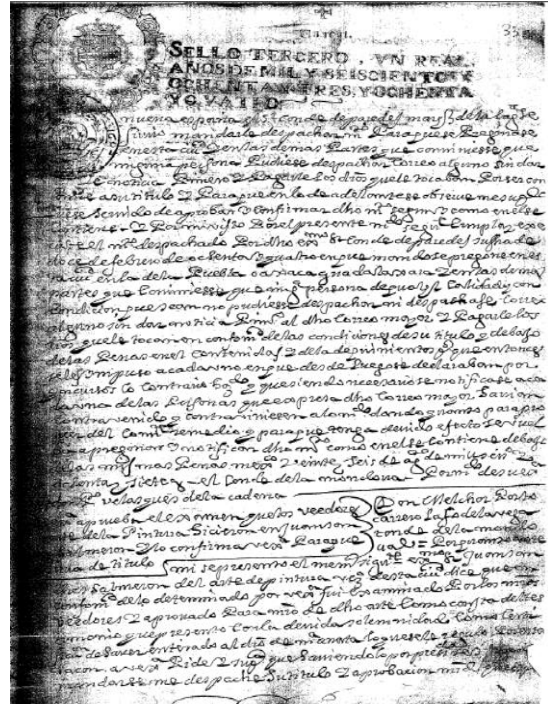


Fig. 30

maestros/ veedores y aprobado Para maestro de dicho arte Como consta del tes/timonio que presento con las devida solemnidad como certi/ficaron de saber enterados al dia de media anata que se le regulo por esta razón/ a Vuestra Excelencia Pide y implora quensaviendolo por presentado le sirva de/ mandar se me despache su titulo y aprobacion maestro med que espera/ dela grandesa de Vuestra Excelencia Juan Sanches Salmeron a que prove/ llebase a mi

asesor y me dio este parecer
 Excelentissimo Señor en Vuestra
 Excelencia/ servido podra mandar
 aprobar por lo que toca a/ superior el
 examen dicho de Juan Sanches Salmeron
 vecino/ ciudad del arte la Pintura y
 Consta de certificacion que tiene
 despachada sele dio/ le sirva de titulo
 como con los demas de dicho arte/
 Vuestra excelencia mandarlo major
 mexico agosto veinte dos de mil/ seis
 zientos ochenta y siete Señor don Joseph
 deaguirre= Y Por/ visto confromandome
 con dicho parecer Porel presente rezi/bo
 el examen que dichos veedores hicieron

confirmarla aprovasion/ esta dada Por
 los veedores della y facultad parausarla/
 segun se expresaen el mismo maestro
 autorizado por Juan de/ Tena Ilustrissimo
 Señor y que por **tener enterada la
 misma/**
 en le dicho Juan Sa/nches Salmeron en
 veintidos de junio "Pasado de ete año"/
 conformado de lo que tengo en esta
 razon va con confirmarlo/ lo que toca a
 mis superiors Para que le sirva de titulo/
 mexico veinte siete de agosto de
 milseicientos ochenta/ Y siete= el conde
 de la Monclova= Por mi



Fig. 31

Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte) Vol. 16, Exp. 87, f. 75 vta. 76 fte.

10 de febrero de 1688

Documento 8. Juan Sánchez Salmerón es elegido como veedor del gremio de pintores junto con Antonio Rodríguez.

Apostilla

Vuestra Excelencia aprueba y confirma/la elección hecha por los maestros del arte de la pintura y dorado/ de Alcalde y veedores de don Antonio Rodriguez/ Juan Sanches Salmeron Guillermo Marin Joseph/ De los reyes para este presente año de 1688 Don Melchor Potocarrero Laso de la Vega/ Conde de la Monclova/ Por cuanto Antonio Rodriguez Juan Sanches Salmeron/ Guillermo Marin Joseph de los reyes maestros examinados/ del arte de la pintura y dorado se presentaron que los/ alcaldes veedores de dicho arte y maestros examinado dello/ eligieron por tales alcaldes y veedores para que lo fuesen es/te presente año en conformidad de

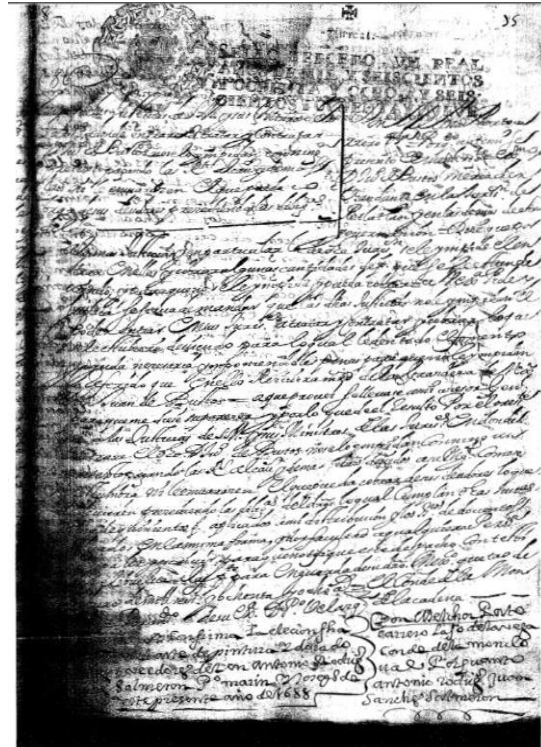


Fig. 32

sus ordenanzas suplican/ dome mandase aprobar y confirmar dicha elección a que/ y se llevase a mi asesor Para que me diese su parecer/ por lo que el resultado por el presente apruebo y confirm/o elección que los alcaldes y veedores y demás maestros del arte de la/pintura y dordo

hicieron de tales alcaldes y veedores en/Antonio Rodriguez Juan Sanches Salmeron Guillermo Marin/ Joseph de los reyes maestros examinados del dicho artelos que/ les mando usan y exerzcan dicho cargo como deven ser/ obligados guardando las ordenanzas hechas de dicho arte/ y que gosen de todas las gracias y preeminencias/ que por esta razón les tocan y pertenecen Sin que por nin/guna Persona se les pons estorvo ni impedimento al/guno mexico diez de febrero de mil seiscientos y ochenta/ y ocho Su Excelencia Conde de Monclova- Por medio de su Excelencia Diego Joseph de los Santos- Presentaron certificación de media anata.



Fig. 33

Anexo III
Reporte grafico de su obra

V. Obra de Juan Sánchez Salmerón

Ciudad de México

Iglesia de san Bernardino de Siena, Xochimilco

La restauración

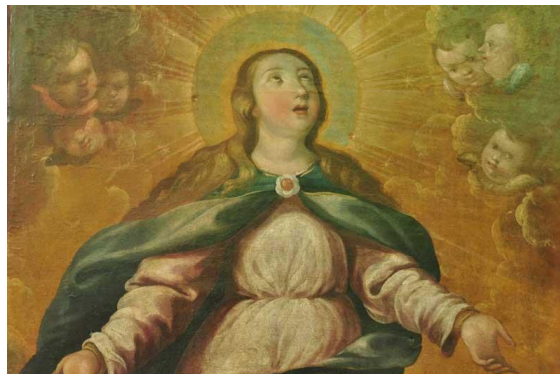


Fig. 34 La virgen de la Asunción



Detalles de la Restauración

Parroquia de Santa Cruz Iztacalco, D.F.



Fig. 35 Retablo de La Santa Cruz



Fig.36-39 Detalles de pinturas del Retablo de la Capilla de la Santa Cruz



Fig.40 La Sagrada Familia

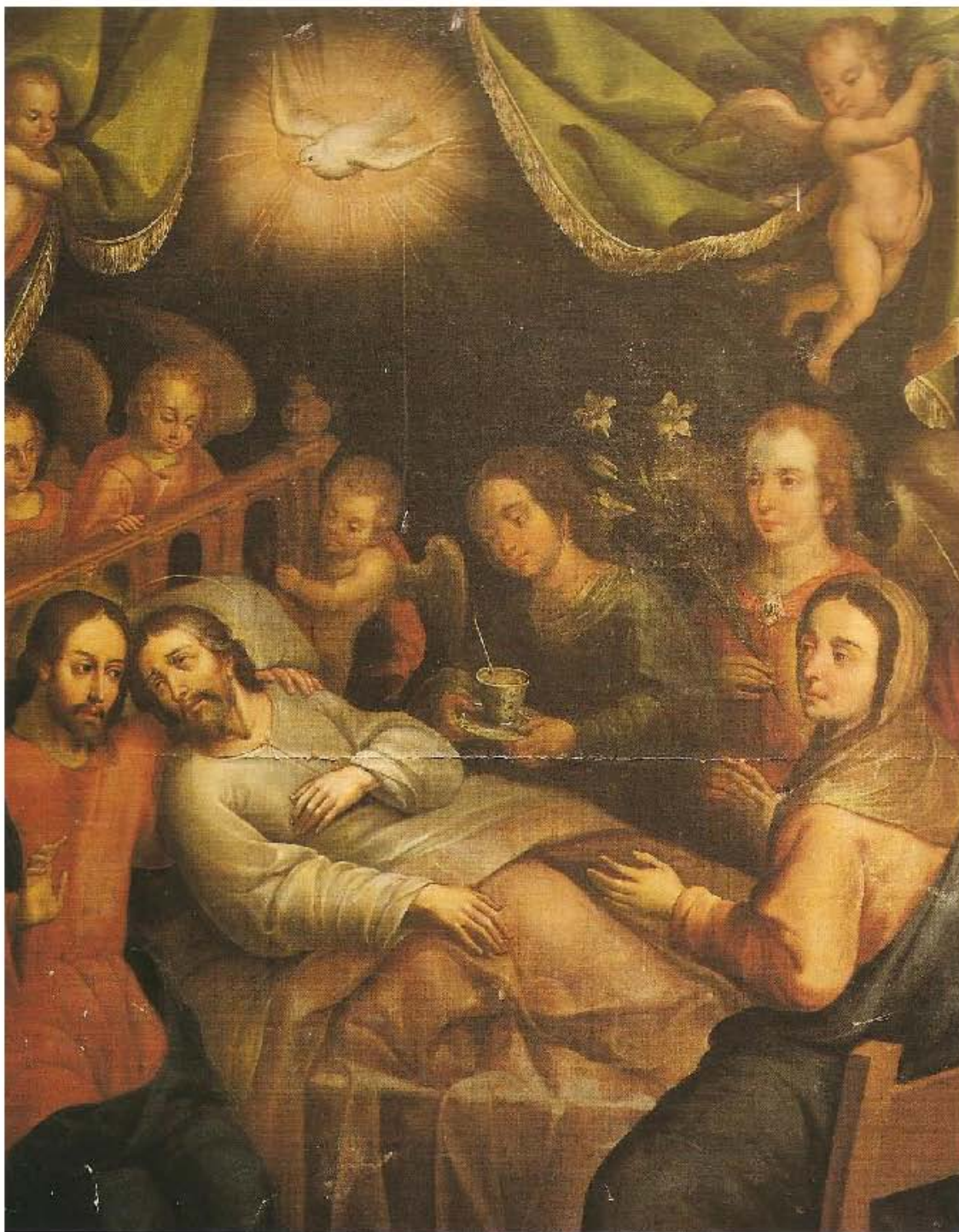


Fig. 41 Tránsito de San José

Museo del Carmen (exposición temporal)



Fig. 42 *El Juicio Final*



Fig. 43-44 *Detalles del Juicio Final*



Museo del Virreinato, Tepotzotlán Edo. de México



Fig. 45 La adoración de los pastores



Fig. 46 Jesús consuela a las Santas Mujeres



Fig. 47 Jesús es clavado en la cruz

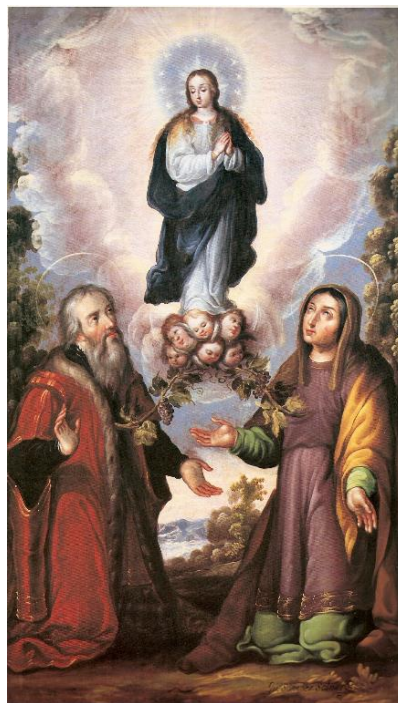


Fig. 48 La Inmaculada Concepción

Edo. de Chihuahua

Capilla del Patriarca Sagrado San José



Fig. 49 *San José reconoce la inocencia de María*

Obra atribuida con registro fotográfico

Edo. De Chiapas

Finca de Santa María (Fundación Cultural Mario Ubence AC.)



Fig. 50 *La presentación de María en el templo*

Parroquia de San Miguel, Centro Histórico



Fig. 51 *Los Desposorios de la Virgen*

Museo de la Basílica de Guadalupe



Fig. 52 *Dios Espíritu Santo pintando a la virgen de Guadalupe (atribuida)*

Museo Soumaya
Los Evangelistas



Fig. 53 San Juan



Fig. 36 San Marcos



Fig. 56 San Mateo



Fig. 55 San Lucas

IX. Bibliografía

Fuentes Primarias

Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo. Siglo XVI al XVIII, Escribano 563 Martín del Río, Escritura 8-IX-1681, vol. 3878, foja 846 vta. 847 fte. y vta. Y 848 fte.

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Aniversarios, vol. III, f. 115v a la 120f., fecha 29 de octubre de 1549

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, vol. 4, f. 20, fecha 18 de julio de 1589

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie Actas de cabildo, vol. 5 f. 61v. fecha 13 de noviembre de 1607

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, vol.8 fs. 5v y 6v fecha 16 de enero de 1626

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, vol. 13 s/f. fecha 22 de Octubre de 1658.

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, vol. 16, Exp. 44 y 87, año de 1658.

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, vol. 91, foja 4. Fecha 24 de abril de 1873.

Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Serie: Actas de cabildo, libro 91, Foja 72, Fecha 10 de marzo de 1874.

Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte), Vol. 16, Exp. 44, fs.33 fte.-34 vta.-, f 105 fte., 1673.

Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental General de Parte), Vol. 16, Exp.87 f.75 fte.76 fte.

Archivo Histórico del IIEs, UNAM, Fondo Abelardo Carrilo y Gariel, Caja 2, exp.72, leg.2, doc. 580

Archivo Histórico del IIEs, UNAM, Fondo Abelardo Carrilo y Gariel, Caja 5, exp.249, leg.7, doc.2542

Archivo Histórico del IIEs, UNAM, Fondo Abelardo Carrilo y Gariel, Caja 5, exp. 80, leg. 2, doc. 606-612

Fuentes Secundarias

Alberti, Leon Batista, *De la Pintura*, México, UNAM, 1996, 147 p. (Colección Mathema)

Ángeles Jiménez, Pedro, *Abelardo Carrillo y Gariel: restaurador e historiador de arte*, Historia del arte y restauración, 70 Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, rstauración y defensa, México, UNAM, IIE, 2000, Estudios de Arte y Estética 51, p. 125-137

Ashley, Kathleen y Sheingorn, Pamela. *Interpreting Cultural Symbols, Saint Anne in Late Medieval Society*, USA., University of Georgia Press., 1990, 243 p., il.

Bargellini, Clara, "Monte de Oro y Nuevo Cielo, Composición y significado de los retablos novohispanos," en *Estudios sobre Arte, 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México UNAM, 1998, 596p. il.

Bargellini, Clara. Komanecky Michael K. *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España*, Primera Edición en Español, México, TERRA, CNCA, INAH e INBA., 2009.

Bazarte Martínez, Alicia, *Las Cofradías de Españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, México, UAM, 1989, 278 p.

Bazarte Marínez, Alicia y García, Ayluardo Clara, *Los Costos de la Salvación, Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE, IPN y AGN, 2001, 432 p.

Bertini, Ferruccio, *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1991, 226 p., il.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2009, Apocalipsis, (12. 1)

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1985, 232p., il.

Catálogo de Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C. Tomo I Siglos XVI, XVII, y principios del XVIII, México, Américo Arte Editores, S.A. de C.V. Leonardo de Luca Editori 1992.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la Pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, 203 p., Il.

Christian, William A. Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, USA, Princeton University Press., 1981, 283 p.

Cid Carmona, Víctor Julián, *Repertorio de impresos mexicanos en la Biblioteca Nacional de España, siglos XVI- XVII*, México, Colegio de México, A.C. 2004, 23p.

Crepon, Pierre. *Los evangelios apócrifos*. Madrid. Edaf. S .A. 2005

Cuadriello, Jaime, “La propagación de las devociones novohispanas: La guadalupanas y otras imágenes preferentes”. *Discursos en el Arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE, 1991.

Duchet-Suchaux, G. Pastoureau M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza, 1996, 528 p., Il.

Eguiara y Eguren de, Juan José, *Biblioteca Mexicana*, Edición preparada por Ernesto de la Torre Villar, Tomo II México, UNAM, 1986, P. 367-801

Eguiara y Eguren de, Juan José, *Biblioteca Mexicana*, Edición preparada por Germán Viveros, Tomo III México, UNAM, 2010, P. 803-1009

El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller Celestial, Museo de la Basílica de Guadalupe, 60 Aniversario, México, 2001-2002.

Evangelios Apócrifos, México, Porrúa 1991, (Sepan cuantos, No. 602), 212 p.

Fernández, Martha, “Retablos. Su restauración, estudio y conservación”, *En 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*, Conservación, Restauración y Defensa, IIE, México, UNAM, 2003.

Fernández, Martha, “Inmaculada Concepción”. En Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria, *Juan Correa su vida y su obra de repertorio pictórico*, México, UNAM, 1994, 311p., il.

Fernández, Martha, *Ciudad rota. La ciudad de México después del sismo*, México, UNAM, IIE, 1990, (Divulgación No. 1), 281p. il.

Gandersheim, Hrotsvitha de, *Las ocho leyendas*, México, Colegio de México, 1991, 180 p.

García Barragán, Elisa, *El arquitecto Lorenza de la Hidalga*, México, UNAM, IIE,

García Gutiérrez, Fernando, "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en *Inmaculada 150 años de la proclamación del dogma*, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Publicaciones obra social y cultural Cajasur, 2004.

Guijo, Gregorio M. de, *Diario (1648-1664)*, Tomo I y II, México, Ed. Porrúa, 1986.

Gómez Eichelmann, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, Tomo II, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, 1991, il.

González de Cosío, Francisco, *La imprenta en México 1553-1820*, 510 adiciones a la obra de José Toribio Medina en homenaje al primer centenario de su nacimiento, México, UNAM, 1952, 354 p. il.

Gutiérrez, Juana, "Escultura Novohispana", En Gutiérrez, Ramón, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, 444 p., il.

Gutiérrez Juana, Ángeles Pedro, Bargellini Clara, Ruiz Gomar Rogelio, *Cristóbal de Villalpando ca 1649-1714*, México, IIE, FCB, CNCA, 1997, 44p. il.

Gutiérrez, Ramón, "Transculturación en el Arte Americano", en Gutiérrez, Ramón, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, 444 p., il.

Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Primera Edición, Madrid, Alianza, 1987, 395 p.

López-Fe y Figueroa, Carlos María, y García Gutiérrez, Fernando, "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 Años después", en *Sine Labe Concepta y Inmaculada, 150 años en la proclamación del dogma*, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2004.

Mâle, Emile, *El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económico, 1982, 232 p.

Maquívar, Consuelo Ma., "Escultura y Retablos siglos XVI y XVII", "Retablos del Siglo XVII", *En Historia del Arte Mexicano*, Tomo 8, Arte Colonial IV. México, SEP, SALVAT. México, 1982.

Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, Tomo III, 2ª. Edición (Facsimilar), México, Jesús Medina Editor, 1969, 754 p.

- Maza de la, Francisco, *Los Retablos Dorados de Nueva España*, Enciclopedia Mexicana de Arte 9, México, Ediciones Mexicanas, 1950.
- Navarrete Prieto, Benito, *La Pintura Andaluza del Siglo XVII y sus Fuentes Grabadas*, Madrid, 1998. 389 p., il.
- Nixon, Virgin, *Mary's Mother Saint Anne in Late Medieval Europe*, USA., Pennsylvania State, University Press, 2004, 216 p., il.
- Ortega Pierres, Concepción del Socorro, *Dos alegorías marianas en el templo Mercedario de Belem*, una lectura retórica, México, Tesis de Maestría, UNAM, 2013. 243 p., il.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, Barcelona, I.e.d.a. Las ediciones de arte, 1968, 142 p.*
- Passarelli Gaetano, *Iconos Festividades Bizantinas*, Madrid, LIBSA, 1999, 272 p., il.
- P. Paula Morell, Francisco de. S.J., *Flos Sanctorum de la familia cristiana*, Buenos Aires, Argentina, Sta. Catalina, 1943, 407 p.
- Pérez Salazar y Haro, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, y otras investigaciones sobre historia del arte, México, Perpal, 1990.
- Pierce, Donna, Ruiz Gomar, Rogelio, Bargellini, Clara, *Painting a New World, Mexican Art and Life 1521-1821*, USA, Denver Art Museum, 2004, 327 p., il.
- Pineda Mendoza, Raquel y Zárata Sánchez, Edén Mario, *Archivo de Notarías e la ciudad de México: Protocolos IV*, México, UNAM, IIE, 2005, 261p (Catálogos de documentos de arte)
- Ramírez Montes, Mina, *Catálogos de documentos de arte en el IIE*, Colección Abelardo Carrillo y Gariel, México, UNAM, IIE, 1986
- Ramírez Montes, Mina, *Manuscritos Novohispanos*, ejercicios de lectura, México, UNAM, IIE, 1990
- Ramírez Montes, Mina, *Retablos y Retablistas*, Querétaro en el siglo XVII, Historiografía Queretana, Vol. II, Gobierno de Querétaro, 1998.
- Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, Vol. 1, Barcelona, Ediciones Serbal. 1995,
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996, 782 p.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos de la A a la F*, Tomo II, Vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 590 p.

Reta, Marta, "Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España" en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada*. Celebración del dogma en México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, p. 195-228

Robledo, Carmen de Montserrat, *Iconografía de las imágenes novohispanas de los Desposorios de la Virgen, siglo XVII*, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM, FFL, 2010.

Robles, Antonio de, *Diario de Suceso Notables, (1665-1703)* Tomos I,II y III, México, Porrúa, 1972.

Rubial, Antonio, "Civitas Dei et novis orbis, La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1998, Vol. XX, No. 72, p. 5-37.

Rubial, Antonio, *La plaza, el palacio y el convento*, La ciudad de México en el siglo XVII, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 168p.

Ruiz Gomar, Rogelio, Artículo..... La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, en Consuelo Maquívar coord., *El arte en tiempos de Juan Correa*, México, INAH, Museo Nacional del Virreinato, 1994.

Ruiz Gomar, Rogelio, Pierce, Donna, Bargellini, Clara, *Painting a New World Mexican art and life 1521-1821*, USA, Denver Art Museum. 2004.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Pintura Barroca en la segunda mitad del siglo XVII", en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 7, Arte Colonial III, México, SEP, SALVAT,1982.

Ruiz Gomar, Rogelio, *La Catedral de Toluca su Tesoro*, Edo. De México, TURNER, 1998, 181 p. il.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Los santos y su devoción en la Nueva España," en Santos Perennes y Circunstanciales, México, Universidad de México, revista de la UNAM, No. 514, noviembre, 1993.

Ruiz Gomar, Rogelio, "La Pintura del período Virreinal en México y Guatemala", En Gutiérrez, Ramón, *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, 444 p., il.

Ruiz Gomar, Rogelio, "El Retablo de la Profesa y su efímera transfiguración en 1672", en *Los Discursos sobre el Arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE, UNAM.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, (apéndice del Libro XI, adiciones sobre supersticiones) México, Porrúa, 1975, (Sepan Cuantos).

Sandoval de Jesús, Pablo y Ordoñez, Jesús, *La Catedral Metropolitana de México*, México, Ediciones Victoria, 1938, 221 p.

Sariñana, Isidro, *La Catedral de México en 1668*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968, 55p.

Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial, Los Santos*, Vol. I, Argentina, Fundación TAREA, 1992.

Schreiner, Klaus, *María Virgen, Madre, Reina*, Barcelona, Herder, 1996, 600 p., il.

Sigaut, Nelly, "Altar de la Divina Providencia" y "Capilla de la Purísima Concepción", En *Catedral Metropolitana*, Patrimonio artístico y cultural de México, México, SEDUE y Fomento cultural Banamex, 1986, 635p., il.

Sotos, Carmen y Ángeles Pedro, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, UNAM, 2007, 195 p.

Souvay, Charles L., *The Catholic Encyclopedia*, Volume I, Copyright © 1907 by Robert Appleton Company.

Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte Español*, Madrid, Fundación Universitaria Española Alcalá, 93, 1989, 127 p., il.

The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, Edited By Dr. Willi Kurth, New York, Dover Publications, Inc. 1963, 346 p., il.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1983, 303p. il.

Toussaint, Manuel, *Catedral de México y el Sagrario metropolitano*, su tesoro, su arte. México, Segunda Edición, Porrúa, 1973.

Toussaint, Manuel., *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte, Primera parte, Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 382 p.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte, Segunda parte, Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 414

Tovar de Teresa, Guillermo, *México Barroco*, México, SAHOP, 1981, 332 p., il.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de Artistas en México, Artes plásticas y decorativas*, Tomo III P-Z, México, Grupo financiero Bancomer, 1997.

Tovar de Teresa, Guillermo, “*La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII*”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1988, 244 p., reproducido en *Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España*, México, Bancomer, 1988.

Trens, Manuel, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus –ultra, 1947, 715 p.

Verdon, Timothy, *María en el arte Europeo*, Barcelona, Electa, 2005, 227 p. il.

Villanueva, Jesús, “*La Inmaculada Concepción*”, en *Historia, National Geographic*, No. 27, Barcelona, 2006, p. 27-30.

Villaseñor Black, Charlene, “*St. Anne Imagery and Maternal Archetypes in Spain and Mexico*”, En Allan Gerrer y Jodi Blinkoff, *Colonial Saints 1500-1800*, USA, Routledge Falmer, 2003

Vorágine de la, Santiago, *La leyenda dorada*, Vol.2, Madrid, Alianza, 1982.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Austral, Tercera Edición, Espasa Calpe, 1997, 399 p.

Fuentes electrónicas

Amberes www.flandes.net/descubre-flandes/ciudades-de-arte/amberes (31/07/14)

Ana (madre de María) es. [wikipedia.org/wiki/Ana_\(madre_de_Mar%C3%Ada\)](http://wikipedia.org/wiki/Ana_(madre_de_Mar%C3%Ada)). (03/05/13)

Elsa Cecilia Frost, *El Guadalupismo*, estudios, filosofía-historia-letras Invierno 1986, ITAM, http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_7.html (20/07/14)

Godojos: un ejemplo del culto a Santa Ana en el alto Jalón, 26p il
www.lfc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/07/5godojossana.pdf. (10/02/14)

Holweck, G. Frederick "Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*,
http://ec.aciprensa.com/wiki/Santa_Ana#.U5CcfSrr (18/05/13)

Holweck, G. Frederick, "La Inmaculada Concepción" en *Enciclopedia Católica*,
http://ec.aciprensa.com/wiki/La_Inmaculada_Concepcion, Fuente: Holweck, Frederick. "Immaculate Conception." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company, 1910. <<http://www.newadvent.org/cathen/07674d.htm>>. (15/03/14)

Manrique, Jorge Alberto, *Los Retablos de la Capilla del Rosario de Azcapotzalco*, versión en línea.
Cdigital.uv.mx/bistream/123456789/2963/2/196223_p337.pdf. (05/09/14)

Marti Ballester, Jesús, *San Joaquín y Santa Ana, Los padres de la virgen María: un matrimonio santo*, https://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=18765_San_Joaquin_y_santa_Ana. (15/06/13)

Martínez Albesa, Emilio, "La Inmaculada en la historia de la devoción cristiana", en *Ecclesia*, XVII, n.4, 463-490, www.upra.org/archivo_pdf/ec34_martinez.pdf (03/08/13)

Martínez Albesa, Emilio. "El misterio de la Inmaculada en la Revelación" en *Ecclesia*, XVII, n.4, p 463-490, www.upra.org/archivo_pdf/ec34_martinez.pdf. (15/02/14)

Mendoza de Alonso, Retablo de Doña María de Aragón
http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_Do%C3%B1a_Mar%C3%ADade_Arag%C3%B3n
(05/03/14)

Mijares, Ivonne, *Escribanos y escrituras públicas, en el siglo XVI, el caso de la ciudad de México*, versión en línea,
www.históricas.unam.mx/publicadigital/libros/escribano/eep003pdf. (02/09/14)

PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, <http://colonialart.org/archive/TheVirginMary/TheGenealogyoftheVirgin/TheHolyStems> (15/02/14)

Pita Andrade, José Manuel, et al, *Actas del Congreso sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco*, 88 p. il
<http://digital.csic.es/bitstream/10261/21394/1/2001%20RetabloGreco.pdf> (05/03/14)

Planas Duro Luis, *Escultura castellana*, textos e imágenes sobre escultura castellana de los siglos XV y XVI escultura Castellana,
www.Esculturacastellana.blogspot.mx/2012/06/retables-vi.html. (15/11/13)

Ramos, Charo/Sevilla, “La tecnología ilumina el pasado”, *Diario de Sevilla*, 1 de julio de 2010
Carbularte.blogspot.mx/2010/07/las-15-tablas-pintadas-por-el-maestro.htn (08/08/14)

Retablo de Doña María de Aragón. Conjeturas sobre los lienzos que formaron el retablo.
http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_do%C3%B1a_Mar%C3%ADA_de_Arag%C3%B3n
(05/03/14)

Schelte A. Bolswert, Creation of the soul of Mary, (1586-1659)
<http://colonialart.org/archive/TheVirginMary/TheGenealogyoftheVirgin/TheHolyStems>
(06/04/14)

“Un retablo de Sinovas en Argentina” en *Diario de Burgos* -22/08/2010.
www.museodeburgos.com/index.php?option=com_content&task= (08/08/14)

Lista de ilustraciones

- 1.-*La Familia de la Virgen*, Schelte Adams Bolswert, (1586-1659)
- 2.-*Anna Selbdritt*, Tilman Riemenschneider, 1490-95, Sandstone, Mainfränkisches Museum, Würzburg. Fuente: Nixon, Virgin, *Mary's Mother Saint Anne in Late Medieval Europe*, Pennsylvania State University Press, USA, 2004, 216 p., il.
- 3.-*Planta Arquitectónica de Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*. Fuente: *Catedral Metropolitana*, Patrimonio artístico y cultural de México, México, SEDUE y Fomento cultural Banamex, 1986, 635p., il.
- 4.-*Los Desposorios de Santa Ana y San Joaquín*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, óleo sobre tabla, 206x160, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Fotografía de Lourdes Inclán.
- 5.-*Los Desposorios de la Virgen*, Juan de Valdés Leal, 1657, óleo sobre tela, 166x271, Catedral de Sevilla, Fuente: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/10650.htm>
- 6.- *Santa Ana repartiendo limosna entre los pobres*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, óleo sobre tabla, 163x118, Templo de San Jacinto, San Ángel, México, D.F. Fotografía de Lourdes Inclán.
- 7.-*San Joaquín con los ministros del templo*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, 163x118, Templo de San Jacinto, San Ángel, México, D.F. Fotografía de Lourdes Inclán.
- 8.-*La Anunciación a San Joaquín*, Juan Sánchez Salmerón firmada (ángulo inferior derecho) ca. 1681, óleo sobre tabla, 202x138, Museo Nacional del Virreinato (INAH) Tepotzotlán, Edo. de México. Fotografía de Lourdes Inclán.
- 9.-*La Anunciación a Santa Ana*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, óleo sobre tabla, 188x124, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, Fotografía de Lourdes Inclán.
- 10.- *Inmaculada Concepción*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, óleo sobre tabla, 189x 168, Museo Nacional del Virreinato (INAH), Tepotzotlán, Edo. de México, Fotografía de Lourdes Inclán.
- 11.-*La Inmaculada Concepción*, Juan Sánchez Salmerón, firmada, ángulo inferior izquierdo, siglo XVII, óleo sobre tela, 189x118, No. De inventario 10-6806. Fuente: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, (t.I) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C., 1992. Fotografía de Lourdes Inclán.

12.- *La Inmaculada Concepción*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1681, óleo sobre tabla, 189x168, Museo Nacional del Virreinato (INAH), Tepotzotlán, Edo. de México, Fotografía de Lourdes Inclán.

13.- *El nacimiento de la Virgen*, Juan Sánchez Salmerón, ca.1681, óleo sobre tela, 190x126, Museo Nacional del Virreinato (INAH), Tepotzotlán, Edo. de México, Fotografía de Lourdes Inclán.

14. *Grabado de Cornelius Cort*, Fuente: Benito Navarrete Prieto. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de apoyo a la Historia del arte Hispánico. Madrid, 1998. 389 p. p. 118

15.- *La Sagrada Familia*, Andrés de Concha (atribuido), último tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 234x160, Catedral de México (Capilla de Nuestra Señora de la Soledad) Fuente: *Catedral Metropolitana*, Patrimonio artístico y cultural de México, México, SEDUE y Fomento cultural Banamex, 1986, 635p., il.

16.-*Reconstrucción hipotética del retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en Catedral de México*. Lourdes Inclán

17.- “*Reconstrucción hipotética del retablo dedicado a Santa Ana, en Catedral de México*”, en la imagen del Retablo de San Pedro, Lourdes Inclán, fuente del Retablo de San Pedro en Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, México, SAHOP, 1981, p. 268.

18.- “*Reconstrucción hipotética de la composición pictórica del retablo de Santa Ana*”, Lourdes Inclán.

19.- *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*. siglo XVI al XVIII. Escribano 563 Martín del Río. Escritura 18-IX-1681.vol. 3878.foja 846 vta.847 fte y vta. y 848 fte . (Portada) “*Contrato del retablo de la Concepción de santa Ana,*” 18 de noviembre de 1681, Fotografía: Irene Barajas

20.- *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*. siglo XVI al XVIII. Escribano 563 Martín del Río. Escritura 18-IX-1681.vol. 3878.foja 846 vuelta

21.- *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*. siglo XVI al XVIII. Escribano 563 Martín del Río. Escritura 18-IX-1681.vol. 3878. foja 847 frente

22.- *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*. siglo XVI al XVIII. Escribano 563 Martín del Río. Escritura 18-IX-1681.vol. 3878. foja 847 vuelta

23.- *Archivo Histórico de Notarías Fondo Antiguo*. siglo XVI al XVIII. Escribano 563 Martín del Río. Escritura 18-IX-1681.vol. 3878. foja 848 frente.

24. *Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 4, f. 20. [Al margen izquierdo:] “Aceptación de la cofradía de la Señora Santa Ana”, 18 de julio de 1589

25.- *Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 5, f. 61v. [Al margen izquierdo:] “Orden de vender las rejas de la capilla del Santo Cristo y Santa Ana”, 13 de noviembre de 1607

26.- *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 8, fs. 5v-6.:] “Lo del altar de señora Santa Ana se remite al señor gobernador”, 16 de enero de 1626 (foja 5 vuelta)

27.- *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano*, serie: *Actas de cabildo*, vol. 8 foja 6 frente

28.- *Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*. Serie Actas de cabildo, Libro 91. Foja 4. “Acuerdo en que el arzobispo Labastida contrata el retablo de alabastro para ser colocado en la capilla de santa Ana y la de san José.” 24 de abril de 1873, Fotografía de Lourdes Inclán.

29.-*Archivo de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*. Serie Actas de cabildo, Libro 91. Foja 72. “Inicio de los trabajos para dismantelar el retablo de Antonio Maldonado y Sánchez Salmerón.” 10 de marzo de 1874, Fotografía de Lourdes Inclán.

30.-*Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental general de parte) vol 16. exp. 44 fs.33 fte.-34 vta.-1673, (foja 33 fte.) “Acta de examen para maestro del arte de la pintura de Juan Sánchez Salmerón” 1684. Fotografía, Lourdes Inclán.

31.- *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental general de parte) vol 16. exp. 44 foja 34 vta.

32.-*Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental general de parte) vol. 16. exp.87 f.75 vta..76 fte. (foja 75 vta.) “Juan Sánchez Salmerón es elegido como veedor del gremio de pintores junto con Antonio Rodríguez.” 10 de febrero de 1688. Fotografía de Lourdes Inclán

33.- *Archivo General de la Nación*, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, (Grupo documental general de parte) vol. 16. exp.87 foja 76 fte.

34.- *La Virgen de la Asunción*, Juan Sánchez Salmerón, (Su restauración), Iglesia de San Bernardino de Siena, Xochimilco. Fuente:
http://www.inah.gob.mx/images/stories/Multimedia/Fotogalerias/2011/Agosto/asunción_maría/demo/asunción_maría.html#img./foto/.jpg

35.- *Retablo de la Santa Cruz* con pinturas de Juan Sánchez Salmerón. No. De clave INAH 009 008 004-002-04, Capilla de la Santa Cruz, Catálogo Nacional Monumentos Históricos, Inmuebles y Muebles, INAH, Delegación del Departamento del Distrito Federal en Iztacalco, México, 1992, Fotografía de Lourdes Inclán

36.-*El prendimiento de Jesús*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 92x70, No. De clave INAH 009 008 004 002 ficha 08, Fotografía de Lourdes Inclán

37.-*El Señor de la columna* (detalle), Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 92x70, No. De clave INAH 009 008 004 002 ficha 09, Fotografía de Lourdes Inclán.

38.-*Cristo Rey de Burlas* (detalle), Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 92x70, No de clave INAH 009 008 004 002 ficha 10, Fotografía de Lourdes Inclán.

39.-*Jesús ora en el huerto* (detalle), Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 92x70, Firmada ángulo inferior izquierdo, Fotografía de Lourdes Inclán.

40.-*La Sagrada Familia*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, Hospital de Jesús, Fuente: Toussaint, Manuel., *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982

41.-El tránsito de San José, Juan Sánchez Salmerón, 1678, óleo sobre tela, Fuente: Ruiz Gomar, Rogelio, *La Catedral de Toluca su Tesoro*, Edo. De México, TURNER, 1998, 181p.

42.-*El Juicio Final*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, Museo del Carmen (Exposición Temporal), Fotografía a color Lourdes Inclán, Fuente: Fotografía blanco y negro Toussaint, Manuel., *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982, Fotografía en blanco y negro (ilustración 186).

43.-Detalle del *Juicio Final*

44- Detalle del *Juicio Final*

45.-*La Adoración de los Pastores*, Juan Sánchez Salmerón, 1671, óleo sobre tabla, 144x191, firmado en ángulo inferior derecho, No. De Inv. 10-96307, Fuente: *Pintura*

Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, (t.l) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C. ,1992. Fotografía de Lourdes Inclán.

46.-*Jesús consuela a las Santas Mujeres de Jerusalén*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 147x161, firmado ángulo inferior derecho, No. De Inv. 10-15240. Fuente: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, (t.l) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C. ,1992. Fotografía de Lourdes Inclán.*

47.-*Jesús es clavado en la Cruz*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 110x169, firmado ángulo inferior izquierdo, No. De Inv. 10-392708, Fuente: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, (t.l) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C. ,1992. Fotografía de Lourdes Inclán.*

48.-*La Inmaculada Concepción*, Juan Sánchez Salmerón, siglo XVII, óleo sobre tela, 189x118, firmada ángulo inferior izquierdo, No. De Inv. 10-6806, Fuente: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, (t.l) México, Asociación de Amigos del Mus. Nac. Del Virreinato, A.C. ,1992. Fotografía de Lourdes Inclán.*

49.- *San José reconoce la inocencia de María*, Juan Sánchez Salmerón, ca. 1680-1690, óleo sobre tabla, 110x 84.5 firmada ángulo inferior izquierdo, Fuente: Bargellini, Clara. Komanecky Michael K. *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España*, TERRA, CNCA, INAH e INBA. Primera Edición en Español, 2009.

50.- *La presentación de María en el Templo*, Juan Sánchez Salmerón (atribuida), Finca de Santa María, Fundación Cultural Mario Ubence AC. Fotografía de Humberto López Rubalcava.

51.-*Los Desposorios de la Virgen*, Juan Sánchez Salmerón (atribuida), óleo sobre tela, Parroquia de San Miguel, Centro Histórico, Fotografía de Humberto López Rubalcava.

52.- *Dios Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe*, Juan Sánchez Salmerón (atribuido) siglo XVII, Fuente: *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller Celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe, 60 Aniversario, México, 2001-2002. Ruiz Gomar, Rogelio, Pierce, Donna, Bargellini, Clara, *Painting a New World Mexican art and life 1521-1821*, USA, Denver Art Museum. 2004.

53.-*San Juan Evangelista*, Juan Sánchez Salmerón, Museo Soumaya, Fotografía de Humberto López Rubalcava.

54.-*San Marcos Evangelista*, Juan Sánchez Salmerón, Museo Soumaya, Fotografía de Humberto López Rubalcava

55.-*San Lucas Evangelista*, Juan Sánchez Salmerón, Museo Soumaya, Fotografía de Humberto López Rubalcava.

56.-*San Mateo Evangelista*, Juan Sánchez Salmerón, Museo Soumaya, Fotografía de Humberto López Rubalcava.

.

.